

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Левяш, И.Я. Культурология / И.Я Левяш. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 576 с.

Лихачев, Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре / Дмитрий Лихачев; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – 416 с.

Маркарян, Э.С. Наука о культуре и императивы эпохи. К обоснованию ключевой роли знаний о способе социокультурного типа самоорганизации в условиях современного планетарного кризиса / Э.С. Маркарян. – М.: Прогресс, 2000. – 126 с.

Маркарян, Э.С. Теория культуры и современная наука: (Логико-методол. анализ) / Э.Д. Маркарян. – М.: Мысль, 1983. – 285 с.

Стёпин, В. Цивилизация и культура / Вячеслав Степин; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 407 с.

Флиер, А.Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие / А.Я. Флиер. – М.: Согласие, 2010. – 672 с.

М.Г. Костерина¹

Алтайская государственная педагогическая академия

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ МОДЕРНА

Данная работа может активизировать научные исследования процессов универсализации в культуре и искусстве, активно происходящих в эпоху глобализации. Исследование расширяет представление об особенностях стиля модерн, что может быть использовано как при анализе отдельных произведений изобразительного искусства внутри данного стиля, так и при углубленном исследовании новых тенденций в развитии современного искусства и современной культурной ситуации в целом.

Ключевые слова: искусство, стиль модерн, художественное мышление, национальный колорит, универсальные приемы, интернациональный художественный стиль, амбивалентность, целостность синтеза.

M.G Kosterina

Altai State Pedagogical Academy

NATIONAL AND INTERNATIONAL IN THE ARTISTS WORKS OF MODERN STYLE

This article will a research of universalizations processes in culture and in the art, which actively taking place in the age of globalization have, intensify. The study extends view the idea of specifics the modern style, that can be used in the analysis of selected a fine art works of modern style, and as in general the in-depth study of new trends in the development of modern art and contemporary cultural situation.

Key words: art, modern style, artistic thinking, national coloring, generic techniques, international art-style, ambivalence, integrity of the synthesis.

¹ Костерина Мария Геннадьевна, аспирант кафедры философии и культурологии Алтайской государственной педагогической академии, Барнаул.

Рубеж XIX – XX веков имел значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начавшейся еще во времена античности. До эпохи Итальянского Возрождения западноевропейское искусство развивалось в границах отдельных исторических типов. В XVI–XVII веках – между двумя крупными художественными направлениями: классицизмом и романтизмом. В середине XIX века, в период неостилий, доминировали отдельные течения и индивидуально-художественные стили, которые постепенно низводились до уровня различия манер и технических приемов. В этом смысле искусство «мельчало», в нем все менее были определены качества стиля, зависящие от диатоники классицистического и романтического направления. Было принято считать, что с наступлением XIX века кончилась эра Больших художественных стилей. Именно в этих условиях к концу XIX века в искусстве возник новый стиль – стиль модерн.

Главным содержанием модерна было стремление художников противопоставить свое творчество историзму и эклектике искусства второй половины XIX века. В более глубоком смысле следование новому стилю означало стремление к созданию «нового стиля жизни» – художественного синтеза окружающей человека среды, пространства и времени, в котором он живет, а это уже поистине задача Большого стиля, которым, по мнению И. Н. Лисаковского, является стиль модерн [Лисаковский, 2002, с. 219].

Художественное мышление художников модерна характеризовалось стремительным ростом, они дерзко ломали все привычные предписания в области художественного творчества. Поэтому немецкое определение «Jahrhundertwende», который можно перевести как «поворот столетий», наиболее точно указывает на содержание этого переходного периода, в отличие от французского «fin de siècle», обозначающего лишь «конец века». Оттого терминологически «модерн» в целом будет правильнее употреблять, как нам думается, по отношению к конкретному историческому периоду развития европейского искусства на рубеже XIX – XX веков, аналогично понятиям «античность», «средневековье», «ренессанс». Можно определить эпоху модерна как короткий промежуток времени, в течение которого происходит осмысление накопленного столетиями мирового культурного опыта, что позволило художественной культуре выйти на новую ступень развития в XX веке.

Терминологически «модерн» следует отличать от общего смысла термина «современный», равно как и от термина «модернизм». Е. Борисова и Г. Стернин полагают, что модерн как научный термин уместно ставить в ряд не с чисто стилевыми категориями, а сравнивать его с таким историко-культурным явлением, как «бидермайер»: «В известном смысле можно сказать, что бидермайер и модерн – это начало и конец целой исторической фазы романтизма, в первом случае искавшего поэзию в частном существовании человека, а во втором – пытавшегося эту безвозвратно ушедшую поэзию восполнить украшением жизни средствами искусства» [Борисова, 1990, с. 6].

У нас складывается впечатление, что художники модерна старались впитать в себя все предшествующие накопления в сфере художественного творчества, и для них не существовало какого-либо одного исторического источника. Идеализация прошлого не всегда отрывала художников от современной им жизни. Очень часто подобная идеализация соединялась со стремлением найти в прошлом опору для осознания и оценки настоящего, «с мечтой о будущем свободном обществе» [Брагинский, 1999, с. 139]. Художники искали образа цельного, не затронутого цивилизацией. В связи с этим у них возникает большой интерес к народному творчеству. Художники систематически обращаются к изучению фольклора.

Последователи нового стиля стремились превратить все, что окружает человека, в мир красоты и гармонии. Они придерживались мнения, что искусство есть «духовное убежище от зла жизни» [Ванслов, 1960, с. 171]. А. Бенуа писал о новом стиле: «Целесообразность и удобство связались с приятностью для глаза, много было достигнуто в смысле красочности и в «культивировании настроения уюта». Много было достигнуто в смысле пропаганды принципа «доступности красоты». Словом, культурное значение всего этого явления

оказалось на большой высоте и в большой гармонии со многими важными идейными течениями общего порядка» [Бенуа, 1968, с. 129].

Модерн как новый стиль художественного мышления глобально охватил весь мир художественного творчества, получив в разных странах идентичные характеристики, несмотря на национальные различия. Многие европейские исследователи (А. Жиллет, М. Шпайдель, Х. Гасанею) усматривают в стиле модерн не только высшую ступень художественного развития европейской культуры рубежа XIX – XX веков, но и единый интернациональный стиль, что позволяет нам применительно к искусству модерна утвердить понятие «интернациональный художественный стиль».

Поиск национального колорита в творчестве художников рубежа XIX – XX веков, как нам кажется, невозможно было бы осуществить без учета общекультурных интернациональных тенденций, которые были распространены в искусстве того времени. Многие художники работали за пределами своей страны. И если Э. Гимар – в родном Париже, В. Орта – в Брюсселе, Сааринен – в Финляндии, О. Вагнер – в Вене находили признание своего творчества, то брюсселец А. ван де Вельде трудился в Германии – в Хагене, Берлине, Веймаре. Что касается Ольбриха, то он явился основателем художественной колонии в Дармштадте и работал исключительно в Германии. В Мюнхене шедевры в югендстиле (Jugendstil) создавал венгр по национальности Ф. Ньилаш, а итальянец д'Аронко, находясь на службе у турецкого султана в Стамбуле, спроектировал прославившие его павильоны для художественной выставки в Турине (1902). Ч. Макинтош, хотя и работал в Глазго – у себя на Родине, – выполнял заказы венских клиентов, а венский художник и архитектор А. Хофманн создавал свои шедевры в Брюсселе.

Невозможно точно проследить все эти прямые и косвенные переплетения национальных и универсальных приемов, благодаря которым модерн стал поистине интернациональным стилем, парадоксальным образом сочетающим в себе все самое вдохновенное, что было в местных культурах. Во всяком случае, можно сказать, что популярность этого изысканного стиля росла так стремительно, что в Европе нет, наверное, ни одного крупного города, где хотя бы одна парадная лестница или окно не были бы украшены элементами модерна.

В ту эпоху новые идеи мгновенно распространялись также и благодаря интернациональным связям в кругах высших учебных заведений. На лекции в Венскую школу изящных искусств съезжались слушатели не только со всех уголков Австро-Венгерской империи, но и из Италии, Франции, Германии. Германские университеты принимали студентов из Балканских и Скандинавских стран. Скандинавы учились также и в университетах Англии. Связи с художественными кругами всех стран поддерживали и Венгрия, и Финляндия, и Россия.

Благодаря Всемирным художественным выставкам, куда приглашались художники разных национальных школ, европейские художники были тесно связаны друг с другом «единой атмосферой», что способствовало быстрому распространению новых тенденций. Искусствовед Д. В. Сарабьянов указывает на то, что «эта атмосфера, соединяясь с конкретными условиями каждой страны, порождает свой национальный колорит, окраска которого зависела от собственных традиций, от национальных особенностей» [Сарабьянов, 1989, с. 59].

Говоря о национальности, не следует, однако, понимать под этим слепое следование традициям прошлого или только лишь наполнение старых форм новым содержанием. Это было бы заблуждением. Национальное должно стать, прежде всего, сущностью художника, способом его мышления, а не быть попросту находящимся в стороне объектом для подражания. Таким образом, каждый художник, кроме овладения техникой исполнения, должен изучить и сделать родной культуру родного народа, дышать ее «историческим воздухом». Безусловно, культурная изоляция – это «смерть», но усвоение чужого опыта всегда должно происходить на национальной почве, ибо, как писал М. Сарьян, «космополитического искусства нет, есть

лишь традиционно национальная и вместе с тем общечеловеческая культура» [Сарьян, 1990, с. 127].

Отсюда понятие «национальное» можно толковать расширительно, распространив его на определение той специфики в отношении к художественной форме, которая отличала творчество художников различных национальных школ, независимо от того, обращались они к народным национальным образцам или нет. И все же работы многих значимых художников того времени были отражением национальных традиций своей культуры. Например, в Финляндии и Венгрии условный и абстрактный язык декоративных мотивов модерна значительно обогатился, благодаря заимствованиям из местного фольклора. Так, на рубеже XIX – XX веков в разных городах Европы – в Барселоне и Брюсселе, Глазго и Париже, Вене и Петербурге – возникшие независимо друг от друга очаги нового искусства имели характер довольно-таки оригинальный, опирающийся на богатство разнообразных национальных традиций. Но быстро устанавливающиеся контакты, благодаря специализированным журналам того времени и международным выставкам, сразу показали их принципиальное родство. Подобная интернационализация, тесно связанная с космополитическим характером буржуазной культуры, способствовала соединению спорадически зарождающихся явлений в одну целостную художественную систему.

Некоторые исследователи подчеркивают, что в рамках стиля модерн был совершен именно синтез искусств, а не простое их взаимовлияние или же взаимопроникновение. Целостность синтеза, как отмечает исследователь А. И. Мазаев, – «увенчивает взаимодействие не просто равноправных и разных, но, прежде всего, противоположных и даже противоречивых начал, которые вступают в конфликт с собой и, преодолев его, сочетаются в новую художественно-синтетическую реальность» [Мазаев, 1992, с. 7]. Каждый человек и каждая нация постигает ее индивидуально и воплощает в бесконечно разнообразных формах.

Тот художественный синтез, который неотделим от понятия «стиль модерн», выражался не только в форме художественного взаимодействия разных искусств, создающих особо окрашенную жизненную череду, но в глубоко сокрытом, подчас внешне не различимом взаимовлиянии художественного языка в самых различных видах творчества, что давало новаторски-парадоксальные художественные результаты. В сочетании рационального и иррационального, в сочетании новаторства и традиционности, элитарности и массовости, сдержанности и избытка проявлялась амбивалентность искусства модерна. Школы ушли в прошлое, впереди находилась лишь оригинальная индивидуальность художника.

И наука, и техника, и культура и искусство на рубеже XIX – XX веков стали приобретать интернациональный характер. В этом впервые начал проявляться тот творческий универсализм, столь свойственный художественному мироощущению модерна и в своих истоках уходящий к эпохе романтизма, что сказалось в размывании четких границ между отдельными видами искусства и универсальной творческой деятельности отдельных мастеров модерна. На примере множества произведений представителей модерна видно, как повсеместно станковое искусство приобретало черты декоративного творчества, монументальные панно оказывались внутренне близкими книжной графике, архитектурные формы отличались пластичностью скульптуры, а скульптура становилась живописно полихромной. Художники модерна сознательно использовали смешение различных техник – графики, вышивки, выжигания, чеканки, лепки, резьбы по дереву. В сочетании со смешением жанров, как то – книжной графики и станковой живописи, декоративного панно и декоративной скульптуры, – это позволяло максимально расширить диапазон воздействия пластического образа и разнообразить формальный художественный язык.

По мнению искусствоведа Д. В. Сарабьянова, стиль модерн в любом его национальном варианте нельзя до конца понять, описывая лишь его общие стилевые особенности. Он считает, что необходимо сменить критерий определения принадлежности того или иного явления к модерну, что достаточно нескольких, хотя и главных признаков, чтобы причислить произведение искусства к модерну по принципу «притяжения», а не

просто формального выполнения всех «обязательств» перед данным стилем. Несмотря на то, что творчеству художников модерна был свойственен совершенно определенный пластический язык, позволяющий безошибочно опознавать созданные в эпоху модерна произведения архитектуры, скульптуры, графики, живописи и прикладного искусства, содержательный смысл этого языка не раскрывает всех сложных идейных и эстетических импульсов, лежащих в основе рассматриваемого явления. Столь же парадоксально, как индивидуальный стиль в творчестве художников модерна растворялся в родовом, национальном, так в прихотливом орнаменте единой художественной системы модерна сплетались их национальные и интернациональные черты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бенуа, А. Н. Александр Бенуа размышляет...: статьи, письма, высказывания / подгот. изд. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова. – М.: Сов. художник, 1968. – 749 с., [50] с. илл.

Борисова, Е. А. Русский модерн / Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин. – М.: Сов. художник, 1990. – 357 с.

Бранский, В. П. Философия и искусство. Роль философии в формировании и восприятии художественного процесса на примере живописи / В. П. Бранский. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.

Ванслов, В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М.: Искусство, 1960. – 404 с.

Лисаковский, И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения: словарь-справочник / И. Н. Лисаковский. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – 240 с.: илл.

Мазаев, А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 354 с.

Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.: илл.

Сарьян, М. С. Из моей жизни / М. С. Сарьян. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 302 с., илл.