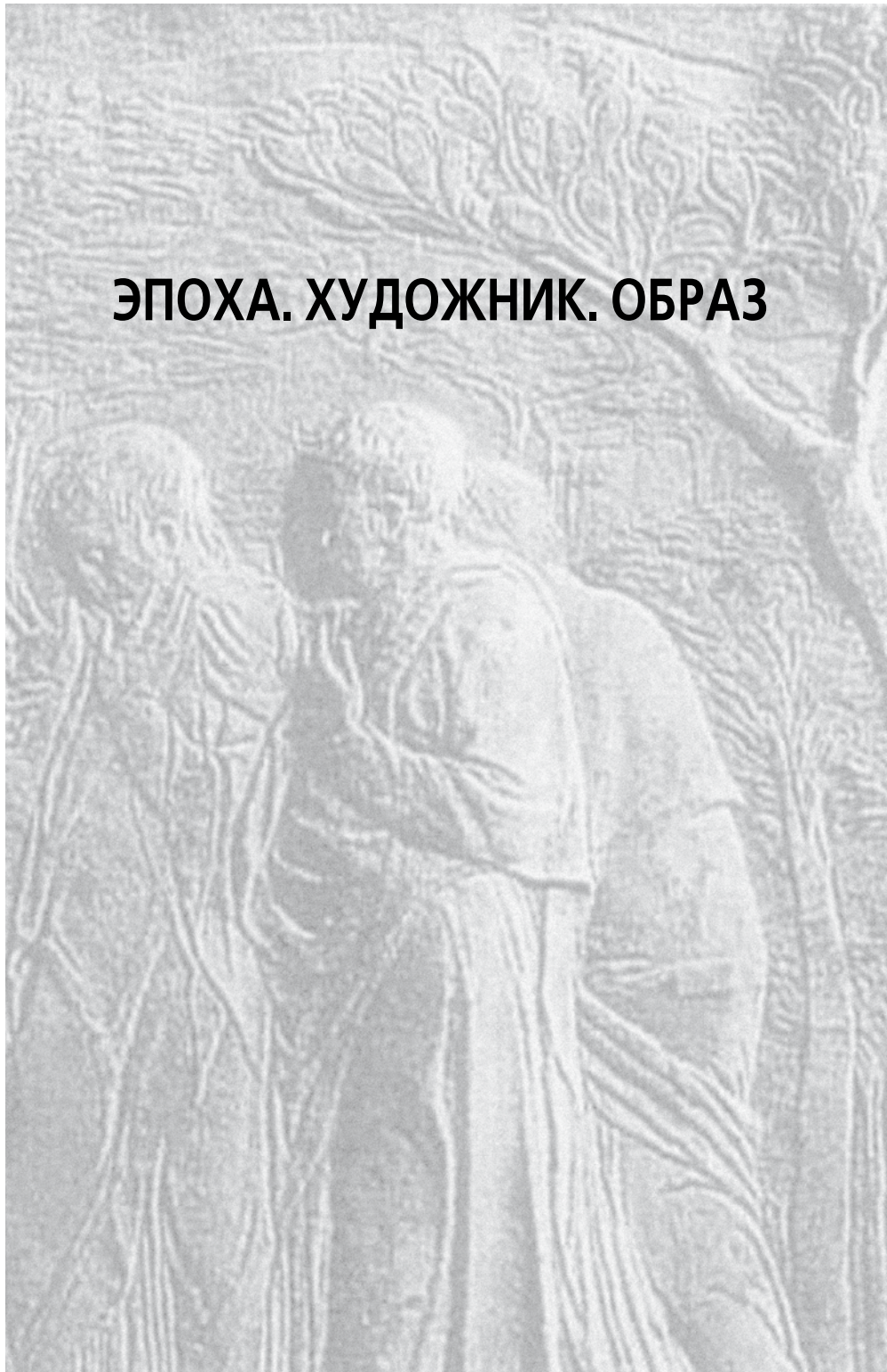


ЭПОХА. ХУДОЖНИК. ОБРАЗ



Эмоция как идея, тело как символ. Символические однофигурные композиции Фердинанда Ходлера

Наталья Штольдер



Ил. 1. Ф. Ходлер. *Интимный диалог с природой*. Ок. 1884 г. Холст, масло. 237x162. Кунстмузеум. Берн

В статье* исследуется художественный метод швейцарского художника-символиста Фердинанда Ходлера, который в зрелую пору своей творческой биографии целенаправленно обратился к изучению эмоции как душевной реакции, чувства, возникающего внутри человека и выражающегося в его внешнем строе. Анализ символических однофигурных композиций Ходлера позволил автору сделать ряд выводов, важных и для осмысления творческих принципов швейцарского мастера, и для понимания художественного мышления рубежа XIX–XX веков в целом. Ходлер представил обновленное видение человека, в котором тело стало «продуктом суггестивной магии» (определение Ш. Бодлера), – видение, объединившее внешнюю красоту объекта, его структурность и соразмерность окружающему пространству.

Ключевые слова: символист, Фердинанд Ходлер, однофигурная композиция, идея, тело, символ, эмоция, жест, рисунок, линия, силуэт, комбинаторика.

Ибо весь умопостигаемый мир таинственно и символически... отображается в чувственном, <...> – для тех, кто умеет видеть.

*Дионисий Ареопагит*¹

«Мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них», – писал Плотин². «Все наше познание начинается с ощущений», – постулировал Леонардо да Винчи³. «Переживание, эмоция – вот одна из первых причин, побуждающих художника к творению. Он хочет пересказать очарование того пейзажа, того человека, той природы, которые возбудили в нем такое сильное переживание», – отмечал Фердинанд Ходлер (1853–1918)⁴. Выдающийся швейцарский художник-символист, произведения которого будут рассмотрены ниже, в

*Исследование осуществлено при поддержке РФНФ, проект № 14-04-00143/15.

зрелую пору своего творчества целенаправленно и методично обращался к художественному изучению эмоции – реакции, возникающей в душе человека и имеющей внешние проявления в позе, жесте, поведении.

Для современников Ходлера такой подход в живописи казался научно-образным, а на деле этот вектор его мировосприятия отвечал реальным веяниям рубежа XIX–XX веков⁵. Действительно, художник, имевший аналитический ум, с юности дружил с науками: обучаясь в Школе рисования у Бартеlemi Менна, он одновременно посещал лекции по математике и естественным наукам К. Фогта в Женевском университете, копировал «Четыре книги о пропорциях» А. Дюрера, был знаком с «Грамматикой искусства» Ч. Бланка, интересовался психоаналитической теорией З. Фрейда. Важной отличительной чертой его миропознания было изучение человека, и в этом плане он мог бы своими произведениями вести диалог с мастерами эпохи Возрождения.

В своем творчестве Ходлер прежде всего анализирует личные переживания от восхищения до ужаса, от отчаяния до молитвы и реализует собственные представления в изображениях. Это интроспективное видение переносится художником на его символистские фигурные композиции, в которых он изучает эмоцию как всеобщую категорию, ищет подобия и порядка, и организует свои ощущения субъективным пластическим языком. Швейцарский мастер опирается на теорию параллелизма, которую он считал своим открытием и в которой главенствовали принципы всеобщности, подобия, симметрии, повтора, распространявшиеся на природу, человека, искусство, общество⁶.

В целом ряде символистских многофигурных холстов Ходлер дает вариации одной и той же эмоции, изображая фигуры в композиционном повторе через равновеликие паузы между ними⁷. Эмоциональные состояния человека художник показывает через особое изображение фигур, в которых важна роль играют жесты. Контраст между точной физиологией тел в движении и метафизической знаковостью поз и жестов придает этим произведениям Ходлера одновременно напряженность, медитативность и некоторую странность. Очевидно, художник любит структуру и красотой движения человеческого тела, ритмами повторов формы – движения, связанного с различными эмоциями, например радостью, восхищением, молитвенной сосредоточенностью. Подобные структурно-композиционные решения, обусловленные идеей красоты и магии ритмического повтора, можно наблюдать в фигурных произведениях предшествующего и современного искусства, например в египетских фресках и рельефах, античной вазописи, равенских мозаиках, они встречаются в вариантах фигуративной монументально-декоративной живописи и геометрической абстракции XX–XXI веков.

Это говорит о вневременной значимости для изобразительного искусства проблемы ритма. Однако Ходлер осмысляет эту проблему с учетом вызовов своего времени, связанных с открытиями в области физики,

химии, психологии, гуманитарных наук. Тесно общаясь с символистами женевского круга, будучи знакомым с антропософскими идеями, художник не мог не ощущать тайну в сенсорной природе эмоции, ее символических глубинных кодах. В его фигурных композициях очевидны черты амбивалентности. Образы Ходлера, реалистические и мистические одновременно, органичны его природе, соответствующие его личностному темпераменту, неоднозначны для восприятия и оценки. Художник сообщал своему другу и биографу К.-А. Лоосли, что свои композиции с фигурами он видит как «концентрированные отрывки из общей духовной и эмоциональной жизни всего человечества»⁸.

Фердинанд Ходлер изучает человеческую эмоцию, выраженную в движении, в том числе эвритмическом. В этом плане символические фигурные композиции швейцарского художника пересекаются с развитием эвритмического танца начала XX века и современной ему хореографии⁹. Действительно, его работы, особенно позднего периода, можно рассматривать в контексте возрождения танца, общения с Э. Жак-Далькрозом и А. Аппиа – музыкальными деятелями Женевы; однако этот вопрос требует отдельного изучения¹⁰. Здесь же следует обозначить, что в целом пластические искания Ходлера развивались в русле идей синтеза искусств, гезамткунстверка, которые волновали художественное, в том числе литературное, театральное, интеллектуальное сообщество изучаемого времени. Например, Шарль Морис призывал к созданию нового театра, соединяющего человека, поэзию, живопись и музыку, который должен стать Храмом Религии Красоты – религии будущего как результата «вселенского эстетического синтеза»¹¹. Ходлеру, хорошо знакомому с поэзией Дюшозаля и Верлена, очевидно, были также созвучны идеи «бодлеровских соответствий».

Символические композиции швейцарского мастера являют пример переложения задач художественного синтеза на собственно изобразительное искусство. Этот синтез заключается, во-первых, в особом сочетании реалистической и декоративной (приближенной к орнаменту) формы в отдельно взятом произведении, во-вторых, в соединении этой неоднозначной формы с символическим содержанием. Он работает сериями, представляя человеческие эмоции в вариантах однофигурных и многофигурных композиций, применяя рациональный, но не механистический, подход. Если в первой половине 1890-х годов в его творчестве в большей степени будут преобладать произведения с мужскими фигурами («Устал жить», «Разочарованные души», «Эвритмия»), то с конца 1890-х главное место займут холсты с женскими фигуративными изображениями (версии «Дня», «Эмоции», «Взгляда в бесконечность», «Священный час»).

Во всех этих произведениях практически отсутствует какое-либо литературное содержание, но есть тема; их поэтика строится прежде всего на композиционных принципах параллелизма и живописно-графическом решении формы. В разработанной Ходлером системе зрелого и позднего