

Густав Климт и русское искусство «серебряного века»

МИХАИЛ ФЕДОРОВИЧ КИСЕЛЕВ

Крупнейший представитель австрийского модерна Густав Климт (1862–1918) не мог не оказать и действительно оказал громадное влияние на этот стиль в разных странах Европы. В полной мере это относится и к России.

Можно с полным правом говорить, что влияние Г. Климта на ряд русских художников эпохи модерна в определенной мере было подготовлено творчеством М. А. Врубеля (1856–1910), который в целом ряде своих произведений решал близкие австрийскому художнику пластические задачи, причем русский мастер начал делать это еще до перехода Климта к «новому стилю». На близость работ Г. Климта и М. Врубеля впервые обратил внимание Д. В. Сарабьянов в своей книге «Русская живопись XIX века среди европейских школ» (Москва, 1980), поместив в иллюстративной части для сравнения рядом с врубелевским портретом Н. И. Забелы (1898) климтовский портрет А. Блох-Бауэр (1907).¹ Однако сопоставление этих двух картин не нашло отражения в тексте исследования. Видимо, не без влияния труда Сарабьянова специальную статью о Врубеле и Климте опубликовал американский ученый Джеймс Кертис, уже в тексте акцентировав близость некоторых портретов Врубеля и Климта.² Тем не менее будучи историком, а не искусствоведом Кертис не провел художественного анализа манеры обоих живописцев, хотя как раз такой анализ позволяет выявить у них близкие принципы построения образа.

Уже в ранней акварели Врубеля «Восточная сказка» (1886) обращает на себя внимание калейдоскопичность форм и красок, с которой художник изображает экзотические ткани в шатре, причем декоративные узоры в них складываются в некие подобия человеческих фигур или органических существ. А среди этой сложной игры фантастических арабесок художник с академической тщательностью пишет лица главных персонажей, то, к чему придет Климт уже в начале XX века. Кстати, указанный прием Врубель использует и в ряде иллюстраций к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» (1890–1891). Совершенно поражает и некоторая схожесть типажей в ряде произведений Врубеля и Климта, удивительная, если учесть, что оба художника не имели представления друг о друге. Так, лицо человека в профиль (из декоративного панно «Венеция» (1893) – фигура в правой части полотна) чрезвычайно похоже на профильное изображение мужчины в картине Климта «Любовь» (1895), одной из первых символистских работ этого мастера. Следует сказать, что данный персонаж весьма напоминает и Гамлета из картины Врубеля «Гамлет и Офелия» (1888).

Такая близость персонажей может быть объяснена устремлениями эпохи к возрождению романтического начала в искусстве, а также тем, что оба художника во многом пытались построить свое творчество на основе переработки некоторых традиций позднеакадемической живописи, у представителей которой можно встретить подобные типажи в духе Ренессанса. Но и Врубель, и Климт переняли у них и увлечение декоративной стороной образов. Русский мастер, в частности, под влиянием своего академического педагога П. П. Чистякова, с этой точки зрения увлекался приемами испанского живописца М. Фортунни, а его венский коллега воспринял декоративность у Х. Макарта, у которого он непосредственно учился. В этой связи хотелось бы заметить, что позднеака-

демическое искусство давно нуждается в переоценке, в нем присутствовали не только черты салона, но и готовились предпосылки к появлению «нового стиля», модерна, ведь «поздние академисты» считали себя носителями «вечных ценностей», прежде всего «чистой» красоты, противопоставленной утилитарным задачам, которые выдвигались на первый план художниками реализма. Модерн же, как известно, ставил задачи преобразования жизни средствами красоты. «*Il vero nel bello*» (истина в красоте) было девизом Врубеля³, но под ним мог бы подписаться и Климт. В силу этого их и привлекала декоративность, но они искали в ней не только средство создавать картины, улаживающие глаз, что было в большей мере характерно и для Фортунни, и для Макарта, а через орнаментальность форм наполняли образ скрытым смыслом, делали его глубоко символическим. Надо сказать, что это качество Климт и Врубель нашли в раннехристианском и византийском искусстве, ведь оба они увлекались мозаикой, австрийский мастер – равеннской, русский – той, которой были украшены соборы Венеции и Торчелло. К тому же обоим были близки философские взгляды на художественное творчество А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Однако орнаментальные формы Климта исполнены эротических аллюзий, то, что в какой-то мере можно отыскать лишь в поздних рисунках Врубеля, а период его тяжелой психической болезни. В целом же сложная ковровая орнаментика фонов врубелевских произведений должна создавать ощущение фантастичности и сказочности среды. Но поскольку это есть и у Климта, безусловно, следует говорить о родственности исканий обоих художников, обусловленной целями и задачами, которые они выдвигали как представители модерна, прежде всего их намеренным стремлением создать в своих произведениях мир, подчеркнуть эстетизированный и в своей утонченной красоте противопоставленный прозе жизни.

О непосредственном влиянии Климта на русское искусство можно говорить на примере творчества Александра Яковлевича Головина (1863–1930), который в отличие от Врубеля живо интересовался современным западноевропейским искусством и, конечно, был знаком с деятельностью Венского Сецессиона. В книге о художнике ее автор, М. Н. Пожарская совершенно справедливо обратила внимание на то, что в его портретах «контраст объемно-моделированного человеческого лица с декоративной плоскостью фона заставляет вспомнить работы современника Головина, ведущего мастера венского «Сецессиона» Густава Климта. И в ранних работах Головина можно обнаружить орнаменты до крайности схожие с теми, что украшают полотна Климта»⁴. В приложении к монографии Пожарская сопоставила портрет М. В. Воейковой (1905) работы Головина с портретом Сони Книпис (1898) Климта, сходство которых действительно налицо.

Если учесть, что Головин формировался под сильным воздействием Врубеля, вместе с которым он украшал майоликовыми панно гостиницу «Метрополь» (1898), то можно сделать вывод, что и искусство Климта должно было увлечь русского художника.

Влияние Климта на Головина достаточно определенно выступает в серии испанок, своеобразных театрализованных головинских портретах. Если сравнить некоторые из них с работами Климта, то бросаются в глаза даже колористические аналогии. Так разработка зелено-синей гаммы, доминирующей в картинах «Испанка» (1902), «Испанка в зеленом» (1906–1907), «Испанка с букетом желтых цветов» (1907–1908) напоминает цветовое решение «Русалки» (ок. 1899) Климта. Именно этот колорит позволяет обоим мастерам передать ощущение некой таинственности и загадочности в изображенных персонажах. Более того, в «Испанке» 1902 года есть попытка создать образ «роковой женщины», что так созвучно климтовским «Русалкам». А волнообразные лица,

господствующие в очертании фигур в данных произведениях Головина и Климта передают скрытые витальные силы. Вместе с тем, как и Врубель в большинстве своих произведений, Головин не стремится к выражению темного эротического начала. В его «Испанках» нет того погружения в подсознательное, которое почти всегда проявляет себя в зрелом творчестве Климта, увлекающегося учением З. Фрейда.

Это же в полной мере относится к образам женщин на заказных портретах Головина, таких, например, как «Портрет балерины Е. А. Смирновой» (1910), где разработка зеленого также похожа на колорит «Русалок» Климта. Балерина в данном произведении запечатлена на фоне театральной декорации – готового пейзажа, который решен как текущий узор из мозаично нанесенных серебристых пятен. В их вибрации, подвижности проявляется желание художника передать при отсутствии иллюзорной глубины бесконечную пространственность, превращающую плоскую декорацию в часть какого-то космического мира. Но ведь подобным образом решал фоны своих картин и Климт, в которых благодаря такой трактовке среды – изображаемое переносится в «неземную атмосферу»⁵.

Так же, как Врубель, Климт и другие представители стиля модерн Головин считал самым совершенным из искусств музыку. И. Сармани-Парсонс в своей книге о Климте справедливо подчеркнула, что «многие картины модерна вдохновлялись музыкой, она играла роль в эстетике XIX века».⁶ И в начале XX столетия, добавим мы. Непосредственно теме музыке австрийский мастер посвятил произведения «Музыка» (1895), «Шуберт за фортепьяно» (1898), «Бетховенский фриз» (1902), в которых цветовыми и линейными ритмами, вспышками света, рождающегося из тьмы, пытался вызвать чисто звуковые ассоциации у зрителя, создавая тем самым «музыкальную живопись». Почти у всех крупных мастеров модерна мы можем встретить подобные устремления,

выражающие желания представителей художественной культуры рубежа веков добиться синтеза различных видов искусств.

Колористические сочетания у Головина – это зачастую нечто близкое музыкальным созвучиям. И здесь русский художник оказывается снова близким Климту. Но в данном случае эта близость не столько результат влияния одного мастера на другого, сколько свидетельство принадлежности их к одной эпохе. Другое дело, что Головин мог вдохновиться климтовской декоративной калейдоскопичностью, когда в решении декораций к музыкальным спектаклям пытался в красках найти соответствие мелодии, звучащей на сцене. Тогда искусство Климта становилось как бы «подсказкой» для создания зрелища, в котором чисто декоративные узоры складывались в столь сложные по ритмической организации орнаменты, что, действительно, становились похожи на «не изобразительные» музыкальные композиции (декорации к опере А. Н. Корещенко «Волшебное зеркало», 1903; декорация к балету И. Ф. Стравинского «Жар-птица», 1910; декорация к опере К.-В. Глюка «Орфей и Эвридика», 1911 и др.). Причем в декорациях Головина с их остро найденной символикой цветовых сочетаний порой звучала усиленно разрабатываемая Климтом тема Эроса и Танатоса (декорация к «Орфею и Эвридике») не свойственная станковому творчеству русского художника.

С 1908 года Головин стал увлекаться созданием декоративно решенных пейзажей. Некоторые его работы подобного рода превращают уголки природы в прихотливый узор, составленный из веток деревьев, четко прорисованных очертаний листьев, травы, где выделены контуры каждого растения. Исследователи русского искусства усматривали в произведениях влияние Е. Д. Поленовой, с которой был очень дружен художник, и М. В. Якунчиковой, применявшей в целях большей выразительности контура выжигание, подчеркивавшее плоскостность изображения.⁷

Все это так, но несомненно, что на характер пейзажных работ Головина повлияли и произведения в этом жанре Климта, над которыми он стал усиленно трудиться с 1902 года. Оба художника не вводят в свои изображения природы человеческих фигур, у обоих, как правило, используется очень высокий горизонт. «Густой, словно занавес, узор из параллельных стволов в чаще леса создает определенный ритм, который может продолжаться вечно. Деревья и листва производят впечатление не имеющего границ пространства».⁸ Эти слова, характеризующие пейзажи Климта, вполне относимы и к пейзажам Головина «Пруд в чаще» 1909; «Пейзаж. Павловск», 1910; «Пейзаж с голубым павильоном. Вид в парке», 1910; «Болотная заросль» 1917; «Осень», 1920. Следует подчеркнуть, что три из названных работ Головина имеют квадратный формат или тяготеют к квадрату. Как известно, данный формат наиболее соответствует передаче состояния покоя. К нему стремился в своих пейзажных образах Климт. Кроме того, в такого рода пейзажах можно было трактовать казалось бы камерный мотив как часть большого целого, ведь квадратный формат как бы позволяет представить изображаемое фрагментом огромного мира, выразить «безграничное в малом»⁹. Совершенно справедливо И. Сармани-Парсонс указала на то, что «в отличие от французских импрессионистов Климта интересовало не просто зрелище природы, но ее скрытая суть, принцип непрерывности как элемент жизни – особенно это заметно в лесных пейзажах».¹⁰ Но это присутствует и в изображениях садов и полей венского мастера («Крестьянский сад», 1905; «Крестьянский сад с подсолнухом», 1905; «Поле маков», 1907), где Иоханес Добай увидел «синтез декоративного впечатления и космического ощущения жизни, запечатленной во фрагменте бесконечности».¹¹

И у Головина в перечисленных пейзажах мир осмысливается как бесконечность, частицей которой воспринимается

изображенный мотив. Как и Климт он не стремится к импрессионистической иллюзорности, несмотря на то, что пишет все мелким, почти пуантилистическим мазком (здесь следует указать на близкую манеру живописи пейзажей Климта). Но этот мазок не разрушает декоративной плоскостности целого.

Итак, концепция пейзажного образа, способ его композиционной организации у обоих художников настолько близки, что, безусловно, позволяют говорить о воздействии Климта на Головина, ведь австрийский живописец первый пришел к такому решению пейзажа. Другое дело, что русский мастер не хотел и не стал подражателем Климта. Так, излюбленной техникой Головина была клеевая темпера, а не масло, от которого Климт в пейзажах практически не отказывался. Своей матовой поверхностью темпера позволяла Головину добиваться большей лиричности настроения, ощущения среды, воздуха при сохранении плоскостности. И в результате пейзажи Головина в большей мере, чем у Климта, воспринимаются как некий гармоничный «Парадиз», мир, приподнятый над трезвой повседневностью.

Василий Дмитриевич Милиоти (1875–1943) принадлежал к более молодому поколению художников символистов, представителей стиля модерн, нежели Врубель и Головин. К сожалению, творчество этого мастера до недавнего времени не было в поле зрения российских историков искусства, а между тем именно В. Милиоти во многом определил позднюю фазу русского модерна и символизма в живописи и графике, будучи активным участником выставки «Голубая роза» (1907) и теоретиком «голуборозовского» движения.

На арене художественной жизни Милиоти впервые со своими работами выступил в 1905 году, показав на выставке Московского товарищества художников два декоративных мотива. Вслед за этими произведениями в 1906 году он создает небольшие живописные вещи «Сказку», «Телем», «Ле-

генду», «Наль и Дамайнти». В них Милиоти продемонстрировал преемственность своего искусства от Врубеля, используя кристаллически-мозаичные формы, которые образуют сказочную среду, куда мастер помещает человеческие фигурки в причудливых фантастических одеждах. Но декоративные арабески фонов этих работ Милиоти безусловно обязаны и искусству Головина и Климта. С последним русского художника роднит так же его манера писать лица изображенных персонажей, тщательное, гладкое в отличие от антуража. Чтобы в этом убедиться достаточно сравнить уже упомянутое произведение Милиоти, «Наль и Дамайнти» по поэме В. А. Жуковского с «Бетховенским фризом» (1902) венского мастера. Конечно, «Наль и Дамайнти» всего лишь миниатюра, которую Милиоти использовал как фронтиспис к символистскому журналу «Весь» (1906, №9), а «Бетховенский фриз» – монументально-декоративное панно. Но, если взглянуть в то, как тракуются изображения людей обоими художниками, обнаруживается явное сходство. Помимо живописи лиц В. Милиоти подобно Климту деформирует пропорции фигур подчиняя их единому причудливому ритму. А лица их столь же загадочны, как и панно Климта, они манят, притягивают и одновременно пугают зрителя своей тайной, каким-то мистическим неподвижным выражением. Фон же этой работы, равно как и многих других произведений Милиоти, составлен из чередующихся орнаментализированных полос чистого цвета. Изгибающиеся, образующие плавно текущие волнистые формы переходят в одежды фигур к розам, утопающим в зелени. В декоративном сопоставлении этих красочных полос видна попытка опереться на традиции Врубеля (вспомним «Восточную сказку»), соединив их с влиянием лидера Венского Сецессиона.

Заметим, что орнаментальные фоны работ Милиоти часто оживают. Так, ткани, драпировки, которыми художник заполняет их не только в живописных, но и в графических

произведениях, порой трансформируются фантастические инфернальные существа, что тоже подчеркнуто у Климта. Вслед за австрийским мастером Милиоти этим приемом воплощает идею об изменчивости и неоднозначности сущего, о роли подсознательного и иррационального в человеческой жизни (обложка к журналу «Весы», 1906, № 9; заглавный лист к произведениям художникам на тему «Дьявол» для журнала «Золотое руно», 1907, №1).

В определенной мере Милиоти заимствует у Климта и тему «Эрос и Танатос», наглядно демонстрируя ее в гуаши «Дон Жуан и смерть» (1929).

Интересно отметить, что и в 1920-е и в 1930-е годы, когда символизм и модерн отодвинулись в прошлое, Милиоти остался верен тому, что питало его творчество в начале века, в том числе и климтовской традиции. Будучи насильственно выключенным из официальной художественной жизни нашей страны, так как его искусство не вписывалось в нормативы соцреализма, вынужденный зарабатывать на жизнь отнюдь не трудом художника, мастер тем не менее для себя продолжал создавать композиции символистского плана, где отголоски искусства Климта продолжали проступать достаточно отчетливо. Именно они позволили художнику убедительно передавать фантастические метаморфозы, превращения в произведениях на сказочные темы (гуашь «Мертвая царевна», 1929), строить свой утонченный романтический мир («В гроте», 1931; гуаши из «Тысячи и одной ночи», 1930-е гг.; «Медитация», 1933). Правда, в этих работах, как и у Головина, нет климтовской чувственной эротики, мир Милиоти более хрупок, более отстранен, но декоративная изощренность, соединенная с размышлениями о вечности красоты, погруженность в «золотую мечту эстетизма» свидетельствуют, что наследие Климта, как и наследие русских мастеров эпохи

символизма и модерна, давало возможность художнику противостоять трагическим коллизиям времени и сохранить себя.

И А. Я. Головин и В. Д. Милиоти отнюдь не единственные мастера, испытавшие влияние Климта, хотя в их творчестве оно наиболее очевидно. Но его можно усмотреть в театральных работах Льва Самойловича Бакста (1866–1924), а также на данный момент малоизученных Василия Ивановича Денисова (1862–1920) и Николая Константиновича Калмакова (1873–1955). Думается, что тщательные исследования искусства этих мастеров еще более осветит роль Климта в развитии модерна в нашей стране, естественно не теряющего ни своего своеобразия, ни самобытности.

Примечания

1. Сарабьянов, Д. Б.: Русская живопись XIX века среди европейских школ. Москва, 1980. илл. 125–126
2. Curtis, James: M. Vrubel and Klimt, Moskow and Vienna. // New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture (ed. by Norman, John O.) New York, 1994. 54–61.
3. Суздаев, П. К.: Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. Москва, 1984. 138.
4. Пожарская, М.: Александр Головин. Москва, 1990. 37.
5. Выражение взято из статьи Марианы Бизанц-Праккен «Густав Климт» в каталоге выставки «Вена на заре XX столетия». Вена, 1990. 22.
6. Сармани-Парсонс Илона: Густав Климт. Москва, 1995, 29.
7. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Москва, 1974. 21–24.
8. Сармани-Парсонс Илона: Густав Климт. Москва, 1995. 65.
9. См.: там же.
10. Там же.
11. Там же, 73.
12. Там же, 98.