

Русский взгляд на австро–венгерскую Сецессию сто лет спустя

ИГОРЬ ЕВГЕНЬЕВИЧ СВЕТЛОВ

Когда подлинное и мнимое обновление XX века уже превращалось в усталость и инерцию, едва ли что-то предвещало возвращение к тому, что долго казалось досадной помехой, а на самом деле было одним из истоков новых и новых творческих обретений. По мнению известного российского исследователя модерна Дмитрия Сарабьянова Сецессия (Модерн) оказала влияние почти на все художественные направления XX века.¹ Отнюдь неслучайно сецессионизм, который в России применительно к отечественному материалу условно именуют искусством «серебряного» века, занял ныне свое отдельное место на фоне вариаций постмодернизма и неоавангарда, не смешиваясь с ними и обретая для публики и историков искусства новую притягательность. Волнуют его нервно-утонченная пластика, обращение к сокровенной сути и философской сложности отношений между индивидом и космосом, вечностью и мгновением, его попытка фронтально совместить вибрации жизни с идеальными образами прошлого.

Первоначальное открытие символизма и модерна, квалифицированных в сталинские годы как оторванное от жизни, полное мистицизма и пессимизма искусство, началось в среде нашей интеллигенции в 1960-е годы. Скрытый или программно объявленный драматизм, подкрепленный широкий ходом форм и смелыми цветовыми метафорами в живописи, и не менее выразительно, артистическим конфликтом черного и белого в графике, сделали их близким нашему шестидесятилетнему. Ныне, в отличие от 60-х годов привлекают не только

суммированные в модерне формальные структуры. Осознается неповторимость сецессионного искусства как полного диссонансов и одновременно озаренного мечтой о новой гармонией поэтического диалога о мире. Волнует тайна Сецессии. На разных уровнях разгадывается природа ее символических образов и метафор. Параллельно многослойному научному познанию обретает новые рамки интерес к символизму и модерну у широкой зрительской аудитории, постепенно охватывающий близкие и удаленные от Москвы и Петербурга города.²

Происходит и другой процесс. В 1960-е годы вспышка интереса к модерну более всего концентрировалась на его российском варианте, что отразилась и в искусствознании.³ Лишь в перестроечные и в 90-е годы XX века, во многом на фоне освобождения от идеологических табу, эти границы раздвинулись. Хотя создание широкой картины эволюции европейского символизма и модерна еще впереди, отдельных ученых, и вновь созданные научные коллективы объединяет желание по новому оценить творческий вклад различных стран и регионов в художественную практику конца XIX-начала XX веков. Ученые постепенно восполняют свое отставание от возрастающего в среде российской интеллигенции притяжения к искусству Климта, Беклина, Мунка, прерафаэлитов, Чонтвари, «Молодой Польши», Чюрлениса и других ярких представителей модерна и символизма.⁴ При этом традиционная французская ориентация, поддержанная в последние десятилетия многочисленными выставками и искусствоведческими исследованиями творчества Гогена, Ван Гога, группы «Наби», оказалась заметно потесненной.⁵

Вена и Будапешт, Австро-Венгрия – одна из главных средоточий этих вновь вспыхнувших и последнее время заметно усилившихся приверженностей. Определенную роль играют исторические параллели. Несколько десятилетий австро-венгерская тема в глазах российского зрителя отчасти благодаря

кино и популярным историческим романам была окутана проникнутой ностальгией салонной романтикой. Ныне в истории и судьбах культуры интригует иное – финальный этап Габсбургской и Российско-советской империй, сохранившийся и возникающий в новых вариантах баланс сцеплений и разъединений, исторических разрывов и деятельной памяти. В мае 2003 года в Москве в Государственном Институте искусствознания прошла конференция «Художественные центры Австро–Венгрии», на которой выявлялись и пристально рассматривались притяжения и отталкивания Вены, Будапешта, Праги, Кракова, Львова, Любляны и других культурных центров Австро–Венгерской империи. Осенью того же года в Посольстве Польской Республики и Венгерском культурном, научном и информационном центре в Москве прошла другая международная конференция «Модерн и европейская художественная интеграция.»⁶ Главным на ней было открытие новых фактов и форм европейских культурных взаимодействий. Стало ясно, что модерн и символизм создали новую общность и новую открытость этих отношений. На соотношении интеграционных и дезинтеграционных процессов в общественном сознании сосредоточили свое внимание участники конференции «Эпоха “модерн”». Нормы и казусы в европейской художественной культуре» в Российском Государственном Гуманитарном Университете в 2002 году (Москва)⁷. Сегодня очевидно, что это была плодотворная попытка сравнительного изучения общественно-политической мысли и культурного развития Австрии, Германии, России, Швейцарии. В числе проблем, которые обсуждались, дуалистический опыт австро–венгерского государства на рубеже двух веков, достижения и противоречия в его культуре в контексте процессов общественной модернизации.

Искусство австро–венгерской Сецессии занимает во всем этом особое место.

Нарастающее притяжение к искусству Климта, интерес к Венскому Сецессиону, как не оцененному в полной мере международному центру европейского искусства рубежа двух веков, загадка К. Тивадар Чонтвари, анализ структурообразования в творчестве Й. Хофмана, прогрессирующее внимание к принципам и этапам формирования городского ансамбля Вены в последние десятилетия XIX и начале XX века, высокая оценка будапештской архитектурной сецессии, исследования искусствоведов, посвященных проблемам сецессионного стиля в живописи и графике австро–венгерских столиц, анализ культурологических процессов в них и периферийных центрах Габсбургской империи, огромное увлечение творчеством Гофмансталя, многозначное прочтение идей З. Фрейда и его влияния на рубежную художественную культуру, острые дискуссии вокруг переводных книг К. Шорстке и И. Чаки, посвященных культуре, общественной борьбе и атмосфере второй половины XIX века и последнего этапа габсбургского государства – все это весьма знаменательно.⁸ Основными центрами изучения австро–венгерской Сецессии остаются Государственный институт искусствознания, Российский Государственный Гуманитарный Университет в Москве и кафедра германистики на филологическом факультете Санкт-Петербургского Университета. Проведенная этой кафедрой (научный организатор Александр Белобратов) международная конференция «Вена и Санкт-Петербург на рубежах веков: культурные интерференции» (2001) дала активный стимул изучению австрийской культуры, восприятию ее творческого всплеска на рубеже XIX–XX веков.

При всех различиях в мнениях ученых заметно углубление эстетических, философских, поэтических характеристик, в особенности по отношению к литературе и изобразительному искусству Австро–Венгрии. Венский вкус и утонченность как поэтический модуль средового мышления и выражения

экстерриториальности личности, своеобразие и экзотический контекст венгерского неоромантизма, внутренние взаимодействия и соревнование между двумя столицами, двумя художественными центрами – все это стало предметом научной заинтересованности и нередко самостоятельного анализа, в том числе, когда корректируют друг друга в рамках одного издания сразу несколько авторов. Это один из примеров того, что жизнь сецессионной культуры Вены и Будапешта начинает восприниматься не сквозь пелену столетней удаленности, а как фактор современной культуры.

Климт занимает во всем этом процессе лидирующую позицию. Уже первый в России показ его произведений на выставке «Вена на заре XX века» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (1990) стал для российской публики подлинным шоком. Больше всего ошеломляло соединение эстетизма и открыто демонстрируемой чувственности. Непривычная для нас экспрессивная предельность поэтического воплощения одного в другом была в определенном смысле новым открытием сецессионизма для российской публики. Не меньшим откровением для нее оказался и своеобразный тип климтовской картины. Последняя предстала одновременно как икона, и натуральный портрет, полная фантазии символическая композиция и что-то достоверное в фрагментах различных сцен. Уже тогда для нашего зрителя оказались созвучными смелость климтовских гипербола, артистическое преображение реальности, которому мастер придавал разнообразную, но каждый раз интригующую форму. Поражало и другое – фронтальный стык современности и древних художественных эпох. Стилизацию у нас до той поры привыкли понимать как нечто умеренное, не способное волновать. Климт же вызывал своими полотнами своеобразный столбняк, но одновременно заряжал какой-то новой энергией.

С тех пор увлечение Климтом нарастало и обретало новые оттенки. Во время первой встречи исключительное впечатление произвела сопровождающая произведения этого художника декоративная экспрессия, ее активная роль в символизации образа. Ни одному исследователю импонировала широта понятого таким образом монументализма. В дальнейшем больше внимания стали обращать на неожиданность стилистических стыков, появились первые попытки анализа структуры монументальных и станковых композиций Климта.⁹ Особое место как предмет изучения стали занимать рисунки Климта и в связи с ними тема эротизма.¹⁰ В этом и других планах как продолжатель и антипод своего учителя воспринимается Эгон Шилле. Меньше изучена фигура Ганса Макарта. Его провидческий поиск идеального, аристократический декоративизм, равно как и сближение академизма и форм низового искусства, еще предстоит осознать.

Другая сторона Венского сецессионизма, в особой мере привлекающая молодых исследователей из России – творчество Йозефа Хофмана, Коломана Мозера – от конструирования мебели и предметов обихода до эстетической организации интерьера. Интерьер Хофмана видится им как шедевр геометрического ансамбля, включающего в себя продуманное и рациональное зонирование пространства и выразительное звучание чистых форм. Складывается самостоятельное понимание европейских связей Хофмана, параллелей и взаимосвязей его исканий с опытом школы Глазго, открытиями Чарльза Рени Макинтоша. Их стремятся по своему раскрыть молодая исследовательница из Государственного института искусствознания Елена Федотова.¹¹ Все это, естественно, только начало. Российским искусствоведам и культурологам еще предстоит выискнуть в философские основы минимализма Хофмана и Макинтоша, осмыслить их замечательную роль как декоративистов и анти-

декоративистов. Наконец, понять духовные открытия их искусства, учитывая смелые и неверные выводы XX века.

Впрочем, уже сам интерес к венскому геометрическому эстетизму после восхищенного увлечения российских историков и любителей искусства органической пластикой и витальной декоративностью блестящего ряда представителей Венского Сецессиона знаменателен. Эти перемены – знак более динамичного отношения к его многогранному наследию. Еще одним свидетельством расширяющегося видения этого стал первоначальный анализ пространственно-декоративного ритма больших международных выставок, которые проводились в Вене в 1900-е и последующее десятилетие.

Вена – Будапешт... Параллели, схождения, различия. Не все здесь еще прояснено, тем более для наших исследователей. Но важно ставить вопросы, не уходить от них. Один из вопросов, возникающих все чаще, – почему в находящемся в двух часах неторопливой езды от Вены Будапеште не был подхвачен поразительный взлет Климта, а европейские ориентиры Венского Сецессиона не оказали ощутимого влияния на развитие венгерского искусства рубежа XIX–XX веков. Естественно, тут нужно сделать немало оговорок, как в отношении таких сфер художественной деятельности, как архитектура и прикладное искусство, так и творчества отдельных индивидуальностей. Нельзя, например, забыть о Яноше Вассари. Показ его картины «Любовь» и других произведений на выставке в Эрмитаже, способен повысить статус этого своеобразного мастера, интересного символиста и экспрессиониста, в глазах российского зрителя. По сведению сотрудницы будапештского Института истории искусств Каталин Геллерт – один из самых поэтичных венгерских символистов Лайош Гулачи, ориентирующийся преимущественно на бельгийскую школу, но имеющий в отдельных случаях венские аналогии, еще в студенческие годы пытался в своей письменной работе

дать аналитику художественного почерка Климта. Влияние венских примеров можно заметить и в творчестве других живописцев, скульпторов, графиков.

И все-таки венское обновительное движение не совпало с главными художественными устремлениями Будапешта и тем более таких венгерских колоний как Надьбанья, Сольнок, Геделе. Не все объясняет соперничество двух столиц, хотя его нельзя сбрасывать со счетов. Играли роль исторические ритмы культуры, разнообразные социальные факторы. Как центр одной из крупнейших империй Вена переживала ее финал как напоминание о былом величии, изысканности дворянской культуры, стремясь к возрождению большого стиля. Климт творил нарядное, поражающее своим великолепием аристократическое искусство. Хотя оно и вмещало в себя время от времени жесткую аналитику личности и прорисовку драматических альтернатив человечества на фоне ушедших эпох, средоточием его была понята как абсолют Красота. Напротив, большая часть венгерских живописцев, монументалистов, графиков связала себя с далекой от господства эстетизма «народной» линией. Их основным притяжением были венгерское народное творчество, его поэтическая мифология, своеобразная эстетика венгерской деревни, одухотворенный несколько запоздалым выходом на пленер национальный пейзаж. Такой национальный акцент отчасти сравним с тем, что происходило в искусстве ряда европейских стран, в том числе и в России. Впрочем, во всем этом было множество оттоков, вызванных противостоянием давлению все еще могущественного в Венгрии академизма, изменением былой жанровой иерархии, рождением иного по сравнению со второй половиной XIX века представлением о том, каким может быть искусство по отношению к жизни. Непросто давалось попытка обрести почвенность в своих пенатах и одновременно освоить новый язык европейской живописи. Еще требует анализа

в нашей науке духовное содержание многообразных пленеристских опытов венгров. По новому звучат сегодня произведения Кароя Ференци. Некоторые его картины мы видели не столь давно в Москве на выставке «Семья Ференци», но теперь в состоянии оценить их не только в аспекте влияния тех или иных господствовавших на рубеже XX века живописных концепций, особенно, импрессионизма и постимпрессионизма, но более широко, – как духовно-нравственное размышление о мире, содержащее в себе элементы символизма...

Но, пожалуй, еще более интересен еще один пласт венгерского сецессионизма, с которым знакомит выставка в Эрмитаже, – духовно-визионерский. На его фоне то, что делали в Вене тот же Хофман, Мозер и их круг, ощущаются даже тогда, когда они связаны с барочной традицией, нечто рационалистическое. Проникнутые визионерством и часто обращенные к духовной вибрации природы картины Чонтвари стоят в этом контексте особняком. Впрочем, устремленность, с которой этот художник шел к воплощению своей мечты, напоминает Климта. Сходство между двумя этими столь разными, но бесспорно выдающимися художниками, прослеживается и в другом – приверженности к монументальным полотнам с символическим множеством человеческих фигур и одновременно интимной удаленности от треволнений мира в одном случае в зеленую ауру природы, в другом – в небольшие затерянные в Средиземноморье средневековых города. Еще одно характерное для символизма сближение – экзотизм вдохновленный у Климта Древним Египтом, классической Грецией, Равенной, а у Чонтвари – эллинизмом, природой и жизненными ритмами Малой Азии.

Вена – Будапешт...

Материалы выставки в Эрмитаже подтверждают, что в архитектуре их соревнование шло на равных. Именно в этой сфере подготовленные национальным романтизмом и эклек-

тикой сецессионные формы зодчества в обоих центрах Австро–Венгерского государства, пережив XX век, оказались востребованными в наши дни.

Спровоцированная наличием свободных земель активная живописная застройка Пешта и обогащенная крупными сецессионными сооружениями пространственная парабола венского Ринга, были двумя ипостасями широкого градостроительного мышления. В Вене показали умение сопрягать большие архитектурные массы с круговой парковой полосой, в Будапеште – с водным бассейном Дуная и массивом будайских гор.

Поистине революционное значение имела постройка в 1872 году моста через Дунай, впервые соединивший две по существу изолированные друг от друга части венгерской столицы. Продолжавшееся в последующие десятилетия мостостроительство не только упорядочило жизнь города, но и стало одной из его эстетических кульминаций. Оно активно участвовало в создании узлов напряжения и разрядки, помогало сделать общую архитектурную планировку последовательной и вариантной. Хотя у творцов будапештской архитектурной Сецессии не было проектов и осуществление сопоставимых с яркими идеями Отто Вагнера или Йозефа Ольбриха, ее градостроительный смысл прочерчен весьма решительно.

Вена – Будапешт... Ось впечатляющих творческих ходов, контрастов и схождений. Разные формы, разные варианты Сецессии. Выставка в Эрмитаже – повод обо всем этом размышлять, поддаваться изыскам стилизма, анализировать скрытые смыслы символических образов.

Примечания

1. Исключительное значение имеют его последовательное исследование модерна и символизма в европейском масштабе. Назовем, как один из примеров, монографию «Стиль модерн» Москва, 1989.
2. Сошлемся на статьи В. Зусмана (Нижегородский государственный университет) *Свое и чужое у Кафки*; И. Ищук-Фадеевой (Тверской государственной университет) *А. Шницлер и А. Чехов: концепция драматического героя*. См.: *Модерн, модернизм, модернизация*. Москва, 2004.
3. Костин, В.: *К. С. Петров-Водкин* Москва, 1966. В 60-е годы вышли книги о П. Кузнецове, М. Сарьяне, исследование Н. Лапшиной об объединении «Мир искусства».
4. Федотова, Е.: *Арнольд Беклин*. Москва, 2002; Светлов, И.: *Густав Климт*. Москва, 2004; Яковлев, Д.: *Философия эстетизма*. Москва, 1999; *Национальные и международные аспекты искусства польской Сецессии*. (составитель Светлов, И.) Москва, 2003; Светлов, И.: *Символизм на фоне двух эпох. // Европейское искусство XIX–XX веков; исторические взаимосвязи* Москва, 1998. 23–32.
5. Примечательна оригинальным теоретическим подходом монография М. Крючковой // *Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900* Москва, 1994.
6. Ее научные результаты обобщены в издании: *Модерн и европейская художественная интеграция*. (отв. ред. И. Светлов) Москва, 2003.
7. С материалами этой конференции можно познакомиться в книге: «Модерн, модернизм, модернизация» (отв. ред. Н. Павлова и О. Павленко) Москва, 2004.
8. Обсуждение книги К. Шорстке: *Вена на рубеже веков* (Санкт-Петербург, 2001.) прошло в апреле 2002 года в Государственном институте искусствознания.
9. Светлов, И.: *Бетховенский фриз Густава Климта – Музыкальные параллели. Искусство XX века // Итоги столетия. Государственный Эрмитаж Санкт-Петербург*, 2003. 127–135.
10. Шуцкая, А.: *Эротизм в искусстве венского модерна. // Модерн и европейская художественная интеграция*. Москва, 2004. 282–29.
11. Федотова, Е.: *Ч. Р. Макинтош и Й. Хофман. Диалог в пространстве интерьера. // Модерн и европейская художественная интеграция*, Москва, 2004. 415–421.