

Нина ГЕТАШВИЛИ

ЕВРОПА. ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА

(Статья первая)

Минувший XX век явил миру немало замечательных образцов во всех видах художественного творчества, открыл новые имена великих мастеров, придал искусству необычайную широту и разнообразие. Европа до Второй мировой войны сохраняла за собой приоритет генератора пластических идей, в том числе и в живописи, которая представила современникам множество течений. Большинство из них, показав себя миру, становилось лишь эпизодами бурной биографии века. В самом его начале ещё продолжали цвести направления и стили, рождённые ушедшей эпохой. Так, стиль модерн, который в разных странах обретал иные наименования – “сецессион” в Австро-Венгрии, “югенштайл” в Германии, “либерти” в Италии, “арт-нуво” во Франции, – уже объявивший о себе в последние десятилетия XIX века и прочно связавший себя с символизмом, достиг своего расцвета именно в начале XX столетия. “Наивная” живопись Анри Руссо (“Руссо-таможенника”, 1844–1910) лишь после его смерти (справедливости ради скажем – тотчас же) удостоилась чести быть включённой в сонм высокого искусства, открыв новому веку целую область своей культуры. В первые его десятилетия продолжали интенсивно работать мэтры импрессионизма К. Моне и О. Ренуар. Но одновременно явственно обнаруживалось радикальное изменение художественного мышления. На сцену выходил авангардизм, ставший в XX веке тем общим руслом, в берегах которого бурлило всё, что стремилось к коренному обновлению художественной практики, разрыву с её устоявшимися принципами и традициями.

© *Геташвили Нина Викторовна* – кандидат искусствоведения, профессор Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

Живопись этого времени – отражение находок нового изобразительного “словаря”. Казалось, век вместил в себя не время, а времена. И искусство стало воплощением отклика художников на их позывные.

В самом начале века часть авангардистов громко провозгласила даже “смерть живописи” как таковой (эта идея и в конце столетия находила ярых сторонников). Однако “погибающее”, “отцветающее”, “неактуальное” искусство благополучно достигло рубежей третьего тысячелетия, словно не замечая уготованной ему гибели. И одарило звёздной яркостью личностей его европейских творцов, буйным цветением живописной “мысли”, трудно исчислимым множеством открытий. На “территории” живописи различные ветви авангарда, подчас даже отказываясь от изображения видимой действительности, стремились к выражению духовного, сущностного, глубинного, эмоционального, динамического, энергетического необычными средствами, ставшими известными обществу как кубизм, футуризм, экспрессионизм, неопластицизм и др., или к изображению неких сверхизмерений человеческого сознания, как, например, сюрреализм. К середине столетия “героический” авангард уже был классикой; в наследство от него последним десятилетиям XX века достались интенции стилистического плюрализма.

Фовизм. “Дикие” в живописи

Первым направлением, с которым XX век познакомил европейскую культуру, был фовизм (1905–1907 гг., от французского *les fauves* – дикие). Фовистов объединяло стремление к эмоциональной силе художественного выражения, к стихийной динамике письма, интенсивности открытого цвета и остроте ритма. Отныне “дикость” в обращении с устоявшимися нормами, нарушение и разрушение правил делается основой авангардного художественного мышления в живописи.

Поводом для такого “крещения” послужила экспозиция парижского Осеннего салона¹ 1905 года, где одновременно выставились Андре Дерен (1880–1954), Морис де Вламинк (1867–1958), Анри Матисс (1869–1954), Кес ван Донген (1877–1968), Альбер Марке (1875–1947), Жорж Руо (1871–1958) и другие живописцы, которых вскоре назовут “дикими”. Критик Луи Воксель, описывая в газете “Жиль Блаз” впечатление от одного из залов, где находилась статуя, выполненная в стилистике Ренессанса, заметил, что она поражает своей наивностью, словно “Донателло среди диких зверей”. Определение подхватил Матисс, и оно прижилось. Спустя короткое время “дикими” стали называть себя и русские, и немецкие художники, приверженцы нового искусства.

Осенний салон произвел на публику эффект разорвавшейся бомбы. Ранее необъявленный фовизм вдруг обнаружил себя вполне сложившимися признаками, течением. До этого фовистов не объединяли ни теоретические платформы, ни совместная выставочная деятельность, хотя каждый из них имел такой

¹ В Осеннем салоне, основанном в 1903 году художниками, чьи работы были отвергнуты официальным салоном, выставлялись представители новейших течений.

опыт. Не было и группы как таковой. Однако стремление к новому живописному письму, эмоциональному, яркому, чрезвычайно активному, сделало на короткий срок разных художников очень похожими друг на друга.

У них обнаруживается много общих корней – творчество Гогена, Сезанна, “Наби”¹, дивизионистов², восточное и примитивное искусство. Настоящим потрясением для них оказалась прошедшая в 1901 году выставка Ван Гога; некоторые учились в мастерской символиста Г. Моро и навсегда усвоили его уроки колорита. Главным для фовистов стала свобода существования чистого цвета на полотне. А кроме того – смелые колористические сопоставления и острота композиций.

Каждая из красок, выплеснутая на холст, у фовистов горела интенсивным цветом, и пожар этот казался стихийным проявлением темперамента. Импрессионизм, вокруг которого ещё вчера ломалось столько копий, рядом с их полотнами казался вполне традиционным объективно-реалистическим искусством. Между тем появление фовизма – объективный шаг в развитии живописи. Если следовать формуле Дерена – “вообразить мир таким, каким нам хочется”, становится понятным, что каждый из фовистов, обладая яркой индивидуальностью, выражал её по-своему, поэтому после краткого совместного “звучания” их “хор” очень скоро (уже в 1907 г.) распался на разные “голоса”.

Андре Дерен, ученик Эжена Карьера, творчество которого вобрало в себя черты эстетики символизма и модерна, сдружившись с Вламинком, работал с ним на острове Шату (Сена) в общей мастерской, которую назовут позже центром фовизма. Уже через некоторое время их совместные поиски разделились: слишком непохожими оказались творческие индивидуальности. Дерен остался верен своим юношеским пристрастиям к старым мастерам, которых внимательно изучал в Лувре. “Музейная культура” оказала на него решающее влияние. Выверенность композиции и колорита, внимание к форме становится более подчеркнутым, когда рубеж фовизма оказался позади. В Осеннем салоне 1905 года Дерен выставил виды Коллиура (местечко на Средиземном море) и автопортрет. В картинах 1910-х годов с их сдержанным колоритом в оливковой гамме было бы уже трудно распознать бывшего фовиста.

Вламинк объявил себя художником “интуитивного склада”. Он не получил систематического художественного образования и с гордостью признавался, что “не переступал порога Лувра”. Пейзажи его, динамичные по форме, яркие по колориту, всегда словно сотрясают беспокойные внутренние силы. Он действительно почти не смешивал красок, работал то геометрически правильными, отдельными мазками, то ван-гоговскими крутыми “запятыми”.

¹ Группа французских художников-постимпрессионистов (объединились в 1888 г., последняя совместная выставка – 1899 г.), последователи “символического синтетизма” П. Гогена и идеи “художественного преображения реальности”.

² Живописный метод, основанный на разложении сложного цветового тона на спектрально чистые цвета, наносимые отдельными мазками в расчёте на оптическое слияние их в сетчатке глаза при рассмотрении картины с определённого расстояния. Обоснован и разработан Ж. Сёра и П. Синьяком в 1880–1890-х гг.

На полотнах Ван Донгена (Корнеля Теодора Мари) живые рельефные мазки сочетаются с сияющими ровными зонами, словно подсвеченные изнутри электричеством. Темы его полотен шокировали зрителей: обычно он изображал персонажей “дна” общества. И делал это вызывающе, плакатно броско. Но чуть привыкнув к такой манере, можно обнаружить за её видимой грубостью и вульгарностью утончённость и определённую гармонию нового времени. Позже тематика его работ стала весьма светской, он сделался любимым художником французской знати.

Характер картин Жоржа Руо очень отличался от общей праздничности фовистов своим трагизмом. Работа витражиста, с которой он начинал свой путь в искусстве, повлияла на его живописную манеру: обычно формы, вылепленные цветом, живописец ограничивает выразительным черным контуром. Клоуны, уличные девицы, гротескно-уродливые жители городских предместий составили его “человеческую комедию”. Один из питомцев Г. Моро (по завещанию мэтра ставший главным хранителем его коллекции, переданной Парижу), он с удивлением выслушал предсказание своего наставника: “Вы будете творить религиозную живопись”, но тем не менее оно оказалось пророческим¹. Исполненные напряжения картины Руо на евангельские темы проникнуты не столько величием духа, сколько сиротски-щемлящим чувством слабости человека перед жестокостью мира.

У нас ещё будет повод вернуться к живописи Руо в связи с новым религиозным искусством. Сейчас же от высокой духовности вернёмся к приключениям судеб “диких”. Поэтическая простота пейзажей Марке также выделяла его из фовистского окружения. Даже тогда, когда Марке пишет чистыми красками и прибегает к контрастному колориту, его сочетания тонки. Кроме того, его волнуют проблемы освещения, передача широкого пространства. Он внимательно присматривался к реальности, однако его завораживающие просветлённым спокойствием скромные пейзажи (излюбленной темой были доки и гавани разных портов) всё же обладают “собственным” лирическим взглядом.

В истории современного искусства революционная бескомпромиссность фовизма сыграла этапную роль. Сбылись и слова, которые Гюстав Моро сказал одному из своих учеников, будущему лидеру фовистов Анри Матиссу: “Вы упростите живопись”.

Матиссу было тридцать шесть лет, когда он “открыл” свою палитру. Он вспоминал: “Фовизм был для меня испытанием средств: как воедино разместить рядом синий, красный и зелёный цвета”. В Осеннем салоне 1905 года, кроме пейзажей Коллиура, он выставил “Женщину в шляпе” (коллекция Хаас, Сан-

¹ В 1924 году Руо стал кавалером католического ордена Св. Лемона, а по поводу 80-летия мастера 6 июня 1951 года во дворце Шайо в Париже Французским католическим центром интеллектуалов (Centre catholique des intellectuels français) было устроено его триумфальное чествование (“Hommage à Rouault”). В 1953 году папа Пий XII присвоил ему звание Командора ордена Святого Григория (орден за особые заслуги перед Святым престолом).

Франциско). Было чему возмущаться публике: ни светотени, ни пространственных полотен не угадывалось; краски горели и кричали, забыв о правилах хорошего тона; формы лица смело лепились цветными плоскостями и широкими мазками; энергия цветового напора поддерживалась чёткой графикой контуров. Но впервые в истории искусства самое непривычное, самое возмутительное полотно экспозиции оказалось оценённым и востребованным: его приобрело семейство Стайнов¹.

Удивительно то, что тему “парадиза”, которая в изобразительном искусстве рубежа веков часто находила своё воплощение в живописи, Матисс сделал основой всего своего творчества, предлагая “усталому, измотанному, изнурённому” человеку XX века счастливую умиротворённость. Его желание – создавать картины праздничные, не требующие глубоких размышлений, общение с которыми было бы комфортным и радостным, но не расслабляющим, а скорее “тонизирующим”. Для изображения он выбирает простые мотивы – открытые окна с цветущими деревьями за ними, уголки интерьера (часто декорированные вазами с цветами и разноцветными тканями), женские модели. Пройдя искус фовизма, он стремится обуздать в своих работах стихийную страстность красок. Эмоциональность же цветовой организации делает его картины чрезвычайно активными, чувственными, но без драматизма. Кажущаяся лёгкость, детская простота изображения в работах Матисса добывалась упорным трудом, чувственные импульсы перепроверялись точным расчётом. Несмотря на предельную обобщённость форм, Матисс не растворял их вовсе. Более того, он всегда нуждался в модели, стремясь передать как бы сущность формы (“Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введёт в пластический язык”, – говорил мастер). В полемике с другими направлениями в искусстве, словно вобравшими в себя разрушительную энергию времени, в каждой картине Матисса торжествует солнечная ясность, благородство (а не тревога) ночной темноты, гармония и молодость.

После памятного Осеннего салона Матисса по праву сочли главой течения фовистов. Сам художник чувствовал: тем, что он понял и пережил в искусстве, ему необходимо с кем-то поделиться, и через год он открыл двери своей мастерской для учеников. Молодые художники из разных стран выбрали Матисса своим наставником. Поэт Андре Сальмон заявлял, что именно эта самая крупная фовистская школа стала колыбелью космополитической “Парижской школы”. Хотя, на наш взгляд, такое утверждение слишком сужает это поистине многозначное понятие.

¹ Уже в начале XXI века на страницах каталога-резонанса выставки “Парижской школы” в центре Помпиду американская писательница Гертруда Стайн была названа “дуайеном предвоенного авангарда”. (“Paris. Capital des arts. 1900–1968”, Paris, XX02, p. 112). Отдаётся должное также роли в утверждении авангарда маршанов и коллекционеров Уде и Канвейлера.

“Парижская школа”

Импрессионисты не только создали новое течение в изобразительном искусстве, не только повлияли на его развитие ходом живописных открытий. Их влюблённость в Париж и его предместья сделала столицу Франции желанной целью молодых художников со всего мира. И, конечно же, сюда стремились потому, что к началу века реформаторский дух, царивший в искусстве, был здесь особенно силён. “Парижская школа” – не течение, не направление, не метод и не стиль. “Парижской школой” называют в истории искусства XX века многочисленную группу художников из разных концов мира, потоком устремившихся в Париж в поисках “своих университетов”. Они не изменяли собственным корням, но именно Париж помог обрести каждому из них своё лицо. Художники селились в основном в трёх районах – Монмартр, От-Вожирар и Монпарнас, которые сделались художественными центрами внутри города. Естественно, что их постоянное общение, взаимная полемика и взаимная поддержка создавали уникальные условия творческого соревнования, стремительного распространения художественной информации, взаимного стимулирования. Поэтому ситуация в искусстве менялась очень быстро, почти в течение месяцев. Здесь переплетались биографии, происходили судьбоносные встречи, возникали многочисленные “измы”. Но при этом существовала возможность, усваивая достижения коллег, оставаться вне потока. Конечно, ко многим судьба отнеслась жестоко, имена их оказались забыты, а творчество не нашло никакого отклика ни в умах, ни в сердцах, ни в памяти современников. Многие всё же стали широко известны и нашли своих заинтересованных зрителей и исследователей. Немало и таких, как голландцы Пит Мондриан (1872–1944), Ван Донген, японец Фужита Цугухару (1886–1968), мексиканец Диего Ривера (1886–1957), румын Константин Бранкузи (1876–1957), испанцы Хуан Грис, Жоан Миро (1893–1983), финн Леопольд Сюрваж и многие другие представители “Парижской школы”, чьё творчество составляет золотые страницы истории искусства.

Одно из самых известных её имен – итальянец Амедео Модильяни (1884–1920), приехавший в Париж в 1906 году. В 1910-е годы, не примкнув ни к одному из определённых направлений, Модильяни обрёл свой собственный стиль, в котором рисунок главенствует над цветом и изысканный абрис фигур прорисовывается гибкой непрерывной линией, способной выявить и подчеркнуть объёмную форму. Главным образом он писал и рисовал портреты и обнажённую натуру. Идеализированная пластика тел совмещается со схематизмом, напоминающим и треугольные носы “авиньонских девиц”, и резко вырубленные африканские идола. Он вытягивает лебединые шеи своих натурщиц, овалы и черты их лиц, клонит им головы в грациозных поворотах, обычно оставляя без зрачков глаза. При такой явной стилизованности и условности изображения все портреты, по утверждению современников, передавали безусловное сходство с моделями. Модильяни видел в своих замороженных и отрешённых персонажах внутренней жизни. Он часто помещает своих героев, стоящих и сидящих не-

подвижно, как на старых фотографиях, в углы каких-то помещений. Современник художника русский критик Абрам Эфрос назвал их “обреченцами” – так хрупок и незащищен человек на полотнах Модильяни.

Тяжёлая жизнь в Париже, усугублённая болезненной наркоманией и безденежьем, трагическая смерть, романтическое самоубийство вслед за этим его двадцатидвухлетней жены – талантливой художницы Жанны Эбютерн, резко возросший спрос на его картины как красноречивый пример жестоких нравов буржуазного общества (работы стали скупаться уже в день похорон), а главное, само творчество Модильяни – всё это сотворило из его имени легенду.

Эпоха Пикассо

У “Парижской школы” нет точных хронологических рамок. Наиболее определённо их нижнюю границу относят к началу XX века. Среди великого множества её представителей были и те немногие, как Пабло Пикассо (1881–1973) и Марк Шагал (1887–1985), полнота творческих свершений и слава которых достигла уровня, когда любые пределы и ограничения по отношению к ним, будь то “школа” или “направление”, теряют смысл.

Не получивший диплома об окончании учебного заведения (Пикассо оставил и Барселонскую школу изящных искусств, и Мадридскую академию), однако блестяще подготовленный своим отцом-художником, гениальный юноша впервые попадает в Париж в 1900 году. Если в ранних его работах ещё можно было обнаружить следы влияния академизма, импрессионизма, постимпрессионизма, то в Париже он выработал самостоятельную, ни на кого не похожую манеру изображения. В период с 1901 по 1904 год (позже критики назовут его “голубым периодом” творчества Пикассо по господствующему голубому цвету его картин “как живописной метафоре грусти и скорби”) художник ещё не окончательно обосновался в Париже и часто жил и работал в Барселоне. Мотивы, которые он ввёл в своё искусство этого времени, были необычными для французской живописи, но типичными для испанской традиции. Трагедия одиночества, обездоленности, старости, физического убожества персонажей (“Завтрак слепого”, “Нищий старик с мальчиком”, “Отверженные” и др.) у Пикассо не заслоняет их человеческой сердечности, взволнованно-сочувственного отношения к ним художника, а потому находит отклик сострадания у зрителя¹. Двадцатилетний Пикассо в 1901 году говорил своему другу Сабартесу, что “искусство порождается несчастьем и скорбью... несчастье располагает к размышлению... скорбь составляет фон жизни”. В “голубой период” часто возникают

¹ В связи с творчеством Пикассо коснёмся ещё одной проблемы новой живописи и вечных споров – должно ли подлинное изобразительное искусство содержать нарративные интенции. При всей радикальности авангарда в отношении “литературщины”, категоричного её отрицания многими его представителями пример Пикассо, который демонстративно не отказывался от “рассказа”, преподносит образец поливариантности отношения к возможностям и задачам нового искусства.

сюжеты, где слабый оберегает слабейшего. Художник словно видит в этой особой человеческой близости не просто взаимную поддержку за скорбной чертой мирского благополучия, а спасение и надежду – единственное условие выживания в чужом, враждебном мире. Главное средство выразительности в работах Пикассо “голубого периода” – линия; монохромность картин лишь подчёркивает напряжённую силу замкнутого контура, который сам по себе создаёт впечатление объёма фигур.

Чуть позже, в 1905–1906 годах, когда Пикассо разряжает свою сумеречную палитру нежной гаммой ало-золотисто-розового (отсюда и название – “розовый период”), общая грустная тональность его картин смягчается. Главные персонажи живописи Пикассо “розового периода” – бродячие цирковые артисты. Отверженные от “нормального” общества обитатели причудливого замкнутого мирка странствующих комедиантов, циркачей не раз становились идеализированными героями литературы и искусства, начиная с романтиков. XX век поддержал эту традицию. На “розовых” полотнах Пикассо, казалось бы, реальная среда смотрится как иная планета, загадочное пространство, отделяющее наивных и мудрых его героев от всей остальной “планеты людей”. И хотя персонажи “розового периода” изображены в костюмах для представления и подчас кажется, что они позируют, как перед объективом провинциального фотографа, это не театр, не игра. Показанные в простых и искренних связях своего повседневного существования, они воплощают естественную подлинность жизни.

С этого времени художник уже постоянно жил в Париже. На дверях его скромного ателье на Монмартре висела табличка “Место встречи поэтов”. Среди друзей Пикассо – поэты-авангардисты Жакоб, Сальмон, Аполлинер, позже Кокто, Элюар. Он сблизился с крупнейшими художниками молодого поколения и вскоре сделался его центральной фигурой.

В конце “розового периода” в творчестве Пикассо возникают классические мотивы. Воспоминанием об античности навеяны его картины с обнажёнными юношами, ведущими и купающими лошадей, с обнажёнными девушками, с величавыми испанскими крестьянками. В этих работах нет щемящей жалости, неприкаянности и трагических надломов. Дух древнегреческой гармонии не раз потом будет возникать в его творчестве. “Искусство греков и египтян – не прошлое, – говорил художник в 1923 году, – оно актуальнее сейчас, чем когда-либо”. Поэзия античного мира, словно очищающая струя, каждый раз возвращала художника к великим ценностям – красоте и человеческому достоинству.

Нет ни одной солидной монографии по истории искусства Новейшего времени, в которой не упоминался бы портрет Гертруды Стайн кисти Пикассо (1906. Нью-Йорк, музей Метрополитен). И справедливо: создание портрета – одна из самых драматических новелл в истории творческих исканий века. Помня обстоятельства поступления юного Пикассо в барселонскую Академию, когда в течение нескольких часов было исполнено месячное задание по рисунку, “более восьмидесяти сеансов”, проведённых художником в 1906 году над порт-

ретом американской писательницы (Пикассо, в отличие от Сезанна и Матисса, не имел обыкновения долго и пристально изучать натуру во время работы), обнаруживают меру предшествовавшего этапу кубизма мучительного стремления мастера к власти над “материалом”. В своих поисках Пикассо обратился к скульптуре, которую называл “комментарием к живописи”, много работал в графике. Он экспериментировал с формой, пытаясь найти большую степень выразительности. Как и некоторые другие художники его поколения, пленился африканской пластикой, обнаружив в ней наивную чистоту “истоков”, способную обновить художественное сознание. Художник, которому с юношеских лет было доступно техническое совершенство, всё острее переживает драму творца в тщетном соревновании с природой. В 1907 году в течение очень короткого времени Пикассо написал “Авиньонских девиц”, вызвавших громкий скандал.

По сути незаконченное полотно “Авиньонские девицы” (Нью-Йорк, Музей современного искусства) произвело впечатление шока¹. Мало того что художник отверг иллюзорную трёхмерность, перспективу, светотень. В попытке передать три измерения объёма на плоскости, не нарушая её зрительского ощущения, Пикассо рассёк поверхность громадного холста – и фон, и тела пяти обнажённых девушек – на геометрические сегменты как бы распластанных объёмных форм; выглядят “девицы” на манер грубо высеченных доисторических идолов. С этой даты ведётся отсчёт истории кубизма.

Способность к лукавому “перевертыванию” содержания, к внутреннему ревоплощению делают логическим приход Пикассо и в театр. В 1917 году премьеры балета “Парад” (музыка Э. Сати, либретто Ж. Кокто, балетмейстер Л. Мясин) с “ожившим кубизмом” в костюмах персонажей в сочетании с занавесом, на который Пикассо “вывел” всех своих излюбленных персонажей “розового периода”, вызвала недовольство не только почтеннейшей публики, но и собратьев-художников, посчитавших такого рода участие в театральной постановке изменой строгим признакам кубизма, работой на потребу буржуазному вкусу (как, однако, быстро эти вкусы адаптировались к живописным новациям!). Вероятно, в подобных упреках была своя справедливость: никогда за всю долгую жизнь художник не чувствовал себя замкнутым в рамках одного какого-либо течения. С середины 1910-х годов его художественные манеры, методы и приёмы менялись вне видимой логики и часто сосуществовали одновременно, варьируясь и подвергаясь всевозможным метаморфозам. Позже “своим” его считали и сюрреалисты. Подчас среди буйства новаций неожиданно утверждался “традиционализм”, как в портретах сына Поля и его матери – балерины Оль-

¹ И сегодня оно справедливо не причисляется к лучшим произведениям мастера и называется черновиком, полем битвы. Однако революционность подхода к форме, позволившего провидеть дальнейшие её эволюции, уже зависимые не столько от чувственного восприятия, сколько от способности разума к анализу, сделала это произведение одним из самых знаменитых в истории искусства.

ги Хохловой. Часто в живописи и в графике Пикассо искажение пропорции не признак уродства, а воплощение гармонии существования формы в движении (речь идёт и о движении во внешнем пространстве, и о форме, одушевлённой внутренним эмоциональным порывом). Но были в творчестве мастера и деформации, отражающие дисгармонию “в этом лучшем из миров”. В 1914 году, когда многие друзья художника были охвачены патриотическим порывом, Пикассо остался равнодушным к мировому безумию, не находя справедливой стороны в бойне Первой мировой войны. В 1936 году, когда в Испании началась гражданская война, он безоговорочно поддержал республиканцев. Жанр его “Герники” (1937), “самой знаменитой великой политической картины XX века”, – трагедия. Спустя несколько лет в захваченном немцами Париже во время обыска у Пикассо гитлеровский офицер, указывая на репродукцию “Герники”, спросил: “Это вы сделали?” Художник ответил: “Нет, это сделали вы!”

Тесное пространство, изображённое на полотне (сама композиция громадных размеров), то ли камера пыток, то ли подвал, словно источает ужас и боль. Оно пронизано токами насилия. Из всего многоцветья мира Пикассо использовал в “Гернике” всего “два нецвета – белый и черный” (по выражению М. Цветаевой). Да ещё серый. Из мозаики фрагментов зритель выхватывает фигуры бегущей женщины, раненой лошади, погибшего воина, женщины, вопящей над бездыханным телом малютки, голову быка. Смещённые пропорции, острые ракурсы, пространственные сдвиги, кубистический приём наложения плоскостей и сюрреалистическая расчленённость объёмов сочетаются с “кусками” абсолютно натуральными. При символичности и иносказательности картины, при, казалось бы, незавершённости её отдельных деталей, полотно смотрится шокирующе достоверно. Не как подлинная картина разрушения реального города, а как пророчество Апокалипсиса.

Прямым контрастом “Гернике” по настрою открывается зрителю своей солнечной улыбкой живописный ансамбль Пикассо для замка Гримальди (сегодня музей Пикассо) в Антибах (1946). “Радость бытия”, с её юными фавнами, светлыми существами приморской Аркадии, не только название панно в первом зале замка. Так можно определить тему всего ансамбля (в экспозицию включены 27 живописных панно и картин). Пикассо однажды признался на выставке детских рисунков: “В их годы я умел рисовать как Рафаэль, но мне понадобилась вся жизнь, чтобы научиться рисовать как они”. Обаяние наивного детского рисунка и светлый, незамутнённый заботами и печальми взгляд на мир создаёт счастливую утопию, очищающую сознание.

Не только с “произведениями” своей фантазии вёл постоянные живописные беседы художник. С конца 1940-х годов и до последних дней жизни (1973) Пикассо создаёт множество вариаций произведений по мотивам картин старых мастеров. Секреты творчества, мучительный вопрос о назначении и месте художника в жизни волновали Пикассо всегда.

Кубизм как художественный метод

Кубизм рождался в поистине взрывную эпоху в искусстве. Незыблемые основы европейской живописи – объём, плоскость, пространство, цвет – уже были сильно поколеблены мастерами предыдущего поколения. Африканская традиционная пластика, которая стала в начале века очень популярной в Европе, продемонстрировала свободу обращения с формой: голова статуи, к примеру, могла быть больше тела, но сама статуя при этом почему-то не теряла полноценной выразительности.

Непосредственным толчком в становлении метода кубизма послужили две большие выставки Сезанна в 1904 и 1906 годах. Можно сказать, что его слова “трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса...” сделали своего рода эпиграфом ко всем последующим теоретическим обоснованиям нового направления. И тем не менее, когда появились “Авиньонские девицы”, где Пикассо наглядно показал, как выглядит кубизм в действительности (хотя этого термина ещё не было), даже художники сочли его картину насмешкой над их серьёзными экспериментами. Среди них был молодой фовист Жорж Брак (1882–1963). “Ты пишешь картины, будто хочешь заставить нас есть паклю или пить керосин”, – упрекал он Пикассо, который продолжал решительно “граничить” составные части форм предметов и упрощать человеческие фигуры до строгих геометрических объёмов. Но спустя совсем немного время тот же Брак привёз из поездки “по сезанновским местам” в Эстак, а затем показал на своей персональной выставке в 1908 году пейзажи, созданные тем же методом (потом, когда слагалась история кубизма, эта его стадия была названа “сезанновской”). Кубизм стал набирать популярность. Анри Матисс, не очень серьёзно относясь к подобным живописным “играм”, первым назвал их “кубиками”. В рецензии уже знакомого нам Луи Вокселя на выставку Брака в ноябре 1908 года впервые появилось определение “кубизм”.

Вслед за Пикассо Брака стала волновать передача наполненности объёма, которую утратила новая живопись после импрессионизма. На начальной – “сезанновской” – стадии кубизма художникам хотелось заново утвердить на плотне прочность и стабильность материи.

Спустя два года кубистические объекты меньше всего можно было бы назвать стабильными. Сначала контуры форм стали прерывистыми, а грани – разворачиваться в сторону зрителя, но представлять не в положенных ракурсах, а как бы очередным “фасадом”. Грани подчеркивались тенями, наложенными цветным штрихом или пятном более темного тона. А сам цвет – обычно охристый, серый или коричневатый – не стремился соответствовать реальным краскам “натуры”. Большие, цельные объёмы теперь уже распадаются на множество мелких, как на портретах А. Воллара и В.Уде и в “Аккордеонисте” Пикассо или “Натюрморте со скрипкой и кувшином”, “Столике” Брака. Главным теперь было дать почувствовать все элементы формы. Зритель словно “прощупывает” глазами объём со всех сторон, про-

смаатривает его и даже может увидеть сквозь него другой. Сегодня мы бы сказали, что художник анализирует форму методом сканирования. Эта стадия кубизма и называется “аналитической” (1910–1912 гг.). Исследовательская тяга художника к постижению законов творения сродни детскому любопытству: как малыш ломает игрушку, чтобы посмотреть, что там внутри, кубист Пикассо расчленяет предмет, чтобы почувствовать и передать точнее составляющую его материю. Но разрушающее начало не делается главным; важнее, что из мозаики составляющих деталей художник созидает на полотне новую гармонию и новую форму.

Зрителю не без труда удавалось следить за “приключениями” дробящейся формы. И тогда художники стали делать узнаваемыми некоторые детали, способные намекнуть на сам предмет, как бы “сыграть” его. Так, например, колки скрипки или горлышко бутылки “обозначали” саму скрипку или бутылку. Очередным логически шагом было введение в организм живописной картины реальных предметов (коробков, деталей музыкальных инструментов и т. д.) или фактур (бумаги, дерева, ткани). Коллаж стал широко распространяться.

На следующем этапе кубизма – “синтетическом” (1912–1914) – он уже тяготеет к гармоничным декоративно-красочным композициям; образ уже не растворяется в бесконечном разложении формы, а, напротив, как бы собирается из отдельных атрибутов, из наиболее характерных для него деталей. Оказалось крайне важно дать почувствовать разность состава предметов, их поверхностей (а вовсе не объёмов, как это было ещё совсем недавно), причём сочетания таких на холсте подчас были очень декоративны.

Очень скоро кубизм привлек к себе Хуана Гриса (1887–1927), Фернана Леже (1881–1955), Робера Делоне (1885–1941), Амеде Озанфана и многих других художников, которые приносили свои особенности в развитие стиля.

В отличие от других кубистов Х. Грис предпочитал яркие цвета. Он выстраивает свои натюрморты крупными формами, которые словно играют в реальные предметы. Так, например, утреннюю газету обозначает вклеенная газетная “шапка”, посуду и кухонную утварь – ящички с нарисованными на них фрагментами графина и кофейной мельницы. В ранних полотнах Ф. Леже множество человеческих фигур словно собраны из деталей детского конструктора. Выбор размеров полотен, умение художника распорядиться их большим пространством обнаруживает руку будущего мастера монументальных композиций.

Кубизму в искусстве минувшего столетия была суждена долгая жизнь. Забегая вперёд, скажем, что и в наши дни в экспозициях, показывающих живопись конца прошлого – начала этого века, часто можно наблюдать результаты его пластических экспериментов.

В 1918 году Амеде Озанфан (1886–1966) и Шарль Жаннере (1887–1965) – вскоре он станет известен всему миру как создатель Ле Корбюзье – опубликовали манифест “После кубизма”. В нём они заявили о создании нового течения – *пуризма* (от фр. pur – чистый). Живопись пуристов превращает предмет в повод

для утончённой игры линий, изысканных обобщённых силуэтов и цветовых пятен. Пуризм провозглашал идею “очищения” изображаемого (в том числе и от чувства), замены его “пластическим символом”, знаком, способным выявить внутреннюю конструкцию предмета через геометрию формы.

Рождённые кубизмом

Рассматривая кубизм, нельзя не вспомнить и о новой возможности показа движения, а такая проблема волновала художников “века скоростей”, и в первую очередь *футуристов*. Это авангардистское направление существовало в европейском искусстве в 1910–1920-х годах преимущественно в Италии и России. Под первым собственно художественным манифестом (“Манифест художников-футуристов”, февраль 1910 г.) подписались все итальянские художники – члены группы: Умберто Боччони (1882–1916), Джакомо Балла (1871–1958), Карло Карра (1881–1966), Джино Северини (1883–1966) и Луиджи Руссола (1885–1947). А в апреле того же года они выпустили “Манифест техники футуристической живописи”. Что же было для художников-футуристов главным содержанием этих манифестов, признаком будущего? Прежде всего своеобразная ода движению. И, конечно же, прославление техницизма, машины (в первую очередь – гоночной), индустриализации, урбанистической цивилизации. “Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, не будет более закреплённым мгновением всемирного динамизма, это будет само динамическое ощущение...” – заявляли футуристы.

Передача движения достигалась мультиплицированием его элементов и совмещением на пространстве картины его фаз одновременно. Конечно, в их манере членить объёмы легко можно было заметить влияние кубистической живописи, которую сами футуристы упрекали за “застылость”. Подчас разложение движения доводит изображение до абстракции, как это происходит, например, в циклах Балла “Скорость – Пейзаж” (1912), “Линия – Скорость”, “Вихрь” (1914).

Появились термины и определения, обозначающие способы передачи движения: “универсальный динамизм”, “линии-силы”, разрушающие, по утверждению футуристов, “материальность тел” и позволяющие обнаружить внутренние порывы. Здесь не следует искать глубокий психологизм, интерес к внутреннему миру человека, его личности. Напротив, культ машины, механизма вдохновлялся мечтой о “создании механического человека с заменимыми частями”. В 1913 году был опубликован “Манифест механического искусства”, а Северини и его товарищи заселили свои картины механическими людьми, похожими на роботов (хотя слово это возникло лишь в 1920 году), сконструированных из трубок. Тут уместно вспомнить любимую песню советской молодежи 1930-х годов со словами “...стальные руки-крылья, а вместо сердца – пламенный мотор”. Она вполне в духе эстетики футуризма. И в подтверждении тому – футуристический манифест “Аэроживописи” 1929 года, превозносивший аэроплан как символ современно-

сти, устремлённый в будущее. Однако это уже было лишь отзвуком былого футуристического шума. Футуризм постепенно растворяется в других течениях, а в биографии его представителей вписываются иные “периоды”.

Рациональная логика кубизма, вероятная бесконечность точек зрения на предмет, стала одним из путей к абстрактному, то есть беспредметному искусству.

Прорыв из кубизма в область абстракции произошёл через “орфизм” – так назвал Г. Аполлинер творческую систему Робера и Сони Делоне. Сам Р. Делоне не очень доверял такому термину, называя своё искусство “чистой живописью”, “движением цвета в свете”, а иногда “симультаным” (от лат. simul – одновременный), или, играя словами, “синхронным”. Смысл заключался в том, что при “симультанном” взгляде на предмет художник, помня прежде всего о законах физики, извлекает разложенный на составные цвета световой поток. Теории “чистой живописи”, как и многие другие теории модернизма, были не очень понятны и не очень конкретны. Но картины супругов Делоне сами по себе не нуждаются в пояснениях. Достаточно лишь посмотреть на “Эйфелеву башню” (1910 г.) и другие их полотна, наполненные многоцветными кругами, похожими на весёлые детские мячики, радужными арками, спиралями, праздничные и радостные.

Ещё один из ведущих мастеров беспредметного, абстрактного искусства, основатель стиля *неопластицизма* (и тоже яркий представитель “Парижской школы”) Пит Мондриан начал свой творческий путь в стенах Государственной академии художеств в Амстердаме.

Познакомившись с работами кубистов, Мондриан и сам начал экспериментировать с формами, упрощать их. По-разному сочетая плоскости изображаемых предметов, он добивался впечатления структурной, ритмической ясности. Постепенно из его работ исчез даже намёк на реальную форму.

Мондриан вместе с архитектором, скульптором и живописцем Тео ван Дусбургом стал одним из основателей брюссельской группы “Стиль” (1917 г.) – объединения художников и архитекторов, и в первом же номере журнала, названного по имени группы, опубликовал свою статью “Неопластицизм в живописи”. В этой и в других его теоретических работах (в том числе и в книге “Искусство и жизнь. Новое искусство – новая жизнь”, 1931 г.) он формулировал свои идеи, утверждая приоритет чистоты абстрактного геометризма в новом искусстве.

С середины 1920-х годов творчество Мондриана невозможно рассматривать в рамках определённых периодов, в последующем оно не знало резких перемен. Нужно заметить, что обращению Мондриана к абстракции способствовало его увлечение восточной философией, теософией, платонизмом. Именно глубокие поиски выражения гармонии мира привели его к абстрактным прямоугольным композициям. Их простота и выверенная сдержанность отвечала и кальвинистскому образу мышления, присущему художнику по семейному воспитанию.

Заклячая окрашенные в насыщенные основные цвета¹ (Мондриан не признавал зелёного – символ земли, земной реальности) гладкие плоскости в жёсткую сетку пересекающихся черных полос в комбинации с белыми “клетками” (они символизировали естественный цвет, напоминающий свет в природе), Мондриан добивается впечатления сияния, свечения цвета.

“Искусство может дать выход... на более высокие уровни, я их, возможно, ошибочно, называю духовными, хотя всё, обладающее формой, по характеру своему ещё не достигло духовности. Однако это путь вверх, путь из тисков материи”, – писал художник ещё в начале своего пути. И не оставлял в дальнейшем своих стремлений ослабить “тиски материи”. Поэтому несправедливы множественные упреки насчёт отсутствия в работах Мондриана “каких-либо духовных движений”. Явный рационализм “искусно скомпонованных и тщательно выделанных” композиций Мондриана был способом проникновения к универсальным законам гармонии, независимой от индивидуума, от настроения отдельного человека. В его мире присутствуют логика, ясность и чистота отношений и взаимодействий.

Эксперименты с формой в нефигуративном искусстве продолжались на протяжении всего XX века, оно то объявляло себя “главным” направлением, то уступало свои ведущие позиции другим течениям.

* * *

В самом конце XX века репутация Франции как единственного в начале столетия центра модернизма стала колебаться. В искусствоведческих исследованиях всё чаще обращается внимание на процессы, происходившие параллельно в Германии, Италии и других странах.

(Продолжение следует...)

¹ В живописи – синий, жёлтый и красный, смешением которых и создаются все другие цвета палитры.