



BARKENHOFF  
WORPSWEDE.



# Колония художников в Ворпсведе. История одного сообщества

Татьяна Гнедовская

Статья посвящена истории создания и существования одной из первых и самых известных художественных колоний Германии, обосновавшейся в деревеньке Ворпсведе под Бременом на рубеже XIX–XX вв. Членами колонии были такие разные художники, как Ф. Макензен, О. Модерзон, П. Модерзон-Беккер, Х. Фогелер и др. О творческой специфике каждого из членов колонии, об их судьбах и личных пристрастиях, о том, что привело их в Ворпсведе и о том, как складывались их отношения друг с другом, подробно рассказывается в статье.

*Ключевые слова:* Германия, реформа искусства, колония художников, югенд-стиль, экспрессионизм, рубеж XIX–XX веков.

В последнее десятилетие XIX века и первое десятилетие века XX на территории молодого германского государства возникло в общей сложности около двадцати изолированных поселений художников или, как их еще называли, художественных колоний. Обитатели некоторых из них, подобно своим предшественникам «назарейцам» и «барбизонцам», перебрались жить на природу в надежде, что, обретя новые мощные стимулы и источники для вдохновения, смогут вдохнуть новую жизнь

в изобразительное искусство. В других поселениях художники замахивались на большее, мечтая при помощи искусства решить коренные проблемы социального и этического толка: создаваемая ими стилистически цельная и художественно совершенная среда должна была помочь в воспитании новых прекрасных, разносторонне одаренных людей, каких описывал великий английский реформатор Уильям Моррис (1834–1896) в своем утопическом романе «Вести ниоткуда» (1890).

Колония художников в Ворпсведе под Бременом занимала в этом смысле некоторое промежуточное положение, поскольку среди тех, кто в последние полтора десятилетия XIX века переселился в эту маленькую, забытую Богом деревню, оказались люди самого разного творческого и человеческого склада. Одни пожертвовали комфортом в надежде, что работа на пленере поможет преодолеть штампы академической школы живописи. Другие шли дальше, надеясь создать в этом глухом углу идеальную среду обитания и воплотить мечту о творческой коммуне. В результате уже в первые годы совместного существования цели,

которые ставили перед собой обитатели Ворпсведе, довольно сильно различались, а дальнейшая жизнь вообще развела многих из них в диаметрально противоположные стороны. Возможно, именно в силу пестроты представленных здесь типов личностей и дарований очень многие тенденции, характерные для материальной, духовной, культурной, да и политической жизни Германии конца XIX – начала XX столетия, нашли свое отражение в судьбах и творчестве членов этого кружка.

В рамках этой небольшой статьи мы не сможем подробно обсудить специфику идей, вызвавших к жизни создание огромного числа художественных коммун, кружков и поселений на рубеже XIX–XX столетий и провести параллели с другими европейскими странами. Однако подробный рассказ о художниках Ворпсведе уже дает, на наш взгляд, некоторое представление об этой рубежной эпохе и людях, определивших ее лицо.

### **Ворпсведе и академическая школа живописи.**

#### **Макензен, Модерзон и другие**

Основоположником колонии по праву считается сын булочника из нижнесаксонского местечка Грене под Гандесхаймом художник Фриц Макензен (1866–1953). Райнер Мария Рильке, которому суждено было стать автором первой монографии о художниках Ворпсведе, писал в ней, что до восемнадцати лет Макензен вообще не видел ни одной картины<sup>1</sup>. Зато с восемнадцатилетнего возраста этот одаренный юноша наверстывал упущенное с поразительным рвением и упорством. В 1884 году он поступил в Дюссельдорфскую академию художеств, где начал обучение в классе исторического живописца Петера Янсена. В том же 1884 году Макензен в первый раз посетил по приглашению своей соученицы никому не известную деревеньку Ворпсведе. Эта удивительная, ни на что не похожая местность, именуемая в народе «Чертовой трясиной», поразила и очаровала студента Дюссельдорфской академии художеств. Особое сияние, исходившее от окружающих Ворпсведе болот, дымчатые, необыкновенно богатые по рисунку и цвету небеса, простиравшиеся над этим гиблым местом, извилистые деревья, произраставшие здесь, а также местные жители, традиционно промышлявшие сбором торфа, – все это оставило ощущение небывалой подлинности, глубины и какой-то архаической силы. Тогда же Макензену посчастливилось стать свидетелем и участником богослужения под открытым небом, которое произвело на юношу сильнейшее впечатление и позднее легло в основу одной из его самых известных работ. (Ил. 1.)

Вскоре после первого посещения Ворпсведе Макензен вместе со своими друзьями по Дюссельдорфской академии Отто Модерзоном и Александром Хекингом отправился искать счастья в Мюнхен, где поступил в ученики к одному из самых маститых мюнхенских художников, портретисту Фрицу Августу Каульбаху. Как известно, в конце XIX – начале XX века Мюнхен именовался «городом художников» и был признанной

культурной столицей Германии. С ностальгией оглядываясь на те времена, Томас Манн писал: «Вспомним, как было когда-то в Мюнхене, вспомним его атмосферу, разительно отличающуюся от берлинской! Атмосферу человечности, терпимости к проявлениям индивидуализма, скажем, свободы носить любую маску; атмосферу веселой чувственности, артистичности, радостного ощущения жизни, молодости, народности, той народности, на здоровой крепкой почве которой в поистине благожелательном окружении могло цвести самое своеобразное, нежное, смелое, иногда экзотическое растение»<sup>2</sup>. Мюнхен привлекал и немцев, и иностранцев. «Безусловным результатом влияния немецкой живописи на русскую стала тяга молодых московских и петербургских живописцев в Мюнхен – в школы Ашбе и Холлоши. У Ашбе учились Кандинский и Явленский, Добужинский и Билибин, Грабарь и Кардовский. У Холлоши – тот же Добужинский, Фаворский и Кравченко. Некоторые русские ученики оседали в Мюнхене – например, Явленский и Кандинский»<sup>3</sup>. А никому еще не известный испанец Пабло Пикассо в 1897 году писал своему другу: «Если бы у меня был сын, желающий быть художником, я бы ни минуты не удерживал его в Испании, и не думай, что я послал бы его в Париж (где я сам желал бы быть), но в Мюнхен (Munich) (я не знаю, так ли пишется это слово), так как в этом городе живопись изучают серьезно»<sup>4</sup>. Именно в Мюнхене в 1892 году был создан первый «Сецессион» – сообщество молодых художников, противопоставлявших себя академической школе. Примеру этого объединения последовали живописцы, графики и скульпторы в других городах Германии и Австрии. Буквально за несколько лет во всех крупных художественных центрах появились свои «сецессионы», самым знаменитым из которых стал Венский сецессион. (Он был основан в 1897 году и дал имя всей австрийской ветви модерна.) Немецкий модерн



*Ил. 1. Ф. Макензен. Богослужение под открытым небом. 1886–1895. Х., м. Исторический музей Ганновера*



также зародился именно в Мюнхене. Впервые рисунки, орнаменты и карикатуры, исполненные в новом стиле, появились на страницах журналов «Югенд» и «Симплиссимус», издававшихся здесь с середины 1890-х годов. Поэтому и имя немецкой ветви модерна – югендстиль – стало производным от названия журнала «Югенд».

Интересно, что Макензена бурная жизнь мюнхенской артистической богемы, в недрах которой зрели все эти перемены, скорее отталкивала, чем привлекала. Воспитанный родителями-протестантами в трудолюбии и благочестии, он презирал и осуждал «гуляк праздных», которыми был наводнен веселый студенческий Мюнхен. «У этого юноши, который уже тогда умел смотреть на мир строго и пронзительно, появлялись на глазах слезы, когда он сталкивался с легкомыслием там, где надеялся встретить серьезных и вдохновенных товарищей»<sup>5</sup>. Макензен так никогда и не принял югендстиль, быть может, именно потому, что невлюбил саму среду, из которой этот стиль чуть позднее произрос. При его характере это и не удивительно, ведь мюнхенский югендстиль воплотил в большинстве своих произведений не столько утопические стремления к совершенствованию мира средствами искусства, сколько игровое начало, юмор, а также подчеркнутое пренебрежение к устоявшимся нравственным и поведенческим нормам.

Хотя Каульбах, а затем Вильгельм Диц, в мастерской которого Макензен также успел поработать, были в своем творчестве достаточно далеки от новых веяний, их уроки также не вызвали его энтузиазма. Едва ли не единственное, чем привлекал Макензена Мюнхен, были музеи и выставочные залы. Здесь он впервые познакомился с творчеством таких титанов, как Гольбейн, Дюрер, Тициан и Рембрандт. Здесь же часами простаивал перед картинами Фейербаха и Бёклина. Работы последнего из них, по словам Рильке, стали для Макензена, как и для большинства художников его поколения, чем-то вроде «Нового Завета».

Даже музеи оказались не в состоянии долго удерживать Макензена в Мюнхене. Он все более ясно сознавал, что не приспособлен к жизни в крупных городах, мучительно уставал от людей и мечтал об уединении на лоне природы. Выставка барбизонцев, проходившая в Мюнхене в 1888 году, навела его на мысль о возможности переселения в сельскую местность и заставила вспомнить о Ворпсведе, в ландшафтах которой ему виделся источник вдохновения необычайной силы. Переезд в глушь обещал не только долгожданный покой, но и крайне экономичную жизнь – хотя бы на несколько месяцев можно было забыть о необходимости постоянных заработков и всецело отдаться творчеству. Своей идеей Макензен сумел заразить и двоих друзей – товарища по Дюссельдорфу Отто Модерзона (1865–1943) и нового мюнхенского приятеля Ханса ам Энде (1864–1918). И хотя и Модерзон, и ам Энде еще успели после Мюнхена короткое время поучиться в Карлсруэ, в 1889 году трое единомышленников съехались в Ворпсведе, где решили провести целое лето.

В большом крестьянском доме вдовы Беренс были сняты за очень незначительные деньги помещения, наскоро переоборудованные под своеобразное «общежитие» и подобие ателье. Впрочем, главная работа, в соответствии с принципами новоявленной группы, все равно должна была вестись под открытым небом, а устройство и качество быта их в тот период мало волновало. На первом этапе содружество троих художников было на редкость плодотворным, а степень взаимопонимания поражала их самих: «Я подозреваю, что судьба крайне редко сводит вместе людей, ставящих перед собой столь близкие цели и руководствующихся общим девизом»<sup>6</sup>, – писал Макензен Модерзону в одном из писем.

Главное, что объединяло товарищей и привязывало их к Ворпсведе, была искренняя и глубокая любовь к природе. Они готовы были отдать все свои силы, усердие и пыл, чтобы воссоздать хотя бы какое-то из ее бесконечно изменчивых состояний, воспроизвести хотя бы одну краску, одну деталь из необъятного многообразия предлагаемых возможностей. Внимательный к мелочам Модерзон подолгу разглядывал жуков, бабочек, травинки и цветки, собирал гербарии и коллекции насекомых. Его любовь к деталям проявлялась и в том, что он предпочитал изображать небольшие и замкнутые (а потому более «уютные» и «защищенные») фрагменты природы: лесные поляны, излучены реки, опушки и т. д. Полупрозрачным и графичным по своей структуре зимним и весенним видам Модерзон предпочитал более «густые» и насыщенные теплыми оттенками пейзажи лета и осени, о чем говорят даже названия его работ: «Осень на болоте», «Лето на торфяном канале», «Солнечный осенний день» и т. д. Ландшафты Модерзона в большинстве своем не только напоены цветом, светом и теплом, но и обитаемы. Нередко художник населял их героями немецкого фольклора, незримое присутствие которых, видимо, постоянно ощущалось на просторах «Чертовой трясины».

Ханс ам Энде также любил небольшие камерные пейзажи, однако ярким и теплым краскам Модерзона он предпочитал строгую холодноватую палитру, а плотной пастозной живописи последнего – гораздо более легкую, почти акварельную манеру. Почти все пейзажи этого живописца были распахнутыми вширь, совершенно пустынными и какими-то «прохладными», что и не удивительно, поскольку ам Энде чаще всего изображал природу именно в холодное время года – поздней осенью, зимой или ранней весной. В таких его пейзажах, как «Зимний день в Ворпсведе» или «Заснеженный хутор», с удивительной пронзительностью передано ощущение восторга и вместе с тем смятения одинокого наблюдателя, затерявшегося посреди могучего великолепия индифферентной к его существованию природы. Наряду с живописью ам Энде рано увлекся созданием гравюр, рисунков и литографий, на которых природа предстала в еще более холодном, строгом и остраненном своем воплощении. (Ил. 2.)



*Ил. 2. Х. ам Энде. Хутор в снегу. 1902. Х., м. Частное собрание*

В манере основоположника колонии Фрица Макензена, отличавшейся структурностью, академической выстроенностью и колористической сдержанностью, в меньшей степени, чем в работах его товарищей, чувствовалось влияние французского импрессионизма. Небольшим фрагментам пейзажа этот художник предпочитал просторные панорамы. Органичной и важнейшей их частью становились местные жители, в фигурах которых, по меткому замечанию Рильке, Макензен видел своеобразный «экстракт пейзажа»<sup>7</sup>. Одна из лучших и самых типичных ранних работ Макензена, созданная в 1883 году, носит название «Торфяная мадонна» и изображает крестьянку, сидящую на тележке из-под торфа и кормящую грудью ребенка. (Ил. 3.) «Наш взгляд исполнен здоровья и свободы»<sup>8</sup>, – заявил однажды сам Макензен и, в отличие от большинства более поздних его работ, «Торфяная мадонна» в полной мере подтверждает правоту этих слов. Женщина, изображенная на холсте, – усталая, не очень молодая, явно отягощенная большим числом забот, в число коих входит и этот голоногий ребенок, судя по одежке – девочка. Мать как будто не замечает ни художника, ни нас, зрителей, она погружена в свои мысли, в созерцание ребенка, в ход своей непростой жизни. При этом все – и выражение ее лица, и поза – на редкость естественно, просто и вместе с тем исполнено достоинства и одухотворено. За этой картиной не стоит никаких «идей», кроме идеи пытливого наблюдения за жизнью и стремления к максимально точному воспроизведению увиденного. И именно благодаря подобной установке Макензену удается достичь столь глубокого проникновения в подлинную жизнь, передать прохладу осеннего воздуха, неяркое сияние низких сизых туч, беззащитность облетевшего осеннего кустарника, но главное – состояние самой женщины и ее ребенка, их связь друг с другом и с этим днем, с этим миром. И хотя эта неяркая, сдержанная по краскам картина не несет

в себе ничего принципиально нового с точки зрения живописной техники, рисунка и колорита, она рождает у зрителя чувство благодарности и умиления и позволяет видеть в Макензене настоящего художника.

Увлечшись описанием картин «первых поселенцев» Ворпсведе, мы забежали несколько вперед. А пока, осенью 1889 года, после нескольких месяцев самозабвенной и плодотворной работы трое друзей приняли решение остаться в Ворпсведе на зиму. «Долой Академии, учителей и профессоров! Наш учитель – природа. В согласии с этим нам и надлежит действовать!»<sup>9</sup> – провозгласил Отто Модерзон, и с ним без раздумий согласились Макензен, ам Энде, а также художник Карл Винен (1863–1922), на короткое время присоединившийся к троице друзей и проведший эту первую совместную зиму неподалеку от Ворпсведе, на хуторе. Хотя рисовать теперь можно было только в тесных и темных комнатах крестьянского дома, да и то урывками, из-за ограниченности светового дня, молодые пейзажисты не теряли присутствия духа. И без того уединенная деревня в зимнее время оказалась вовсе отрезанной от мира, а окружающая природа предстала во всей своей первозданной мощи и красе. Любитель неспешного созерцания, Модерзон обходил окрестности пешком. Его более темпераментный товарищ Макензен предпочитал пешим прогулкам конные и нередко отправлялся на охоту, радуя полуголодных товарищей добытой дичью. Вечера проходили в разговорах, обмене впечатлениями, создании бесконечного числа набросков, освоении новых графических техник.

Так, зима 1889/1890 года стала отправной точкой в истории колонии художников. И хотя в последующие годы все они часто покидали Ворпсведе, гонимые поисками заработков (из-за нехватки денег Макензен вынужден был надолго уехать в Гамбург, где писал заказные портреты) или просто потребностью в новых впечатлениях, их главным домом отныне считалась деревня, окруженная болотами «Чертовой трясины». Теперь Макензен, Модерзон и ам Энде (Винен недолго оставался членом этого кружка) объявили себя «Объединением художников Ворпсведе» – творческой группой с общими художественными принципами и целями.



Ил. 3. Ф. Макензен. Торфяная мадонна. 1893. Х., м. Кунстхалле, Бремен



Вскоре членом Объединения стал еще один выпускник Дюссельдорфской академии и любитель натуральных пейзажей – Фриц Овербек (1869–1909). Будучи уроженцем Бремена, Овербек провел детство недалеко от болот «Чертовой трясины», а потому знал и любил эту местность практически со своего рождения. Заинтересовавшись работами и творческими идеями членов колонии, с 1892 года он стал регулярно наведываться в Ворпсведе, а в 1894 году переехал сюда окончательно. Еще один бременец, младший товарищ Овербека Хайнрих Фогелер (1872–1942) также поселился в Ворпсведе в 1894 году. (Ил. 4.)



*Ил. 4. Ф. Овербек. Закат луны на болотах. 1897. Офорт.  
Фонд Хермины и Фрица Овербек*

Несколько лет упорной работы и полной самоотдачи во имя Природы и Искусства были вознаграждены крупными успехами, пришедшими на долю «колонистов» в 1895 году. В апреле в художественной галерее Бремена состоялась их первая групповая выставка, следствием которой стало большое количество положительных отзывов в прессе и приглашение принять участие в интернациональной экспозиции, ежегодно проходившей в Стеклянном дворце Мюнхена. Под работы «Объединения художников Ворпсведе» здесь был выделен отдельный зал, а сами художники стали едва ли не главными героями сезона. «Успех, который пришелся на долю живописцев из Ворпсведе, чьи работы были выставлены на ежегодной выставке в Мюнхенском стеклянном дворце, не имеет себе равных в истории современного искусства. Несколько молодых людей, чьих имен никто не знал, явились из деревни, названия которой никто не помнил, и им предоставили один из лучших залов, одному из них была присуждена большая золотая медаль, а у другого Новая пинакотека приобрела работу. Тем, кто имеет представление о том, какими многолетними усилиями, подкрепленными полезными связями,

обычно достигается подобное признание, все произошедшее видится чем-то настолько невозможным, что разум отказывается верить в него. Никогда еще реальность не представляла перед нами в столь фантастическом свете!»<sup>10</sup> – писал один из мюнхенских критиков. Большая золотая медаль была присуждена Фрицу Макензену за ту самую картину, идея которой зародилась у него при первом посещении Ворпсведе. Картина называлась «Богослужение под открытым небом», имела огромные размеры и создавалась в столь тяжелых условиях, что Рильке был склонен переадресовать ее название самому процессу написания.

Что же касается полотна, купленного Новой пинакотекой, то оно было выставлено в ряду других восьми работ Отто Модерзона, носило название «Ненастный день» и изображало бурю в окрестностях «Чертовой трясины». Хотя работы третьего «старожила» Ворпсведе, Ханса ам Энде, в Мюнхене не получили сопоставимого резонанса, в том же году на выставке в Гамбурге ему удалось продать сразу десять своих литографий. Еще через два года известность пришла к Фрицу Овербеку.

### **Художники Ворпсведе на гребне успеха. Конец единства**

Нежданый, но вполне заслуженный успех качественно изменил жизнь обитателей Ворпсведе. В последующие годы выставки группы проходили во многих городах – от Гамбурга до Вены. Их картины охотно покупали крупные муниципальные галереи и частные коллекционеры, так что финансовое положение многих членов колонии заметно укрепилось и надобность в выездах на заработки отпала. Казалось, все сложности остались позади и отныне художники Ворпсведе могут окончательно осесть в деревне и с легкой душой отдаться творчеству и общению с товарищами.

Увы, в реальности все происходило иначе. Финансовый успех способствовал бытовой эмансипации прежних «коммунаров». Теперь каждый из них мог позволить себе обзавестись не только собственным домом, но и семьей: в 1897 году в брак вступили Отто Модерзон и Фриц Овербек, вскоре женился и Ханс ам Энде. К взаимному отдалению вело не только изменение статуса и уровня благосостояния. Пока члены колонии шли к совместному успеху, едва ли не каждый из них успел превратиться в самостоятельного мастера, творческому развитию которого прежние связи и взаимные обязательства уже не столько помогали, сколько мешали. Некогда дружное сообщество единомышленников постепенно распалось на отдельные творческие группы и лагеря, а дороги, по которым пошли признанные лидеры и основоположники Ворпсведе, Макензен и Модерзон, все дальше уводили их друг от друга.

Уже в 1902 году Рильке напишет, что «художнику Макензену», все чаще мешает «человек Макензен», который бесцеремонно вмешивается со своими «земными» критериями в священный акт творчества. Этот «опасный дуализм» поэт обнаруживает уже в картине «Богослужение под

открытым небом», прославившей своего автора. На фоне блекло-голубого весеннего неба, первой изумрудной травы, крытых соломой домов с низкими крышами и характерных для болотистой местности худосочных березок Макензен изобразил несколько десятков обитателей деревни, с благочестивым вниманием слушающих проповедь местного священника. Проницательный Рильке отметил существующее в этой работе неравенство частей. Левая половина картины, на которой изображены сидящие и стоящие прихожане, написана истинным художником-реалистом, стремящимся видеть и преподнести зрителю мир таким, каков он есть. Замкнутые, мрачноватые, подавленные жизнью люди, со смирением и надеждой вслушиваются в проповедь, и их лица в эту возвышенную минуту оказываются исполнены удивительной гармонии и красоты.

В образе священника, всецело завладевшего их вниманием и изображенного в правой части картины, проступают совсем иные тенденции. Рильке подчеркивает, что композиция холста ничего не выигрывает от появления на ней фигуры проповедника, которая написана уже не столько «художником», сколько «человеком». Руководствуясь желанием преподать зрителю нравственный урок, Макензен как будто забывает о «правде жизни» и сообщает лицу и всей фигуре своего героя неестественно умильное, слащавое выражение. Можно с большой вероятностью предположить, что и сама композиция этой работы, смутившая Рильке своей искусственностью, была продиктована идеологическими и символическими соображениями. Не потому ли фигура священника на картине зрительно доминирует, паря над опущенными головами прихожан, а фоном для нее служит светлое ясное небо, в то время как жители деревни, словно прижатые к земле своими грехами, изображены на ее фоне.

Элементы подобной назидательности с каждым годом все больше проникали в произведение Макензена, а его взгляд на мир утрачивал прокламируемые им «здоровье и свободу». Неоднозначное и многослойное художественное содержание стало подменяться куда более поверхностной, «литературной» идеей, на место непритязательных, но чрезвычайно обаятельных маленьких холстов и штудий пришли огромные многофигурные композиции, на место «случайных» наблюдений за жизнью – эпические полотна с легко считываемым идеологическим подтекстом. Что касается теоретических установок Макензена, то в них все более заметное место занимала идея создания самобытной национальной школы, питаемой народным творчеством, но облагороженной профессиональным мастерством и образованием. При этом в самой творческой манере Макензена с каждым годом все больше давала себя знать та самая академическая школа, которую он надеялся превозмочь, уезжая в Ворпсведе.

Зато прежний ближайший друг и соратник Макензена Отто Модерзон развивался совсем в ином направлении. Если Макензен изображал на своих полотнах прежде всего суровую прозу жизни, а размеры,

композиционная сложность и тщательность проработки картин делали их сопоставимыми с большим эпическим романом, то Модерзона Рильке справедливо характеризует как «художника-поэта». Его картины фиксируют прежде всего мимолетные, летучие впечатления и воспевают мелочи жизни. Кроме того, в отличие от Макензена, упорно искавшего прямых, дидактических связей между искусством и жизнью, для Модерзона главным в картинах всегда оставались чисто художественные и эмоциональные задачи: «...живопись означает: видеть, чувствовать, делать. Это все. И чем короче этот путь – тем лучше»<sup>11</sup>, – настаивал он. Еще одна установка, которой всегда руководствовался Модерзон и с чем наверняка поспорил бы Макензен, гласила, что в искусстве «все решает настроение». (Ил. 5.)



*Ил. 5. О. Модерзон. Солнечный осенний день. 1898. Х., м. Кунстхалле, Ворпсведе*

И Макензен, и Модерзон, и все остальные члены колонии художников в Ворпсведе происходили из небогатых бюргерских семей и выросли в маленьких немецких городах, где был очень силен дух традиции, укорененный в национальной истории, мифах и сказаниях. Любовь к родине, дополнительно активизировавшаяся в гражданах германского государства после объединения страны в 1871 году, была свойственна всем без исключения художникам Ворпсведе. В пейзажах «Чертовой трясины» они видели прежде всего родную природу, которой не уставали восхищаться. В дальнейшем, однако, каждый из них по-разному распорядился своим патриотизмом. Макензен год от года все решительнее настаивал на исключительной роли и качествах немцев и призывал вернуться к национальным корням. Модерзон, напротив, считал, что Германия может достичь сколько-нибудь значительных успехов, только двигаясь вперед и поддерживая живой диалог с европейскими соседями. Он живо интересовался художественными достижениями коллег-иностранцев и отстаивал мысль, что «национальность ровно ничего не определяет в искусстве»<sup>12</sup>. Со временем Модерзон пришел также к убеждению, что любые групповые интересы – национальные, сословные или даже творческие – вредят индивидуальному развитию художника и препятствуют его вну-

треннему росту. «Художник должен быть свободным. Без свободы он не способен развиваться»<sup>13</sup>, – утверждал он.

В этом все более обострявшемся творческом и личном споре двух лидеров колонии Ханс ам Энде принял сторону Макензена, в то время как Фриц Овербек всецело поддержал Модерзона. Этот молчаливый, глубокий и чуткий художник, которого Рильке аттестовал как создателя «безмолвных пейзажей», так же, как и Модерзон, больше всего ценил личную свободу и непредвзятость творческого восприятия. Что же касается сына полкового священника Ханса ам Энде, то, будучи очарован личностью и идеями Макензена еще в мюнхенский период своей жизни, он был всецело предан ему и в последующие годы. Подобно Макензену, ам Энде, проживший несколько лет в Берлине, ненавидел большие города и считал индустриализацию и, как мы сказали бы сегодня, «глобализацию» самым страшным злом современного мира. Он не доверял иностранцам, был сторонником возвращения к патриархальному образу жизни, апологетом природы и национальной истории. Возможно, подобные пристрастия сформировались на базе детского опыта, приобретенного в замкнутых военных гарнизонах среди патриотично настроенных солдат и офицеров. Как и Макензен, Ханс ам Энде ненавидел сибаритство и «*dolce farniente*», был также трудолюбив, целеустремлен и склонен подчинять всю свою жизнь железной дисциплине, не случайно злые языки именовали обоих друзей «офицерами от живописи».

Оба «офицера» видели одну из главных своих задач в возрождении национальных художественных традиций и воспитании в ее духе следующего поколения художников, но молчаливый и замкнутый ам Энде не годился на роль педагога и глашатая идей. Зато его харизматичный и энергичный товарищ был как будто создан для педагогической миссии. Воспользовавшись тем, что после мюнхенского успеха в деревню на болотах потянулась любопытствующая молодежь, Макензен начал активно вербовать из ее числа учеников, и очень вскоре деревенька Ворпсведе превратилась в один из самых известных в округе художественно-педагогических центров и место массового культурного паломничества.

Модерзон, которого такое положение вещей застало врасплох, с раздражением писал в дневнике, что по некогда пустынной местности «бродит добрый десяток художников»<sup>14</sup> и его все чаще посещает желание бросить все и бежать отсюда. Особенно невыносимым Модерзону казалось появление в Ворпсведе большого числа восторженных барышень-художниц, которых он именовал не иначе, как *Malweibchen* (это очень приблизительно можно перевести как «рисовальные бабенки»). Справедливости ради нужно сказать, что такой высокий процент представительниц прекрасного пола среди учеников Макензена объяснялся не столько гордой посадкой головы, орлиным взором и мефистофельскими усами последнего, сколько тем, что на поступление женщин в Академии искусств Германии существовали жесткие квоты. Увлеченные



живописью и графикой девушки, число которых в последнее десятилетие XIX века неуклонно росло, чтобы получить сносное художественное образование, вынуждены были брать уроки у частных педагогов.

### **Художники Ворпсведе и экспрессионизм. Паула Модерзон-Беккер**

По иронии судьбы, среди «бабенок», присутствие которых в Ворпсведе приводило в бешенство Модерзона, оказалось целых три женщины, составившие личное счастье и самого Модерзона, и двоих его друзей. Первым на юной художнице, своей ученице Хермине Роте, женился Фриц Овербек. Вторым женился сам Модерзон, избранницей которого стала ученица Макензена Паула Беккер (1876–1907).

Третьим – Рильке, вступивший в брак с художницей и скульптором Кларой Вестхоф, подругой Паулы и также ученицей Макензена.

Автор монографии о колонии художников в Ворпсведе Фрауке Бертиг пишет, что, если в первой половине XX века в связи со словосочетанием «художники Ворпсведе» на ум приходили прежде всего имена Макензена, Модерзона и, реже, Овербека или ам Энде, то во второй половине столетия главной звездой Ворпсведе стала по праву считается Паула Модерзон-Беккер<sup>15</sup>. Действительно, если первый ряд имен ассоциируется сегодня скорее с XIX столетием и реалистической традицией в живописи, то имя Паулы Модерзон-Беккер вызывает ассоциации с самыми радикальными направлениями в изобразительном искусстве века XX. Некое промежуточное положение между двумя этими «крайностями» занимал Хайнрих Фогелер, которому принадлежала заслуга создания в Ворпсведе одной из локальных версий югендстиля. Однако мы позволим себе нарушить традиционную хронологию истории искусств, поменяв местами югендстиль и экспрессионизм, поскольку предвосхитим разбор произведений Фогелера рассказом о творчестве Паулы Модерзон-Беккер. (Ил. 6.)

В ученицы к Макензену двадцатилетняя художница попала в 1897 году. До этого она получила базовое художественное образование в Англии, в школе рисунка, затем училась в берлинской художественной школе для девушек. Макензен признавал за Паулой определенные способности, однако сетовал на «узость ее интересов», «наивный» стиль,



*Ил. 6. П. Модерзон-Беккер.  
Портрет Р.М. Рильке. 1906. Х., м.  
Собрание Л. Розеллуса*

«инфантилизм» и т. д. По счастью, в Ворпсведе Паула обрела нескольких истинных ценителей своего таланта. Особенно восторженно к творчеству Паулы отнеслись ее подруга и наперсница Клара Вестхоф, будущий муж Отто Модерзон, а также его младший товарищ Хайнрих Фогелер.

Подобно Макензену, Паула сделала основными героями своих полотен жителей Ворпсведе и прилегающих деревень. Однако крупноразмерным монументальным полотнам с эпическим размахом и идеологическим подтекстом молодая художница предпочитала небольшие холсты, на которых в легкой, почти эскизной манере изображала обитателей деревни в обыденные минуты их жизни – за игрой, едой, непринужденной болтовней и т. д. Как говорила сама Паула, она стремилась достичь в своем творчестве «библейской простоты», и, надо сказать, ей это вполне удавалось. Несмотря на полное отсутствие в ее работах пафоса и патетики, едва ли не за каждым из ее незамысловатых героев стоит целый архетип, а жизнь предстает во всей ее «сытной» красочности и противоречивой полноте.

По стилю холсты Паулы также разительно отличались от куда более традиционных работ ее учителя и были гораздо ближе французской, чем немецкой школе живописи. После поездки художницы в Париж в 1899 году ее кумиром стал Сезанн, влияние которого больше всего ощущалось в ее натюрмортах. В то же время отсылки к произведениям целого ряда других французских художников – от Ренуара, Гогена, Боннара до фовистов и набистов – читались во многих ее портретах и пейзажах. Впрочем, невзирая на все ассоциации, которые будят ее работы, эта художница с ранней юности имела свой, абсолютно узнаваемый почерк. Уже одно это отличало ее от «старожилов» Ворпсведе, работы которых, хоть и имели некоторые индивидуальные особенности, в целом органично вписывались в поиски тех лет и не имели столь яркого, оригинального лица.

Возможно, как раз то, что в Ворпсведе собрались хоть и способные, но далеко не гениальные мастера, большинство из которых к тому же были старше ее примерно на десять лет, обрекало Паулу на одиночество. В отличие от остальных обитателей колонии она не очень-то верила в возможность создания в Ворпсведе «острова утопии», и ее угнетал замкнутый и консервативный дух немецкой провинции. «Мы в Германии слишком привязаны к прошлому. Все немецкое искусство погрязло в рутине. Я больше ценю свободную личность, способную сознательно отойти от традиции»<sup>16</sup>, – писала она Модерзону в одном из писем. Не удивительно, что Париж, где осуществлялись (и приветствовались!) самые смелые художественные эксперименты, оставался для нее Меккой и главным центром притяжения в течение всей недолгой жизни. Там она могла не только черпать идеи и вдохновение, но и рассчитывать на понимание, в то время как в ближайшем к Ворпсведе областном центре, Бремене, похоже, вообще не нашлось людей, способных оценить

ее творчество. Работы Паулы, выставленные здесь в 1899 году наряду с произведениями других учениц Макензена, были встречены обвальным критикой и градом насмешек. Слишком свободная, экспрессивная и «летучая» манера Беккер, ее своеобразный, порой парадоксальный подход к композиции, отсутствие страха перед яркими, насыщенными цветами и их неожиданными сочетаниями, равно как и «приземленные» и «незамысловатые» сюжеты ее картин, – все это вместе взятое ни в коей мере не соответствовало представлениям консервативных провинциалов об «истинных произведениях искусства». Признанный лидер бременских художников Артур Фитгер, а вслед за ним и большинство журналистов увидели в ней самодеятельного художника средних способностей, находящегося к тому же на начальной стадии ученичества. Они дружно осудили художницу за самонадеянность, заставившую ее выставить свидетельства своей некомпетентности на публичное обозрение.

Стойкость, с которой Паула воспринимала такого рода отзывы, вызывает восхищение и выдает в ней недюжинного автора – человека, который, будучи ведом своим талантом, настолько уверен в том, что делает, что не оглядывается по сторонам и не ждет поощрения. Здесь уместно процитировать несколько стихотворных строк Рильке, написанных после смерти художницы: «Ты пряталась от славы. Ты была невидима и красоту свою в себя вбирала, как спускают флаг туманным утром трудового дня, и если вождедела, то работы несделанной – не сделанной еще»<sup>17</sup>. Впрочем, смутная надежда, что когда-нибудь и на ее долю выпадет успех, посещала и Паулу Беккер: «...я чувствую, что очень скоро наступит время, когда я смогу гордиться тем, что я художница»<sup>18</sup>, – пишет она в дневнике.

Хотя в творчестве Паулы Модерзон-Беккер, как уже говорилось, несложно обнаружить влияние французских импрессионистов, многие современные исследователи склонны видеть в ней одного из представителей экспрессионизма – художественного направления, возникшего как результат полемики не только с реализмом и натурализмом, но и с импрессионизмом. Хотя сам термин приобрел широкое распространение только в 1910-е годы, рождение стиля принято датировать 1905 годом, когда в родном городе Паулы, Дрездене, было создано художественное объединение «Мост». Его члены, художники Кирхнер, Блейль, Шмидт-Ротлуф и Хеккель, проповедовали «отказ от пассивного изображения природы в духе импрессионизма и упор делали на внутреннюю эмоциональную силу, отражаемую с помощью ярких цветов и “грубо” упрощенных форм»<sup>19</sup>. Практически одновременно с членами «Моста» близкие принципы в искусстве начали исповедовать такие немецкие мастера, как Эмиль Нольде и Кристиан Рольфс. Вскоре в этом же направлении стало развиваться творчество членов группы «Синий всадник», среди которых, как известно, были наши соотечественники – Кандинский, Явленский и Веревкина, обосновавшиеся в Мурнау под Мюнхеном.



*Ил. 7. П. Модерзон-Беккер. Элсбет в саду. 1902.  
Х., м. Частное собрание*

Безусловно, некоторые особенности экспрессионизма – такие, как сознательные искажения в передаче природы, использование открытых, ярких цветов или особенная «эмоциональная заряженность» картин, – характерны и для работ Паулы Модерзон-Беккер. Однако если видеть в экспрессионизме в первую очередь выражение «немецкого демонизма» или проявление уязвленного духа и больной души, то вряд ли удастся вписать в рамки этого стиля ее произведения. Их отличал пронзительный лиризм, живое и поистине женское – теплое и бережное – отношение к жизни во всех ее самых малозначительных, пустяковых и частных проявлениях. С нежностью и юмором она запечатлевала на своих холстах всех тех, кого традиционно обходили своим вниманием выпускники художественных академий и кому никогда не находилось места на картинах ее учителя, бытописателя Макензена – беззащитных и забавных человеческих и звериных детенышей, деревенских дурачков, собак, кошек, громоздких и нелепых коров и т. д. При этом в создаваемых ею образах не было ни салонного умиления, ни обличения, ни надрыва. Своими картинами она просто констатировала факт существования всех этих Божьих тварей, а также деревьев и кустов, рек и болот, неба и земли – всего, что ее окружало и щемило сердце своей красотой. Поэтические строки, характеризующие особый проникновенно-отстраненный взгляд Паулы Модерзон-Беккер, оставил Р.М. Рильке: «...спелые плоды, их

в чаши ты клала перед собой и взвешивала красками их тяжесть. Как на плоды глядела ты на женщин и на детей, ведомых изнутри, подспудно в формы своего бытийства. И на себя глядела, как на плод, брала себя из платьев и, поставив вглубь зеркала, смотрела; и великой жизнь оставалась и не говорила, диктуя: это я; нет: это есть»<sup>20</sup>. (Ил. 7.)

Несмотря на бережное любование миром, переполняющее работы Паулы, они одновременно пронизаны чувством хрупкости и тщетности существования. Этот глубоко запрятанный трагический подтекст больше всего роднит ее «простенькие» на первый взгляд холсты с работами экспрессионистов и большинства других крупнейших художников XX столетия. С полным правом можно утверждать, что никто из ее товарищей по Ворпсведе не приблизился так близко не только к овладению новыми принципами живописи, но и к мироощущению современного человека. И ни один из многочисленных, мастерски исполненных ими пустынных осенних и зимних пейзажей не несет в себе такого пронзительного ощущения красоты и вместе с тем потерянности и одиночества, какие сквозят в портретах, пейзажах и даже натюрмортах Паулы Модерзон-Беккер.

### **Художники Ворпсведе и югендстиль. Хайнрих Фогелер**

Как уже говорилось, в числе немногочисленных ценителей таланта Паулы Беккер был молодой бременец Хайнрих Фогелер. Как и все художники Ворпсведе, он происходил из семьи, далекой от искусства, — его отец торговал скобяными товарами. Тем не менее явная склонность мальчика к рисованию нашла понимание у родителей. Они разрешили Хайнриху обучение в Дюссельдорфской академии художеств и поощряли многочисленные поездки за границу, целью которых было посещение музеев и знакомство с современной художественной жизнью. В 1894 году двадцатидвухлетний Фогелер впервые побывал в Ворпсведе и познакомился не только с бытовым укладом и творчеством членов колонии художников, но и со своей будущей женой, дочкой сельского учителя Мартой Шрёдер. Какое из этих знакомств в большей степени повлияло на решение Фогелера во что бы то ни стало переселиться в недра «Чертовой трясины», неизвестно, но, как только обучение в Академии было закончено и диплом получен, он осуществил свою мечту. Незадолго до этого умер отец Фогелера, и на полученное наследство художник смог приобрести на окраине Ворпсведе небольшой дом с прилегающей территорией.

Паула Модерзон-Беккер записала в дневнике 1897 года: «...малыш Фогелер — прелестный баловень судьбы и мой любимец. В качестве примера для подражания он избрал старонемецких мастеров. Он очень требователен, бесконечно требователен к форме. Мне нравится наблюдать, как этот паренек облакает свои юношеские фантазии и грезы в строго выверенную форму»<sup>21</sup>. Фогелер был старше Паулы на четыре года,





Ил. 8. Х. Фогелер. Возвращение. 1898. Х., м.  
Частное собрание

но его восторженность и детская влюбленность в старинные предания и романтических героев превращала его в глазах многих в «вечного мальчика» – рыцаря и поэта.

В отличие от большинства обитателей колонии художников, Фогелер тяготел не столько к реалистическим, сколько к символическим и сказочным сюжетам. Постоянная героиня его полотен и графических листов Марта Шрёдер представляла на них то босоногой пастушкой, то русалкой, то принцессой, ожидающей на поляне прекрасного рыцаря. Фоном для всех этих сказочных видений и сцен служили изысканные стилизованные пейзажи, очень напоминавшие по сти-

лю и колориту работы некоторых русских художников тех лет – Васнецова, Билибина, Нестерова и др. (Ил. 8.)

Вряд ли Фогелер имел представление о том, что делали его коллеги, объединившиеся в 1880-е годы в мамонтовский кружок, вряд ли видел картину Михаила Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), отдельные элементы которой почти в точности воспроизводили его собственные холсты. Очевидное сходство объяснялось скорее всего тем, что Фогелер более чутко, чем его старшие товарищи по колонии, реагировал на веянья времени и в большей степени, чем они, готов был следовать интернациональной художественной моде. Очень многие европейские художники в 1880–90-е годы вдохновлялись произведениями народной культуры и одновременно видели непосредственных предшественников и учителей в англичанах – членах братства прерафаэлитов и их последователях. Необычайной популярностью в молодежной художественной среде разных европейских стран пользовались также работы первых символистов – А. Бёклина, А. Фейербаха, Х. фон Маре и др. На этих общих основаниях возрос новый стиль, в разных странах известный под разными именами, но неизменно включающий в свое название слова «новый», «молодой», «современный», «свободный»: стиль модерн – в России, ар-нуво (Art Nouveau) – во Франции и Бельгии, новое искусство (Modern Styl, New Art) – в Англии, стиль либерти (Liberty) –

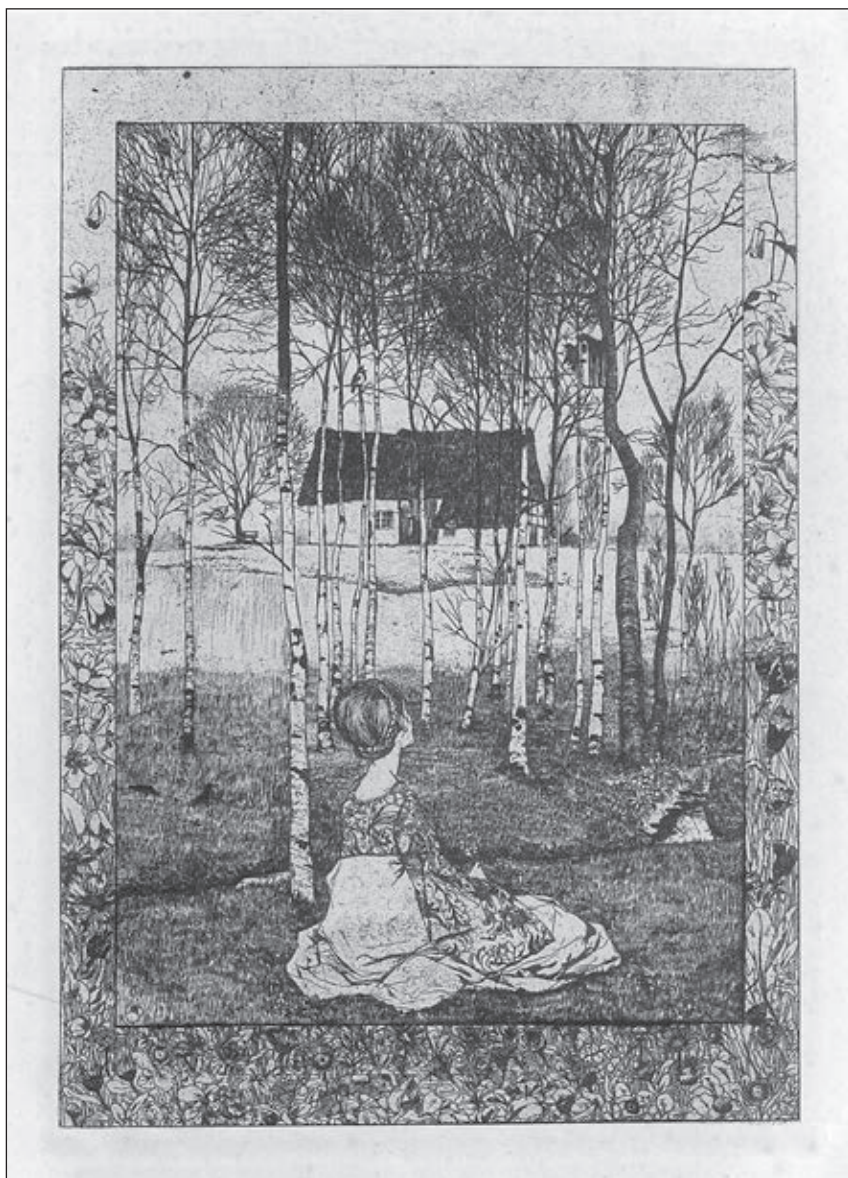
в Италии, сецессион (Secession) – в Австрии и, наконец, югендстиль (Jugendstil) – в Германии.

Фогелер по праву считается одним из создателей и главных представителей нового стиля на немецкой территории. Помимо несомненного присутствия узнаваемых элементов модерна в его станковых и художественно-прикладных работах, нельзя забывать и о близости этому художнику общего пафоса и идеологических установок нового стиля. Так, в отличие от старожилов Ворпсведе, Фогелер не готов был ограничиваться реформой одного только изобразительного искусства и, подобно У. Моррису, Дж. Рёскину и другим поборникам панэстетизма, верил в то, что художественные реформы повлекут за собой преобразование и качественное улучшение самой жизни. Представления об узкой профессиональной специализации, характерные для XIX века, были преданы анафеме в кругу тех, кто стоял у истоков глобальных художественно-социальных реформ на рубеже XIX–XX столетий. Понятие «дилетант» несло, по их мнению, в их понимании не отрицательную, а, наоборот, положительную нагрузку: так именовали разносторонне одаренного человека, способного воспринимать искусство и жизнь в совокупности. Лидер появившейся на несколько лет позднее Дармштадтской колонии художников венский архитектор Йозеф Мария Ольбрих декларировал: «Будьте людьми и, если вы любите прекрасное, вы превратитесь в художников!»<sup>22</sup> А крупный немецкий меценат и энтузиаст Вольф Дорн, бывший одновременно филологом, политиком, историком искусства и публицистом, говорил о себе: «Я – только дилетант. Это значит – друг всего живого»<sup>23</sup>.

Теми же принципами руководствовался и Фогелер, с каждым годом раздвигавший рамки своей профессии. В 1897 году на интернациональной художественной выставке в Дрездене он впервые экспонировал свои книжные иллюстрации. Прихотливая, узорчатая, «сложносочиненная» графика, которой Фогелер заполнял большие страницы своих книг, безусловно, будила отдаленные воспоминания о гравюрах Альбрехта Дюрера или Лукаса Кранаха, которым он поклонялся, но все же куда больше она напоминала иллюстрации Уильяма Морриса или Обри Бердслея.

Книжная графика Фогелера была наиболее стилистически выверенной и являла пример «идеального» югендстиля, в отличие, скажем, от живописи, которая страдала некоторым эклектизмом и в целом носила довольно салонный характер. Не удивительно поэтому, что уже в конце 1890-х Фогелер заслужил себе славу одного из лучших книжных графиков страны, и в 1898 году началось его сотрудничество с известным издателем, сторонником и активным участником художественных реформ Ойгеном Дидериксом. В том же году на Венской графической выставке Фогелеру была присуждена золотая медаль. (Ил. 9.)

В 1898 году в жизни Фогелера произошло еще одно знаменательное событие. Во время своего путешествия во Флоренцию он познакомился



Ил. 9. Х. Фогелер. Весна. 1896. Офорт. Фонд-Баркенхоф, Ворпсведе



Ил. 10. Х. Фогелер. Баркенхоф в Ворпсведе. Современное состояние



Ил. 11. Х. Фогелер. Эскиз Баркенхоф-Ворпсведе. 1904. Офорт. Фонд-Баркенхоф, Ворпсведе

и тесно сдружился с Райнером Мария Рильке. В том же году Рильке впервые приехал в Ворпсведе и с этих пор стал частым гостем колонии художников и, как уже говорилось, первым ее летописцем. Участие гениального поэта в жизни колонии, его советы, комментарии и рекомендации способствовали дополнительной активизации творческой деятельности внутри Ворпсведе. Когда Фогелер в том же году начал по собственному проекту перестраивать свой дом, Рильке придумал ему имя. Отныне скромное жилище Фогелера, приобретшее после перестройки облик романтического усадебного дома с замысловатым изогнутым фронтоном на главном фасаде, получило название «Баркенхоф» и превратилось в главную архитектурную достопримечательность Ворпсведе. (Ил. 10.)

Очень многие европейские художники на рубеже XIX–XX столетия пытались превратить свой дом в художественный оазис и на собственном опыте выработать представления о том, что такое «идеальное жилище». Главным примером для подражания им служил «Красный дом» Уильяма Морриса, возведенный в 1859 году по проекту Филипа Уэбба и оформленный самим Моррисом и его друзьями-прерафаэлитами. Европейские художники эпохи модерна шли еще дальше, поскольку, в отличие от Морриса, отказывались от услуг профессиональных архитекторов. Так в 1895–1896 годах в Уккле под Брюсселем вырос знаменитый «Блёменверф», созданный по проекту хозяина, бельгийского живописца Анри ван де Вельде. Одной из главных немецких достопримечательностей стала «вилла Штук», возведенная в 1897–1898 годах по проекту одного из самых известных мастеров югендстиля, Франца фон Штука. Мюнхенский живописец Рихард Римершмид выстроил для себя в конце столетия дом в Пазинге под Мюнхеном, а в 1901 году автором собственного дома-мастерской, построенного на территории Дармштадтской колонии художников, стал другой живописец, Петер Беренс.



Каждый из подобных домов становился творческим манифестом его хозяина. Анри ван де Вельде посредством архитектуры «Блёмверфа» призывал не только к единству стиля в оформлении, но также к «очищению» искусства и его максимальному упрощению. Рихард Римершмид демонстрировал то, что в основу современной городской архитектуры могут быть положены народные сельские образцы. Петер Беренс вносил в эстетику модерна прочную тектоническую основу. А Франц фон Штук воспевал античность и искал пути адаптации классических форм к современным нуждам.

В свою очередь внешний облик Баркенхофа и оформление его интерьеров свидетельствовали о том, что его хозяин и автор Хайнрих Фогелер еще не в полной мере определился с выбором стиля, однако на данном этапе остальным историческим аналогам предпочитает бидермайер. Этот первый «собственный» стиль немецких бюргеров пленял его своей камерностью и непритязательным изяществом всевозможных мелочей, до которых Фогелер был большой охотник. (Ил. 11.) Он воспевал «поэзию бабушкиного дома» и все сделал для того, чтобы в интерьеры Баркенхофа органично вписалась мебель и предметы интерьера из его фамильного дома в Бремене. В отличие от многих соотечественников и современников, Фогелер не гнался в своих произведениях ни за особой целесообразностью, ни за монументальностью. Даже барочный по своим линиям фронто́н главного фасада, увенчанный по бокам ампи́рными урнами, по большому счету, не претендовал на монументальный эффект.

Вырабатывая некий стилистический компромисс между бидермайером и югендсти́лем, Фогелер пытался превратить Баркенхоф в уютное семейное гнездышко, похожее на то, в котором сам он некогда вырос. Кроме того, он явно отводил этому зданию роль универсальной декорации к своим станковым работам. В пользу этого предположения говорит, например, тот факт, что Фогелер не счел нужным вносить серьезные изменения в силуэт и рисунок боковых фасадов, так как на всех своих многочисленных картинах, как живописных, так и графических, изображал Баркенхоф со стороны главного входа. Зато не только главный фасад, но и территория перед ним были подвергнуты заметной переделке, целью которой было создание единой композиции с лестницами (также украшенными ампи́рными урнами), видовыми площадками, симметрично расположенными клумбами и т. д.

Любопытно, что если смотреть на Баркенхоф и окружающий его сад с той точки, которую посредством своих работ настоятельно рекомендует нам сам хозяин, перед глазами предстанет картина, больше всего напоминающая, как ни странно, некоторые полотна нашего соотечественника В.Э. Борисова-Мусатова. Только вместо большого усадебного парка с барским домом в отдалении мы увидим миниатюрный садик и такой же небольшой «игрушечный» домик на холме.



При всей разнице в национальных корнях и подходе к творчеству параллели между эстетикой Баркенхофа и работами близкого к кругу художников «Мира искусства» Борисова-Мусатова далеко не случайны, ибо в обоих случаях ключевым словом, характеризующим специфику творчества, является слово «ностальгия». Хотя Фогелер, безусловно, откликнулся на многие веянья своего времени и немало сделал для создания того стиля, который во многих странах включал в свое название слова «новый» и «современный», все его творчество этого периода было проникнуто тоской по старине. Рильке не раз упоминал о том, что Фогелер производил впечатление «человека из прошлого», а другой частый гость Ворпсведе, искусствовед и критик Рихард Мутер, называл его «уцелевшим ростком бидермайера»<sup>24</sup>. Мутеру принадлежит также меткое сравнение Баркенхофа со Штерненхофом – усадьбой, увитой розами, из романа едва ли не самого известного немецкоязычного писателя эпохи бидермайера, австрийца Адальберта Штифтера. Действительно то, как Штифтер описывает процесс обустройства Штерненхофа, его уверенность в правомочности дилетантского подхода к оформлению интерьеров и проектированию домов, его дотошность и пристальное внимание к деталям и, наконец, его почтение к старине – все это имеет много точек пересечения с деятельностью Фогелера в Баркенхофе. Вот характерная выдержка из текста: «Когда мы задумали постепенно обставить комнаты Матильды новой мебелью... мы сделали планы всей этой анфилады в горизонтальной и вертикальной проекции, наметили цвета стен в отдельных комнатах и сразу внесли эти цвета в чертежи. Затем стали определять размеры, форму, цвет, а тем самым и сорта дерева отдельных предметов. Изготовили цветные чертежи мебели и сравнили их с чертежами комнат. Формы предметов были... переняты у старины, но мы не просто подражали старине, а делали самостоятельные предметы для нынешнего времени, со следами учения у прошедших времен. К такому взгляду мы пришли постепенно, видя, что новая мебель некрасива, а старая в новых комнатах неуютна»<sup>25</sup>. Хотя тот же Мутер писал о том, что бидермайер составлял лишь «один голос в стилистическом концерте Баркенхофа»<sup>26</sup>, нет сомнений, что этому голосу принадлежала здесь ведущая партия.

Опыт перестройки Баркенхофа очень пригодился Фогелеру, когда в 1899–1900 годах куда более известные архитекторы Р.А. Шрёдер и М. Дюльфер привлекли его к оформлению квартиры Альфреда Вальтера Хаймеля. Интересно, что помимо Фогелера в работе над интерьерами этой квартиры принял участие другой молодой мастер – Пауль Людвиг Троост, впоследствии прославившийся как любимый архитектор Гитлера и один из создателей стиля Третьего рейха.

В 1900 году Райнер Мария Рильке провел в перестроенном Баркенхофе целое лето. Он нагрязнул к Фогелеру сразу после своей второй поездки по России, куда сопровождал подругу – одну из самых необычных

и экстравагантных женщин эпохи, Лу Андреас-Саломе. В Ворпсведе Рильке явился переполненный впечатлениями, в зеленой косоворотке и красных татарских сапогах. В таком виде он все лето бродил по окрестностям, бормоча под нос стихи и всем своим обликом интригуя и шокируя местных крестьян. Результатом длительного пребывания поэта в гостях у Фогелера стало не только превращение Баркенхофа в литературный и музыкальный салон, известный по всей Европе, но и женитьба Рильке на Кларе Вестхоф.

В 1901 году жители Ворпсведе сыграли сразу три свадьбы: Марта Шрёдер, достигшая к этому времени совершеннолетия, стала женой Хайнриха Фогелера, овдовевший Отто Модерзон женился на Пауле Беккер, а ее ближайшая подруга Клара Вестхоф вышла за муж за Рильке. Таким образом, дружеские связи, существовавшие вокруг Баркенхофа, дополнительно укрепились, превратившись в родственные и семейные. Рильке окончательно почувствовал себя членом маленького художественного братства и взялся за написание книги «Ворпсведе», на которую мы так часто ссылаемся в этой статье.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что этот краткий период в жизни обитателей Баркенхофа и их ближайших друзей и соседей был самым ярким и счастливым. Модерзон утверждал, что женитьба открыла для него новые горизонты в живописи. Паула, хоть и вынуждена была взять на себя заботы о маленькой падчерице, с успехом совмещала обязанности хозяйки дома и мачехи с деятельностью живописца. Фогелер писал, что с приходом в его дом Марты Баркенхоф обрел не только хозяйку, но и живую душу. Он посвятил всего себя художественному оформлению ее повседневного существования и позднее признавал, что надеялся «превратить жизнь своей жены в произведение искусства»<sup>27</sup>. Что касается сосуществования Райнера Мария Рильке и Клары Вестхоф, то, судя по всему, оно также поначалу было мирным и счастливым, хотя большинству их знакомых этот союз представлялся довольно противоестественным. Клара имела могучее телосложение, была человеком резким, замкнутым и мрачным. Трепетный, ранимый и хрупкий Рильке рядом с ней выглядел мальчиком-подростком и, казалось, был обречен на роль подкаблучника. Когда супруги Рильке навещали в Баркенхоф из Парижа, где поселились вскоре после бракосочетания, обитатели Ворпсведе желчно шутили, что вот, мол, приехала Клара со своим «Рилькченком» (Rilkchen).

### **Дороги расходятся все дальше**

Хотя в 1902 году Рильке опубликовал монографию «Ворпсведе», в которой пел хвалу этому удивительному месту и тем, кто его прославил, единство основателей и членов колонии с каждым годом, если не месяцем, становилось все более призрачным. Скандалы и мелкие раздоры следовали один за другим, все более накаляя обстановку. Уже в

1899 году Модерзон вышел из «Объединения художников Ворпсведе», объявив, что даже формальная принадлежность к этой организации скрывает его личность и мешает свободному творческому развитию. Вместе с Модерзоном ряды Объединения покинули его ближайшие друзья Овербек и Фогелер. Таким образом, формальному существованию творческой группы был положен конец.

Поводом для решительного разрыва отношений между прежними товарищами послужил скандал, вызванный тем, что Модерзон «осмелился» писать свою жену Паулу обнаженной в близлежащем лесу. Узнав об этом, Макензен и Ханс ам Энде выступили от лица оскорбленной общественности. За провинившееся семейство горячо вступился Хайнрих Фогелер. Ханс ам Энде, который, будучи офицером запаса, руководствовался воинскими представлениями о чести, поспешил отправить Фогелеру вызов на дуэль. (Биографы не без ехидства отмечают, что перед этим «офицер от живописи» привел в порядок и тщательно отгладил форму, на всякий случай всегда хранившуюся у него в шкафу.) К счастью, трагедией это глупое происшествие не закончилось, но дружеские связи были оборваны навсегда.

Расколом на два непримиримых лагеря дело не ограничилось. Взаимные обиды со временем осложнили и отношения еще недавно неразлучных друзей – Модерзонов, Фогелеров и Рильке. Во время последнего длительного пребывания Клары и Райнера Марии в Баркенхофе в 1903 году Модерзон решил, что отношения его жены и Рильке стали избыточно близкими и что поэт оказывает пагубное влияние на Паулу. В результате представители двух семейств практически перестали видеться.

Насколько поведение и воззрения Паулы менялись под воздействием общения с Рильке, судить сложно, но несомненно одно: она с каждым годом все больше тяготилась жизнью в Ворпсведе и ролью хозяйки дома и приемной матери. Ее отношения с мужем напрягались также из-за невольно возникшего творческого соперничества, мыслей о котором, как явствует из дневников Модерзона, он не в силах был изгнать из своей головы, хотя и признавал всю их пагубность. В 1903 и 1905 годах Паула надолго «сбегала» в Париж, где возобновила тесные контакты с супругами Рильке. В 1906 году она в последний раз уехала во Францию, сообщив мужу, что приняла решение больше не возвращаться в Ворпсведе. В Париже она сняла мастерскую и отдалась творчеству с небывалым энтузиазмом. Модерзон навещал ее там и уговаривал вернуться. В результате, неожиданно забеременев, Паула все-таки вынуждена была уехать в Ворпсведе, где родила дочку и через несколько дней умерла от эмболии.

Смерть Паулы была страшным ударом для Отто Модерзона, и он почти сразу уехал из Ворпсведе, перебравшись в глухую деревню Фишерхуде, располагавшуюся неподалеку. С обитателями этой деревни, среди которых также оказалось немало художников, он был знаком давно и не раз приезжал сюда вместе с Паулой. Одним из лидеров их

маленького кружка был известный автор жанровых полотен и бывший придворный художник баварского короля Людвига II Кристоф Готтлиб Брелинг. В 1909 году Брелингу суждено было стать тестем Модерзона, который женился на его дочери Луизе. В Фишерхуде Модерзон обрел не только новую семью, но и то, что некогда он так ценил в Ворпсведе, – первозданную природу, тишину, уединение. Однако все это не помешало ему отдать остаток жизни не только личному творчеству, но и увековечиванию памяти второй жены. Верным помощником Модерзона в пропаганде творчества Паулы стал Хайнрих Фогелер. Уже после Первой мировой войны их усилия увенчались строительством в Бремене специального здания (автор проекта скульптор и архитектор Берхрад Хётгер), в котором разместилась коллекция работ Паулы Модерзон-Беккер. Этот замечательный музей, торжественное открытие которого состоялось в 1927 году, функционирует по сей день.

Модерзон был далеко не единственным членом колонии, который бежал из Ворпсведе, разочаровавшись в попытках совместного творчества и устав от обилия посетителей, гостей и любопытствующих, буквально наводнивших деревню. Еще раньше, в 1905 году, деревню покинул Фриц Овербек, переехавший вместе с семьей в местечко Брекен на берегу Северного моря. Рильке писал, что за всеми ландшафтами Ворпсведе, изображаемыми Овербеком, стоят его детские воспоминания о море (отец Овербека был техническим директором северогерманской пароходной компании «Ллойд») и что это художник рано или поздно должен сделать море главным «героем» своих «безмолвных» холстов. Действительно, остаток жизни, которая трагически оборвалась в 1909 году, Фриц Овербек провел за рисованием песчаных дюн, морских пляжей и изменчивого неба над бесконечными, уходящими за горизонт волнами.

«Первый художник Ворпсведе», как впоследствии в книге воспоминаний именовал себя Фриц Макензен, также не считал нужным хранить верность «Чертовой трясине». Несмотря на то, что его стиль в течение десятилетий практически не менялся и многие критики констатировали, что его творческое развитие остановилось, Макензен по-прежнему пользовался авторитетом как художник и был востребован как педагог. В 1908 году он был приглашен в Веймарскую академию искусств на должность профессора, а в 1910 году стал ее директором.

Новая деятельность Макензена осуществлялась в одном из самых революционных зданий эпохи, выстроенном для Академии искусств по проекту Анри ван де Вельде. Этот замечательный художник переехал в Германию из родной Бельгии в 1902 году, поскольку надеялся принять участие в художественных реформах, осуществлявшихся здесь активнее, чем где бы то ни было. Великий герцог Веймарский Вильгельм-Эрнст, предложивший Вельде должность художественного консультанта при своем дворе, поручил ему строительство комплекса учебных заведений – художественно-прикладной школы и Академии искусств.

Ван де Вельде, взявшийся за эту работу с огромным энтузиазмом, имел все основания надеяться, что руководство школами также будет передано ему. Однако вскоре герцог охладел к бельгийцу и, хотя директором художественно-прикладной школы ван де Вельде все-таки стал, более «важную» Академию возглавил Фриц Макензен. При этом ничего похожего на творческое сотрудничество между двумя соседствующими учебными заведениями не получилось – Макензен терпеть не мог «выскочку-иностранца» и всегда искал случая, чтобы насолить ему. Понятно, что последний также не испытывал теплых чувств к Макензену и не склонен был признавать за ним сколько-нибудь заметных художественных заслуг.

Забегая вперед, нужно сказать, что две веймарские художественные школы в конце концов оказались слиты в одно целое, однако произошло это уже после окончания Первой мировой войны, когда ни Макензена, ни ван де Вельде уже не было в Веймаре. Директором нового учебного комплекса стал в 1919 году молодой архитектор Вальтер Гропиус, давший веймарским школам общее имя: «Баухауз».

Физическое отсутствие в Ворпсведе не помешало Макензену и Модерзону еще раз схлестнуться в споре в 1911 году. Поводом послужила покупка директором художественной галереи Бремена картины Ван Гога «Лунный свет». Этот поступок имел своим следствием раскол культурного сообщества Бремена и прилегающих территорий на два лагеря и публичный спор о роли иностранных художников в развитии немецкого искусства. Модерзон и некоторые другие, в большинстве своем молодые художники, настаивали, что у искусства нет национальности. Макензен, Ханс ам Энде и их сторонники утверждали обратное и горячо протестовали против «засилья» в немецких галереях произведений иностранных художников.

### **Ворпсведе и глобальные художественно-социальные реформы**

Националистические настроения, лежавшие в основе этого спора, достигли в Германии своего апогея в 1910-е годы. Среди самых яростных адептов национального самоопределения большинство составляли противники технического прогресса, защитники исторического наследия и патриархальных нравов. Особенно широко этот тип людей был представлен среди деятелей культуры. К нему принадлежали в числе прочих и наши герои – Фриц Макензен и Ханс ам Энде. Почвенниками и защитниками традиций в 1902 году была создана новая организация, Дюрербунд (Dürerbund), члены которой видели свою цель в охране национальных памятников и природных ландшафтов, а также в поддержании и пропаганде традиций. Позднее члены Дюрербунда – О. Дидерикс, А. фон Харнак, К. Лемпрехт, Ф. Линхард, А. Лихтварк, Х. Ленс, Л. Тома и П. Шульце-Наумбург – основали еще одну крупную и мощную организацию «Deutsche Bund Heimatschutz», название



которой можно примерно перевести как «Немецкий союз защиты (или охраны) родины». Первым председателем этого Союза, занимавшегося культурно-просветительской деятельностью и активной националистической пропагандой, стал искусствовед и архитектор Пауль Шульце-Наумбург. По инициативе членов этого Союза в стране была создана сеть архитектурно-строительных консультаций (Bauberatung), обратившись в которые проектировщики и заказчики могли бесплатно получить советы специалистов. Позднее консультации превратились в источник не только рекомендаций, но и контроля. Была предпринята попытка создать на местах так называемую «строительную полицию» (Baupolizei), в обязанности которой входила проверка эстетического качества всех проектов и соответствия их существующим условиям застройки.

Мы рассказываем об этом так подробно потому, что на определенном этапе в деятельности «Союза защиты родины» и подведомственных ему организаций приняли участие и члены колонии художников в Ворпсведе. Под влиянием идей Союза здесь было создано «Общество украшения Ворпсведе» (Verschönerungsverein Worpswede), председателем которого в 1905 году стал Ханс ам Энде.

Хайнрих Фогелер также не остался в стороне от деятельности «Союза защиты родины». Правда, в отличие от Ханса ам Энде, в Союз его привлекла не столько националистическая риторика, сколько забота о сохранении старины, к которой Фогелер также испытывал самую сильную и искреннюю любовь. Его энергия и пыл на этом поприще не остались незамеченными, и уже в 1904 он был избран председателем регионального отделения «Союза защиты родины» и оставался на этом посту вплоть до 1912 года. Помимо этого он с каждым годом все больше расширял сферы творчества, осваивая новые ремесла, занимаясь созданием эскизов одежды, посуды и мебели, оформляя интерьеры разного профиля.

Одной из самых известных работ такого рода стало помещение «Земельной палаты» в здании бременской ратуши, оформление которого было поручено Фогелеру в 1903 году. На эту работу, включавшую создание эскизов деревянной мебели с металлическими коваными элементами и кожаной обивкой, инкрустированных деревянных панелей, тесненных золотыми узорами обоев, прихотливых светильников, дверных ручек, оконных переплетов и т. д., ушло в целом около двух лет. Здесь Фогелеру наконец удалось добиться стилистической цельности и создать один из самых убедительных примеров интерьера в стиле модерн. Однако в последующих своих работах он, как будто усомнившись излишней расточительности, все дальше отходил от подобного декоративного изобилия.

Двигаясь по пути постепенного упрощения форм, Фогелер снова действовал в соответствии с веяниями времени и следовал примеру ведущих реформаторов Германии. Около 1902–1903 годов, устав от чрезмерной

вычурности модерна и замкнутости творческих сообществ, немецкие художники взяли курс на трезвость и простоту, а главными адресатами своей деятельности объявили представителей простого народа. Вместо «штучных» и глубоко индивидуальных по своему облику изделий и построек теперь предлагалось создавать продукцию, имеющую несомненную художественную ценность, но одновременно более простую, целесообразную и рассчитанную на массовое распространение.

Едва ли не первыми на эти новые требования отозвались мастера «Художественно-производственных мастерских», сыгравших на рубеже XIX–XX столетий важнейшую роль в реформе немецкого прикладного искусства. Первые мастерские, занимавшиеся выпуском посуды, столовых приборов, мебели, тканей, обоев, светильников и т. д., были созданы в Мюнхене в 1898 году. В том же году появились «Дрезденские мастерские», во главе которых встал столяр Карл Шмидт. В 1901 году Б.Панкок возглавил учебно-экспериментальные мастерские в Штутгарте, а «Учебные мастерские прикладного искусства» открыл в Заалеке Пауль Шульце-Наумбург. В 1903 году начали функционировать «Венские мастерские художественных ремесел». Благодаря этим новым структурам сторонники реформ обрели не только собственные производственные цеха, но и точки сбыта, то есть стали полностью контролировать весь процесс создания и распространения своих изделий.

Житель Ворпсведе Хайнрих Фогелер не был в эпицентре всех этих процессов, однако он живо реагировал на них, пусть и с некоторым опозданием. Еще в 1905 году на северо-немецкой художественной выставке в Ольденбурге он демонстрировал станковую работу: живописное полотно «Летний вечер», которое жюри удостоило большой золотой медалью. Но уже на знаменитой Дрезденской выставке 1906 года Фогелер представил не станковые работы, а оформление интерьера. (Ил. 12.)

Знаменитый меценат, коллекционер, критик и один из главных инициаторов и участников художественных реформ, Карл Эрнст Остхауз, писал позднее, что Дрезденская выставка «была, несомненно, одной из важнейших вех в истории развития современного прикладного искусства»<sup>28</sup>. А другой лидер нового движения, архитектор Херман Мутезиус констатировал, что она «документировала новое прикладное искусство в интенсивнейшей форме и всеохватном масштабе»<sup>29</sup>. Именно здесь, в Дрездене, в 1906 году Фогелеру суждено было в первый и последний раз в своей жизни попасть в компанию самых крупных художников страны – тех, кто стоял у истоков Немецкого Веркбунда и сумел в начале XX столетия составить Германии славу мирового лидера в сфере художественного производства и архитектуры.

Экспонируемое Фогелером оформление «комнаты молодой женщины» в целом соответствовало общим тенденциям, однако к лучшим и самым характерным работам выставки его интерьер не относился. Даже выбор именно дамской комнаты в качестве объекта оформления



*Ил. 12. Х. Фогелер. Оформление дамской комнаты для Дрезденской выставки. 1906. Музей-Фохе, Бремен*

говорит о многом. В период «отрезвления», пик которого пришелся как раз на 1906–1907 годы, характерное для стиля модерн преклонение перед женщиной, олицетворявшей стихийное природное начало, противопоставлявшееся постылой цивилизации, отошло в прошлое. Мужские ценности – иерархия, порядок, вера в прогресс и интеллект – постепенно снова одерживали верх в жизни и творчестве. Выбор помещений, представленных на Дрезденской выставке и их широкий разброс – от протестантской церкви (Фриц Шумахер) до гостиной в доме рабочего (Макс Таут), – свидетельствовал о стремлении художников активно участвовать в самых разных аспектах практической жизни своих сограждан. На этом фоне «дамская комната», оформленная Фогелером как воплощение мечты юной девушки о «принцессиных покоях», выглядела достаточно архаично.

Хотя Фогелеру не суждено было оказаться в числе фаворитов выставки, нет сомнений, что участие в ней открыло ему глаза на многие актуальные тенденции и вдохновило на новые эксперименты в области прикладного искусства. В одном из писем к издателю Дидериксу, датированном 1907 годом, он писал, что даже оформление книг теперь перестало интересовать его. «Время от времени я еще рисую экслибрисы, но и только. Прикладное искусство требует от меня полной отдачи и поглощает все имеющиеся силы»<sup>30</sup>. Работа по изменению облика и внутренней структуры Баркенхофа, к которой Фогелер в очередной раз приступил в том же 1907 году, подтолкнула его к идее создания собственных

художественно-производственных мастерских, и в 1908 году он вместе со своим братом Францем зарегистрировал фирму «Мастерские Ворпсведе», специализировавшуюся на выпуске серийной мебели. (Ил. 13.)

Идея выпуска «серийной мебели» была тесно связана с идеями массового строительства. В первое десятилетие XX века очень многие немецкие художники и архитекторы, как уже говорилось, задались целью самого широкого распространения нового высококачественного искусства. «То, что на пользу лишь одному, сейчас почти неприменимо, и в будущем обществе почетом будут окружать лишь то, что полезно всем»<sup>31</sup>, – писал Анри ван де Вельде. Не удивительно, что в условиях острейшего жилищного кризиса, поразившего все крупные города страны, в центр внимания реформаторов прежде всего попали проблемы жилища беднейших слоев населения. А поскольку не только деятели культуры, но и представители власти в начале XX столетия, наконец, всерьез обеспокоились вопросами массового строительства, перед немецкими архитекторами открылись беспрецедентные возможности для реализации идей по усовершенствованию и облагораживанию быта своих соотечественников. В 1903–1905 годах к проектированию рабочих поселков приступили такие лидеры немецкой архитектуры, как Херманн Мутезиус, Рихард Римершмид, Хайнрих Тессенов, Петер Беренс. Даже венский денди, родоначальник дармштадтского югендстиля Йозеф Ольбрих спроектировал в этот период несколько типовых домов для рабочих завода «Опель».

Особо благоприятные возможности для экспериментов в области массового строительства предоставляли новые пригородные кварталы,



*Ил. 13. Х. Фогелер. Интерьер вокзала с мебелью, изготовленной в мастерских братьев Фогелер*



*Ил. 14. Х. Фогелер. Дома для рабочих в Ворпсведе. 1910-е гг.*

а также функционально замкнутые и самодостаточные города-сады – некая переходная ступень между столь популярными на рубеже XIX–XX веков колониями художников и рабочими поселками 1920-х годов. «Общество городов-садов», созданное в Германии в 1903 году, было первым за пределами Англии – родины нового движения. Основная идея, лежащая в основе строительства городов-садов, состояла в том, что обретение любым человеком собственного дома и участка земли будет способствовать его личной, творческой и гражданской эмансипации.

Чуткий к веяниям времени, Фогелер и здесь не остался в стороне от дел. В 1909 году он принял участие в ознакомительной поездке по Англии, организованной «Немецким обществом городов-садов». Результатом этого путешествия стали его первые проекты домов для рабочих, а также знакомство с идеями английских и отечественных социальных реформаторов, имевшее далеко идущие последствия. (Ил. 14.)

Возможно, перед тем, как приступить к анализу домов для рабочих, созданных по проектам Фогелера, стоит упомянуть, что его обращение к архитектуре совпало по времени с личной трагедией. Его отношения с женой, несмотря на рождение трех дочерей, все больше осложнялись. В 1909 году в Баркенхоф въехал и остался на долгие годы любовник Марты, молодой юрист Людвиг Боймер. Вплоть до 1920 года, когда Марта переехала в собственный «дом ам Шлу» на окраине Ворпсведе, супруги Фогелер продолжали жить под одной крышей, однако нет сомнений, что жизнь эта была мучением для обоих. Фогелер пребывал в глубокой депрессии и горько сетовал, что его попытки превратить





*Ил. 15. Х. Фогелер. Вокзал в Ворпсведе. 1910*

существование жены в сплошной праздник и оформить его как истинное произведение искусства не встретили должного понимания с ее стороны. Отчаявшись наладить жизнь в собственной семье, Фогелер перенаправил свои усилия на обустройство жизни посторонних ему бедных людей, населявших Ворпсведе и прилегающие территории.

В соответствии с установками «Союза защиты родины» за образец новых зданий Фогелер брал старинные сельские жилые постройки, характерные для данной местности. Самыми типичными для Ворпсведе были приземистые дома с небольшими окнами, кирпичные или оштукатуренные стены которых были расчерчены цветными полосами фахверка, а низкие крыши покрыты соломой или черепицей. Здания Фогелера базировались на сходных эстетических принципах и были выполнены из тех же традиционных материалов, однако он старался упростить и упорядочить рисунок фасадов и добиться более четкой и целесообразной внутренней планировки. Среди его проектов и построек были как особняки, так и блокированные дома на две семьи; как небольшие по площади, так и просторные, включавшие, помимо жилой зоны, торговые и складские помещения. Несмотря на то, что Фогелер честно следовал традиции, в рисунке и пропорциях окон, силуэте печных труб и некоторых декоративных элементах его домов почти всегда читались также отсылки к эпохе югендстиля, придававшие новым постройкам особую рафинированность и элегантность. (Ил. 15.)

Одним из лучших архитектурных произведений Фогелера по праву считается вокзал в Ворпсведе, построенный в 1910 году. В тот период

по всей Германии прокладывались новые ветки железных дорог, одна из которых как раз и соединила Ворпсведе с Бременом. Фогелер принял участие в проектировании всех станций этого направления, однако только в Ворпсведе ему удалось воплотить свои идеи до конца и превратить здание вокзала в истинный «гезамткунстверк». Поскольку вокзал имел самые скромные размеры и строился в деревне, сохранившей традиционный облик, Фогелер считал за лучшее придать ему сходство не с ангарами и цехами, а с большим жилым домом. Сложной формы низкая черепичная крыша, оштукатуренные фасады с четко выстроенным ритмом мелко расчерченных переплетами окон, элегантные входные двери, украшенные крупными плоскими наличниками с геометрическим рисунком, – все это очень напоминало жилые постройки самого Фогелера. Вокзал отличался от них разве что более просторными помещениями и чрезвычайно элегантным и цельным по стилю внутренним оформлением. Все элементы интерьера были изготовлены в «мастерских Ворпсведе» и стилистически представляли собой удачно найденный компромисс между югендстилем, бидермайером и народной традицией.

Вокзал в Ворпсведе стал самой крупной и известной архитектурной работой Фогелера, а его строительство – последним заметным культурным событием в жизни колонии художников. Хотя решение о проведении в Ворпсведе железнодорожной ветки было вынесено на основании данных о притоке в деревню посетителей и туристов, уже к моменту строительства вокзала их число значительно уменьшилось. В результате новому зданию суждено было стать символом не столько «приезда», сколько «отъезда», ведь именно с его перрона последним старожилам «острова утопии» суждено было отправиться на «большую землю».

Эти последние покинули Ворпсведе уже в 1914 году, так что историю колонии художников на этом с полным правом можно было бы закончить. Однако хочется сказать еще несколько слов о том, как складывалась дальнейшая судьба прежних товарищей и единомышленников.

### Эпилог

Вероятно, именно с нового вокзала Ханс ам Энде и Хайнрих Фогелер отправились добровольцами на фронт сразу после объявления военных действий в 1914 году. Первый из них умер от ран в полевом лазарете. Второй уцелел, но превратился из пылкого патриота в не менее пылкого пацифиста, тяготеющего к левым убеждениям. «Может быть, последние остатки романтики или жажда смерти погнали меня, сорокадвухлетнего, добровольцем на фронт, но там я увидел жизнь такой, какова она есть. Очень вскоре я осознал, что речь идет вовсе не о народной войне, а о бойне, выгодной исключительно безнравственному классу эксплуататоров»<sup>32</sup>, – вспоминал Фогелер. Протестуя против заключения Брест-Литовского мира, он написал ерническую псевдорелигиозную сказку «Добрый Господь», за что был удален из рядов действующей армии

и сначала отправлен на обследование в психиатрическое отделение бременской больницы, а потом посажен в Баркенхофе под домашний арест.

В 1918 году, после отречения кайзера художник был освобожден из-под ареста и практически сразу избран членом местного совета рабочих и солдатских депутатов. Следующие четыре года были, согласно словам самого Фогелера, «посвящены тщетным попыткам воплотить утопические мечты по созданию коммуны»<sup>33</sup>: после переезда Марты Фогелер в «Дом ам Шлу», в Баркенхофе была создана художественно-ремесленная рабочая школа-коммуна. Тогда же, около 1920 года, Фогелер впервые обратился к монументальной живописи, начав расписывать стены и потолок гостиной Баркенхофа черно-белыми фресками на революционные сюжеты. В стилистике этих росписей чувствовалось влияние популярного в послевоенной Германии экспрессионизма, однако многое было позаимствовано художником и из опыта русских конструктивистов. (Ил. 16.)

В 1923 году Фогелер познакомился с дочкой известного польского коммуниста Юлиуса Мархлевского Зосей, которой в недалеком будущем предстояло стать его второй женой и матерью его младшего сына. Вместе с ней он отправился в Советский Союз, где начал создавать серию рисунков, посвященных жизни советских людей и реалиям нового быта. Итогом этой работы стала книжка «Путешествия по России. Рождение нового человека», увидевшая свет в 1925 году. За год до этого, в 1924 году, Мархлевский, создавший международную организацию «Красная помощь» («Rote Hilfe»), уговорил Фогелера закрыть школу и разместить в Баркенхофе приют для детей политзаключенных, что и было осуществлено. Приют просуществовал в Ворпсведе вплоть до 1932 года. Сам же Фогелер, став членом коммунистической партии Германии, в 1931 году принял решение об окончательном переезде в Советский Союз, куда его пригласили в качестве консультанта по вопросам массового строительства. (Ил. 17.)

Переехав в Советскую Россию, Фогелер вновь предпочел изобразительное искусство архитектуре. Он продолжил работу над созданием так называемых «комплексных картин» («Komplexbilder»), выполненных в стилистике, напоминающей как графику послевоенных экспрессионистов, так и фотомонтажи Родченко или Эль Лисицкого. В основу этих «высококонцентрированных», динамичных композиций, поле которых расчерчивалось косыми линиями в разных направлениях, расчленялось острыми углами или окружностями, были положены вполне реалистические зарисовки, которых Фогелер в эти годы создал великое множество. Со свойственным ему энтузиазмом он предпринимал путешествия в самые отдаленные концы огромной страны, чтобы лично увидеть и зафиксировать на бумаге, как жители тех или иных республик участвуют в строительстве социализма. То, что в 1936 году он оказался вдалеке от больших городов, на какое-то время отсрочило его гибель, так как по



Ил. 16. Х. Фогелер. Комплексная картина из русской серии. Бумага, рисунок. 1920-е гг.



Ил. 17. Х. Фогелер. Русские зарисовки. Бумага, рисунок. 1920-е гг.

личному приказу Сталина практически все немецкие специалисты были арестованы, сосланы или расстреляны.

После начала Великой Отечественной войны о Фогелере снова вспомнили власти, поручившие ему вести радиопередачи на немецком языке. Художник призвал соотечественников саботировать приказы Гитлера, поднимать восстания и переходить на сторону советских войск. Однако очень вскоре он был арестован и сослан в Казахстан, где и умер в 1942 году от истощения и болезней. Так страшно и прозаично закончилась жизнь одного из самых романтичных, возвышенных и альтруистичных художников Германии начала XX века.

Совершенно иначе складывалась биография другого члена колонии художников в Ворпсведе, Фрица Макензена. В отличие от Фогелера, который в годы Веймарской республики увлекся идеями левого толка, Макензен все больше симпатизировал правым – националистам и консерваторам. Подобно Паулю Шультце-Наумбургу и другим патриотам и сторонникам традиции, в середине 1920-х годов объявившим настоящую войну всем проявлениям авангарда в немецком искусстве, Макензен с каждым годом все решительнее осуждал «обезьянье кривляние» экспрессионистов, «бетонные ящики» нового строительства и т. д. Когда к власти в стране пришли нацисты, он был удостоен благосклонного внимания фюрера, в 1934 году назначен директором высшей художественной школы Бремена, а в 1936 году удостоен высшей награды в области искусства и науки – медали Гёте.

Как известно, в 1937 году в Мюнхене состоялось торжественное открытие Дома немецкого искусства, проектировщиком которого был рано умерший любимец Гитлера и случайный соавтор Фогелера Пауль Людвиг Троост. На Первой общенемецкой художественной выставке, развернувшейся в залах этой суховатой монументальной постройки, были выставлены произведения живописи, скульптуры и графики, которые новая власть объявляла «образцовыми». Была здесь и картина Фрица Макензена, причем выбор организаторов выставки пал на тот самый холст, который некогда принес Макензену мировую славу, – картину «Богослужение под открытым небом». Либо нацистские искусствоведы сочли, что за всю последующую жизнь художник из Ворпсведе не создал ничего более достойного, либо их привлекло в этой работе как раз то, что некогда испугало Рильке, – «опасный дуализм» и страсть к морализаторству, но факт остается фактом. Так второй карьерный пик в биографии Макензена был ознаменован демонстрацией той же самой картины, что и первый, и произошло это в том же самом городе, Мюнхене.

На Первой общенемецкой выставке экспонировалась работа и другого члена колонии, непримиримого оппонента Макензена Отто Модерзона. Сын художника от третьего брака Кристиан Модерзон вспоминал, как отец взял его с собой в Мюнхен и как охрана не допустила их обоих на торжественное открытие выставки, мотивируя это тем, что имя Модерзона отсутствовало в списке почетных гостей. Семидесятилетний Модерзон был вне себя от ярости, однако дождался следующего дня, чтобы все-таки посмотреть, как картина «Деревенская улица в Ворпсведе», выполненная им за сорок лет до этого, вписывается в общий контекст выставки. В результате картиной он остался доволен, а контекстом – категорически нет.

В тот самый день, когда Модерзон обходил залы Дома немецкого искусства и выносил приговор современным художникам, в том же Мюнхене открылась печально знаменитая «антивыставка» – экспозиция «Дегенеративное искусство». Ее организаторы, надеявшиеся при помощи представленных на ней произведений убедить зрителей в неприемлемости и порочности авангардного искусства, по-немецки методично разбили все экспонаты на девять разделов. В их числе были такие, как «Пропаганда безнравственности», «Еврейское искусство», «Дегенеративное искусство», «Издавательство над религией» и т. д. С произведениями экспрессионистов соседствовали рисунки людей с психическими отклонениями, негритянские скульптуры и другие виды «извращений», сходство с которыми инкриминировалось «дегенеративному искусству». Подробные комментарии, развешанные в залах, помогали зрителям разглядеть в произведениях именно те пороки, которые им приписывались. После закрытия выставки все ее экспонаты подлежали уничтожению, а их авторы окончательно лишались права не только выставлять свои работы, но и создавать их. Среди тех, чьи работы подверглись осмеянию



и остракизму, были такие знаменитости, как Нольде, Барлах, Шмидт-Ротлф, Хеккель, Бекман, Кирхнер, Кандинский, Явленский, Марк, Клее, Кокошка, Мохой-Надь, Лисицкий, Иттен и многие, многие другие звезды немецкого авангарда. Были здесь и две работы Паулы Модерзон-Беккер – «Автопортрет с веткой магнолии» и «Обнаженная натурщица в шляпе».

По иронии судьбы выставка «Дегенеративное искусство» и решение об изъятии работ Паулы Модерзон-Беккер из государственных музеев Германии способствовали обретению ею мировой известности. Нацистские администраторы очень скоро сообразили, что «вырожденческие» произведения куда выгоднее продавать, чем уничтожать. Поскольку и Гитлер, видимо, не имел ничего против продажи картин во Францию и другие заинтересованные страны – «А нам что, нужен духовно здоровый французский народ? Пусть себе вырождаются!»<sup>34</sup>, – в числе прочих работ за границу отправились и произведения Паулы, нашедшие там множество ценителей и поклонников.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Rilke R.M. Worpsswede. Frankfurt am Main, 1987. S. 63.
- 2 Манн Т. Мюнхен как центр культуры // Томас Манн о немцах и евреях. Иерусалим, 1990. С. 107.
- 3 Сарабьянов Д. Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения // Каталог выставки «Berlin – Москва – Moskau – Берлин 1900–1950». Мюнхен; Нью-Йорк; Москва, 1996. С. 99.
- 4 Письмо Пикассо напечатано Ксавье де Саласом: Salas X. de. Some notes on a letter of Picasso // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102. № 692. P. 483. Автор благодарит М.А. Бусева за указание на данную цитату.
- 5 Rilke. R.M. Worpsswede... S. 49.
- 6 Цит по: Berchtig F. Künstlerkolonie Worpsswede. München, Berlin, London, New York, 2006. S. 29
- 7 Rilke R. M. Worpsswede... S. 75.
- 8 Ibid. S. 65.
- 9 Цит. по: Op. cit. S. 46.
- 10 Цит. по: Rilke R.M. Worpsswede... S. 89.
- 11 Цит. по: Op. cit. S. 45.
- 12 Ibid. S. 48.
- 13 Ibid. S. 30.
- 14 Цит. по: Op. cit. S. 20.
- 15 Ibid.
- 16 Цит. по: Вольф Н. Экспрессионизм. М., 2006. С. 74.
- 17 Рильке Р.М. Реквием по одной подруге // Рильке Р.М. Собр соч. в 3 т. Т. II. М., 2011. С. 129.

- 18 Op. cit. S. 81.
- 19 Вольф Н. Указ. соч. М., 2006. С. 9.
- 20 Рильке Р.М. Реквием... С. 125.
- 21 Цит. по: Petzet H. W. Von Worpswede nach Moskau / Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen der Zeiten. Köln, 1972. S. 71.
- 22 Paris. H. Einige Stunden bei Professor Olbrich // Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt, 1976. S. 173.
- 23 Dorn W. Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze // Dorn W. Die Gartenstadt Hellerau. Dresden, 1992. S. 45.
- 24 Цит. по: Heinrich Vogeler und der Jugendstil. Hrsg. C. Baumann, V. Losse. Köln, 1997. S. 112.
- 25 Штифтер А. Бабье лето. М., 1999. С. 222.
- 26 Цит. по: Heinrich Vogeler und der Jugendstil... S. 114.
- 27 Ibid. S. 120.
- 28 Osthaus K.E. Van de Velde. Hagen, 1920. S. 52.
- 29 Muthesius H. Nationale Bedeutung der kunstgewerblichen Bewegung // Muthesius H. Kunstgewerbe und Architektur. Nendeln-Lichtenstein, 1976. S. 114.
- 30 Цит. по: Heinrich Vogeler und der Jugendstil... S. 198.
- 31 Ван де Вельде А. Очищение искусства // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 83.
- 32 Vogeler H. Reise durch Russland. Die Geburt des neuen Menschen. Dresden, 1925. S. 63.
- 33 Ibid.
- 34 Шпеер А. Воспоминания. Смоленск, 1998. С. 254.