

О поляризации стилей в искусстве послесредневековой Европы

Глеб Поспелов

В статье предлагается новый подход к эволюции художественных течений (в том числе архитектурных стилей) в послесредневековой Европе. С точки зрения автора, различные течения (стили) по-разному, и чаще всего противоположно, откликнулись на движение времени в мире. Одни ощущали в нем желанное обновление жизни, в которое и стремились включиться, тогда как другие старались противостоять неизбежно заложенным в нем разрушительным силам.

Ключевые слова: поток времени, «золотой век» античности, барокко, классицизм, импрессионизм, постимпрессионизм.

Как протекала в послесредневековую пору поляризация стилевых направлений?¹ Вспомним, что поздняя готика и ренессанс или, еще очевиднее, барокко и классицизм развивались в XV–XVII веках в большой мере параллельно друг другу. Е.И. Ротенберг писал о барокко и классицизме XVII века как о взаимодополняющих стилях, выражающих полюсы единого мироощущения². Я хотел бы пойти в этом направлении дальше. Разве не аналогичные полюсы составляли в Англии и России XVIII века реминисценции готики и классицизма, в России начала XIX – романтизм и ампир, а в начала XX – модерн в его символическом (шехтелевском) варианте и классицистические постройки Фомина и Жолтовского?³

Порассуждаем о природе подобных поляризации. Человеческое сознание всегда соглашалось с движением времени в мире только тогда, когда было уверено в исходной стабильности этого мира. Чтобы примириться с всеразрушающим потоком времен, людям требовалось ощущение надежных опор, подобно тому, как созерцание тока реки предполагает наличие недвижущихся берегов.

Готика и барокко, затем романтизм, еще позднее модерн проникались чувством меняющегося мироздания. Определяющая нота барокко – подверженность нашего чувства потоку времен. Его неумолимая власть необычайно остро открылась тогда для людей, причем не только в своих освобождающих, но и в разрушающих гранях. Эпоха романтизма внесла представление о глубинах истории. Перед человеческим взором разверзались «провалы веков», в том числе «загадки Египта»,

ставшие популярными после наполеоновской экспедиции. Модерн усилил многое из того, что было внесено романтизмом. Неодолимо движущиеся стихии мира как бы приблизились теперь к человеку, поглощая его целиком – от иррационально темного подсознания до природно-физического состава.

А параллельно тянулась линия «классических архитектур» («цепь классицизм»), отвечавших, наоборот, за незыблемость мира. Разумеется, любой классицизм с его ностальгической устремленностью в прошлое и сам проникнут ощущением тока веков. Однако акцент – на постоянстве опор человеческой жизни, открытых «золотым веком» античности. Имелась в виду и неизменность моральных опор: целые ветви европейского классицизма XVII века, в особенности во французском театре, посвящены защите их прочности в противовес все-размывающему изменению нравов. Но прежде всего – порядок самого мироздания, с неизменным чередованием человеческих поколений, цветений и смерти, как было, например, у Пуссена⁴.

Интересно, что направления, отвечавшие течению времени, почти всегда становились для своих периодов «титულными». Мы говорим не только о собственно барочной линии в искусстве Европы – о Борромини, Бернини, барочных живописцах XVII века, но и об «эпохе барокко», включавшей в том числе и Ардуэна Мансара с его классическими фасадами Версаля. Думая о русском искусстве начала XIX века, имеем в виду не только собственно романтическую линию, представленную Кипренским или Орловским, но и «эпоху романтизма» в России, куда, конечно, войдет и архитектура ампира. Все согласятся, что классицизм Фомина и Жолтовского был самостоятельным течением, противостоящим модерну шехтелевского «извода», но нельзя не согласиться и с тем, что это был «классицизм эпохи модерна», и такое определение очень многое отразит в его смысле и формах.

Важно и то, что многие противостоящие друг другу по своему пафосу художественные факты могли быть хронологически разведены между собой и вместе с тем образовывать единую фазу общеевропейского или внутринационального культурного развития. Готика и барокко, романтизм и модерн – течения, отвечавшие течности мира, зарождались в европейском искусстве, как правило, раньше, чем противостоящие им классические течения, воплощая как бы «вызов эпохи», тогда как «классицизмы» являлись «ответом на вызов», апеллируя (в идеале!) к прочности мироздания. Барокко в Европе опережало появление классицизма. Романтизм сформировался раньше, чем отвечающая ему фаза классицизма-ампира, хотя разрыв был уже значительно меньшим. Еще меньшим он был между первыми шагами модерна (в России в его шехтелевском варианте) и волной классицизма типа Фомина и Жолтовского. Модерн, как в свое время барокко или романтизм, обозначал наития обновленного переживания време-

ни, классицистические же постройки (после 1906-го и особенно после 1910 года) были все тем же «ответом», символизировали поиски нового равновесия.

Я хотел бы теперь расширить эту проблему. Не пора ли описать подобные же полярности в искусствах таких «неархитектурных» эпох, как вторая половина XIX, а далее и XX век, обратившись к разным направлениям в европейской живописи?

В России второй половины XIX века, несомненно, «титulyным» оказывалось движение передвижничества («передвижническая эпоха»). Это был зенит европейского историзма. В картинах крупнейших передвижников – В.И. Сурикова, И.Е. Репина – перед зрителем проходила череда человеческих характеров, созданных и вынесенных на поверхность движением истории, причем не только давно прошедшей, как в «Боярыне Морозовой», но и современной, как в «Народовольческой серии» И.Е. Репина. А на другом полюсе – полотна на евангельские сюжеты И.Н. Крамского и Н.Н. Ге, обращенные к *недвижущимся* архетипам нравственного поведения, *извечным* драмам человеческого бытия. Важнейшие среди них – произведения позднего Ге 1880–90-х годов. Заметим, что они тоже запаздывали по отношению к центральным картинам Сурикова и Репина, являясь как бы «ответом» на запечатленное в них движение истории.

А во Франции та же пора – «эпоха импрессионизма»! Разве не «взаимодополняющими» художественными течениями оказывались французский импрессионизм и постимпрессионизм? Приставка «пост» сбивает нас с толку. Постимпрессионизм не следовал за импрессионизмом, как принято думать, но образовывал с ним разные полюсы, с противоположным отношением к движению времени. Постимпрессионизм (как это и полагалось в подобных случаях) возник чуть позже импрессионизма, отвечая, однако, на те же вопросы. В.Н. Прокофьев писал об этих течениях как о «тесно связанных между собою» в их обращенности к движению времени, хотя и противостоящих друг другу⁵. Импрессионисты славили быстротечные, почти эфемерные стихии воздуха и света, постимпрессионизм же (проникнутый, как и классицизм, ощущением движения мира) акцентировал, наоборот, его зримую прочность: вспомним сезанновские фигуры курильщиков и картежников, налитые упрямой, неподатливой силой.

Русская живопись начала XX века продолжила открытия не Сурикова и Ге, а импрессионизма и постимпрессионизма. Увлечение динамичностью мира было унаследовано в России «эпохой футуризма», самым ярким представителем которой был М.Ф. Ларионов, а «дополняющей», апеллирующей к прочности мироздания была преемственность форм, идущая «от Сезанна до супрематизма» (как выражался ее летописец Малевич), куда входили и «Бубновый валет» и кубизм.

Ларионов противостоял «бубновым валетам» иногда и по темам своих картин. Увлеченный городской современностью, он изображал трамвай с его столбами и рельсами («Трамвай» 1911 года, литография «Трамвай» 1913 года), тогда как «валет» П.П. Кончаловский – мясную лавку в Хотькове («Чайная в Хотькове») или старинные аббатства Сиены («Сиена»). Ларионовские «лучистые» вещи 1912 года – с их проскальзыванием красок мимо нашего взгляда – можно было бы назвать беспредметным импрессионизмом, в то время как сезаннисты-«валеты» все более увязали в прочной реальности.

Наиболее выразительны были эти различия в картинах, отражавших городскую среду. В «Венере на бульваре» Ларионова (1913) очевидны наития кубофутуризма – буквы реклам, «мелькание» городских впечатлений. Тут уже не было опережения по отношению к кубофутуризму Малевича, однако изобразительный пафос прямо противоположный. У Ларионова – акцент на движении и изображенной фигуре и самих живописных пятен. Многоногая Венера – чудище вечерних бульваров – словно выступает из холодных неосвещенных глубин, выдвигается на свет фонарей.

В кубофутуристических же полотнах Малевича – очевидное стремление к прочности. Увлечения динамикой города не ощущается вовсе. Не говоря уже о привязанности мастера к столь архаичным предметам, как пилы и топоры, коровы и скрипки, его важнейшее побуждение – *овладеть* «мельканием города», *сдержат* его натиск, зрительно *припечатать* к поверхности картины калейдоскоп городских впечатлений. Если «жестяная рыба» у Маяковского, стоявшего ближе к Ларионову, нежели к Малевичу, вовлечена в городскую динамику и в движение ее восприятия поэтом («На чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ»), то та же «рыба» у Малевича («Авиатор», 1914) недвижимо «распята» на пересечениях зубцов пилы и контуров уплощенной мужской фигуры.

Расхождения касались и собственно творчества. Ощущая себя футуристом, Ларионов недоволен кубистом Пикассо: «футуристы любят современную жизнь и прославляют ее», Пикассо же их восприятие «перекладывает по-своему», вводит «более сдержанный и гармонический цвет» и тем самым «приближает [свои полотна] к музейному искусству» или, что то же, к «академизму»⁶. Академизмом Ларионов называет любую эксплуатацию, даже простое повторение собственных приемов, как ведущее к остановке искусства, но еще более – любую устойчивую живописную систему (сезаннизм, кубизм) как что-то однажды найденное и затем «накладываемое» на текущую жизнь.

Я уже говорил (вслед за Е.И. Ротенбергом), что противоположные течения, о которых идет речь, можно рассматривать как *полюсы единого мировосприятия*. В чем осуществлялось это единство? Нередко и в том, что эти полярности проникали друг друга, сосуществуя у одних

и тех же художников (вспомним о Баженове – авторе и псевдоготического Царицына и классицистического Пашкова дома). Более того, нередко они становились сторонами одних и тех же произведений. Каждый портрет Кипренского его лучшей, ранней поры, отражая романтический дух эпохи, наполнен и воздухом классики. И то же можно сказать о перовых зарисовках Пушкина, перекликавшихся то с романтическими набросками Орловского, то с «идеальными» рисунками Толстого.

Рассматривая «Арест пропагандиста» Репина, с его привязанным к столбу участником российских «хождений в народ» 1870-х годов, современная ему публика не могла не вспоминать о старых мастерах с их *переходящим из века в век* мотивом взятия под стражу и бичевания Христа, а, думая о связанной с условиями XVII века судьбе Федосьи Морозовой (у Сурикова), – не переноситься воображением к *неменяющимся веками* судьбам протестантов и мучеников, начиная с «осмеяния одиночки толпой» и кончая его «гибелью» и его «оплакиванием близкими».

И ведь то же у Ларионова! За его увлечением динамикой мира – бегущими цыганкой и собакой («Цыганка», 1908), изливающимися на цветы потоками воды («Ноги и листва», 1908) или едва ли не пляшущими под забором солдатами («Солдаты», 1910) – всегда стояло ощущение цельности жизни, вместе с тем светом, который она источает. Постоянная мечта живописца – *запечатлеть* проскальзывающие мгновения мира, *не останавливая* их потока: «Нет ни одного предмета, – запишет он во французские годы, – ни одного из существующих на земле, которые были бы не наполнены для меня бесконечным смыслом и не оваяны прелестью скоро проходящей жизни, совсем не нужной и не думающей ни о какой надобности, – но которую хотелось бы задержать... как можно дольше. Вот почему я нахожусь в полном расстройстве перед произведениями искусства, так как только они этот момент держат и длят без конца»⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эти проблемы были выдвинуты мною еще в статье: «Парные стили» в искусстве Нового времени // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000.
- ² Ротенберг Е. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. С. 26.
- ³ В советские годы искусство этих же архитекторов будет противостоять уже не модерну, а конструктивизму.
- ⁴ Не исключено, что в подобных поляризациях следует видеть и более универсальный закон человеческого восприятия мира. Ведь то же чередование художественных течений (по принципу «вопрос-ответ») можно отметить уже и в традиции старой византийской живописи, где «спиритуальные» и «классические» формации то

сменяли друг друга, то соседствовали и спорили, образовав, например, в искусстве Древней Руси выразительную пару Феофан Грек – Рублев.

⁵ Прокофьев В. Постимпрессионизм. Альбом. М., 1973.

⁶ Ослиный хвост и мишень. М., 1913. С. 76. (Все статьи этого сборника были написаны Ларионовым. Варсонофий Паркин и С. Худаков – его псевдонимы.)

⁷ Отдел рукописей ГТГ. Ф. 180.