

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.1>

Демченко Александр Иванович

**Модерн I (начало XX века) - магистрали художественного творчества. Очерк первый**

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призмах реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/6/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/6/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 6. С. 9-15. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/6/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/6/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.6.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм.

**Демченко Александр Иванович**, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### Модерн I (начало XX века) – магистрали художественного творчества

#### Очерк первый

Начало XX века – это исторический период, продолжавшийся более четырёх десятилетий и охватывающий в основном 1890-1920-е годы. Его коренная суть состояла в *переходе от Классической эпохи к Модерну* (воспользуемся для обозначения этой эпохи западной терминологией, отличая данное понятие написанием с большой буквы от более частного явления – стиля модерн, существовавшего на рубеже XX века).

*Классической эпохой* (нередко её именуют классико-романтической) мы называем время с середины XVIII до начала XX столетия, когда были созданы величайшие художественные ценности. *Модерн* – современная, текущая ныне эпоха, горизонты которой открывались уже в конце XIX века и которая в своей эволюции к нынешним дням прошла три законченных периода (приблизительно 1890-1920-е, 1930-1950-е и 1960-1980-е годы).

Из сказанного следует, что на исторической фазе начала XX века сосуществовали *классическое* (в его поздней, завершающей стадии) и *современное* (в его ранней, начальной фазе). Отмеченная двойственность являлась характернейшей чертой искусства этого времени – вот почему в последующем изложении будет постоянно фиксироваться эволюция от классики к современности.

\* \* \*

Многие из живущих в начале XX века отчётливо ощущали идущий на их глазах процесс перерождения мира и сознавали неизбежность *исхода Классической эпохи*. В художественном творчестве это передавалось чаще всего в метафорической форме.

*Анна Ахматова* в 1910 году, то есть за целых семь лет до падения монархии в России, таким видит Царское Село, эту загородную резиденцию императорской семьи (стихотворение «**Первое возвращение**»):

...Здесь всё мертво и немо,  
Как будто мира наступил конец.  
Как навсегда исчерпанная тема,  
В смертельном сне покоится дворец.

Это не просто диагноз плачевного состояния царизма как оплота прежней России – это настоящий приговор («... всё мертво и немо... мира наступил конец... в смертельном сне»), с безапелляционной тирадой, ёмко и в чисто художественном плане констатирующей безвозвратно уходящее: «*Как навсегда исчерпанная тема*».

Предошущения неизбежного угасания Классической эпохи накапливались в искусстве уже с середины 1880-х годов – с таким фактом мы столкнёмся не раз, и, разумеется, это были ещё только отдельные ростки, зёрна, далёкие прогнозы. Подобные предошущения пронизывают, к примеру, поздние стихотворения французского поэта *Поля Верлена*. Одно из них озаглавлено очень симптоматично: «**Закаты**».

*Заря ослабевает,  
И полевую даль  
До края заливают  
Закатная печаль.  
И сердце остывает,  
И ничего не жаль,  
Чуть только запекает  
Закатная печаль.*

*Закат*, как особое состояние природы, может вызывать в нашем восприятии эмоции различных оттенков, чаще всего чувство высокого эстетического наслаждения. Иное дело у Верлена с его строкой-рефреном «*закатная печаль*». В проекции на человека она даёт сумеречное «*И сердце остывает*». Кроме того, запомним брошенное как будто бы вскользь «*И ничего не жаль*» – в этом уже сквозит этика самоотречения, свойственная подчас человеку начала XX века (у Александра Блока много позже, в поэме «Двенадцать», прозвучит формула «*Ко всему готовы, // Ничего не жаль*»).

Помимо чувства заката, не менее важной для уходящей эпохи становилась ассоциация с наступающей осенью. И в этом *Поль Верлен* был в числе первооткрывателей – вот его «*Осенняя песня*».

*Издалека  
Льётся тоска  
Скрипки осенней –  
И, не дыша,  
Стынет душа  
В оцепененьи.*

*Час прозвонит –  
И леденит  
Отзвук угрозы,  
А помяну  
В сердце весну –  
Катятся слёзы.*

*И до утра,  
Злые ветра  
В жалобном вое  
Кружат меня,  
Словно гоня  
С палой листвою.*

Не говоря уже о тягостной печали («*Льётся тоска*»), фиксируется пронзительно-прощальное «*Стынет душа // В оцепененьи*». Эту ноту усиливает чувство невозвратимости прошлого («*А помяну // В сердце весну – // Катятся слёзы*») и страх перед надвигающимся грядущим («*И леденит // Отзвук угрозы*»). Но главное – гнетущая, бесприютная юдоль настоящего («*И до утра // Злые ветра // В жалобном вое // Кружат меня, // Словно гоня // С палой листвою*»).

И по строю стиха, и по его эмоциональному складу это *Серебряный век* – понятие, которое мы обычно связываем с русской поэзией конца XIX и начала XX века, но которое с полным основанием может быть распространено и на многие другие явления отечественного и мирового искусства тех десятилетий.

То, что мы слышали у Ахматовой и Верлена, этих двух ярких представителей Серебряного века, пронизано элегической настроенностью, а элегичность стала важнейшим чувствованием того времени. Однако крушение Классической эпохи часто воспринималось в драматическом и даже трагическом ключе. Этот трагизм раньше других с предельной силой выразил поздний *Пётр Чайковский*, особенно в своём последнем произведении – *Шестой симфонии* (1893).

Вспомним кульминационную зону её I части, где переданы исключительное смятение духа, попытки выстоять в смертельной жизненной схватке и фатальная обречённость под тяжёлым прессом подавляющих воздействий, где обрисована катастрофичность происходящего и раскрыто её обнажённо болевое переживание, выливающееся в горестный плач и отпевание, что превращает эту симфонию в подлинный реквием.

\* \* \*

Отмеченная выше метафорическая обрисовка облика угасающей Классической эпохи через ассоциации с закатом и осенью особенно естественной была для пейзажной живописи. Пора осеннего увядания раскрывалась во всех её оттенках, начиная с красочного многоцветия «*золотой осени*».

Самый выдающийся пейзажист рубежного времени *Исаак Левитан* создал под названием «*Золотая осень*» целую серию картин – наиболее хрестоматийная из них написана в 1895 году.

Но есть у Левитана и совсем иное – такие зарисовки поздней осени, когда природа предстаёт в полном запустении, в бесконечном унынии, что в частности передаётся в манере письма буквально «грязными» разводами на свинцовом небе и пожелтой земле. Отсюда оставался всего шаг до зимнего оцепенения, которое особенно впечатляюще раскрыто в картине *Ивана Шишкина* «*На севере диком...*».



Исаак Левитан. Золотая осень

При этом вот что поразительно и показательно. На всём протяжении предшествующего периода (вторая половина XIX века) работы этого выдающегося русского пейзажиста отличались реалистической конкретностью и особой теплотой (как помним, главным мотивом его творчества были сосны с их золотистой чешуёй, залитые солнечным светом). А в конце XIX столетия он делает резкий поворот к символической и совсем иному типу образности.

Лермонтовская строка, давшая картине название («На севере диком...»), прочитана не только как чисто романтическая идея неотвратимого одиночества, но ещё и как метафора Серебряного века: холодная «лунная» красота, «зябко» сияющая среди огромного, мрачного и хаотичного мира, чуждого этой красоте.

Параллельно всякого рода пейзажным метафорам в художественное творчество рубежа XX века широко входит *образ старости*, уже напрямую и в сугубо человеческом плане раскрывающий процесс угасания эпохи. Одна из характернейших работ такого рода принадлежит русскому скульптору *Анне Голубкиной* – «**Портрет Шарлоты Андреевны Брокер**» (1911).

Своеобразная манера лепки, выработанная Голубкиной под влиянием принципов импрессионизма, в данном случае как нельзя лучше способствует передаче мотива старости. Смазанность и «загрязнённость» поверхности напоминают то, что можно наблюдать на коре старых деревьев, покрытой глубокими морщинами, мхом и лишайником.

Потухший взгляд, общая деформированность облика (обращает на себя внимание как бы срезанное правое плечо женщины), использование тонированного гипса, придающего коже землистый оттенок, – всё говорит о безрадостной поре финиша жизни.

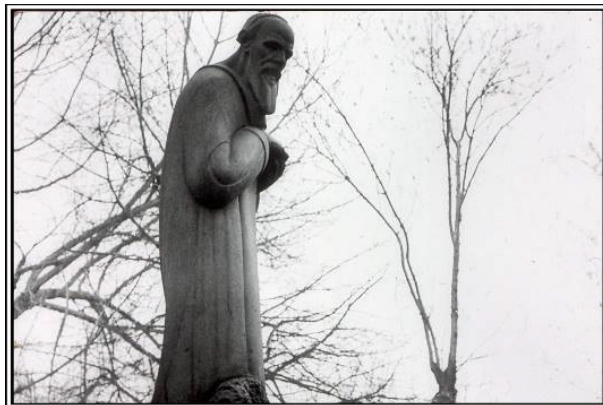


Анна Голубкина. Шарлота Андреевна Брокер

Мотивы старости самым неожиданным образом сказались на состоянии монументальной скульптуры. Казалось бы, жанр памятника, посвящённого великому человеку, непременно должен являть собой нечто приподнятое, мажорное по звучанию. Но появляются работы русских мастеров, представляющие собой метаморфозу этого жанра, трудно совместимую с традиционными представлениями о нём.

В памятнике **Н. В. Гоголю** (1909), выполненном *Николаем Андреевым*, мы видим мрачное лицо, избороденное глубокими морщинами, и фигуру до крайности ссутулившуюся (как бы под гнётом жизни), плотно завернутую в одеяние (словно в желании укрыться от язв и горестей бытия).

В созданном *Сергеем Меркуровым* памятнике **Ф. М. Достоевскому** (1913) находим совершенно аналогичное художественное решение: перед нами согбленный старец, страшящийся окружающего (он представлен внутренне сжавшимся в комок) – скорее отшельник, уходящий от мира, но никак не яростный поборник справедливости.



Сергей Меркуров. Памятник Ф. М. Достоевскому

В обоих столь сходных монументах совершенно очевидна нота трагической надломленности. Причём необходимо подчеркнуть, что *трагизм мироощущения*, столь сильно заявивший о себе как знак исхода Классической эпохи, был унаследован XX столетием, оказавшись одной из его важнейших психологических доминант.

И именно в ходе формирования этой доминанты нередко устанавливались определённые базовые параметры современной стилистики. Для примера обратимся к творческому наследию французского скульптора *Огюста Родэна*.

Как и некоторые другие «вперёдсмотрящие», движение к новым горизонтам в искусстве он начал ещё с середины 1880-х годов. Скульптуру мы часто именуем *пластикой*, подразумевая не только используемые в этом виде художественного творчества материалы и способы их обработки, но и как бы изначально присущую ему пластичность форм.

Но то, что мы находим в знаменитом «**Мыслителе**» (1888) – это в некотором роде *антипластика*: нарочитая грубоватость лепки образа, бугристые неровности и «ссадины» поверхности. В самом изображении обращают на себя внимание тяжёлые складки лица и глубоко ушедшие внутрь глазные впадины, дающие на мраморе мрачные тени. Так передаётся драматическая заострённость состояния, уже вплотную приближающая к контурам современной манеры.

Над скульптурной группой «**Граждане Кале**» Роден работал в 1884-1886 годах, и здесь уже нет ничего от художественных установок XIX века. Прозрение стиля следующего столетия – в исключительной суровости и демонстративной жёсткости пластического решения. В современное искусство здесь ведёт и поразительная свобода пространственной композиции, и её смысловая усложнённость.

Через контрастную расстановку персонажей подан остропротиворечивый момент – всеобъемлющий спектр разноплановых состояний человека перед лицом смерти: от ужаса и страха до мужественной неуклонности и горделивого вызова.



Огюст Роден. Граждане Кале

Так складывается изваянная трагедия, скульптурный рассказ о людях, решивших ценой своей жизни спасти родной город во время его осады чужеземной армией (скульптурная группа установлена в память давних событий на центральной площади небольшого французского города, где эти события происходили).

\* \* \*

В противовес всему, о чём до сих пор шла речь (закат, осень, трагизм), уже в конце XIX века начинается движение в прямо противоположном направлении – к тому, что можно обозначить такими понятиями, как *утро, весна, жизнелюбие*.

Поначалу это движение развивалось преимущественно на основе классической стилистики (точнее, позд-неклассической, что подразумевает последнюю стадию эволюции классического стиля). Например, в русской музыке в одном и том же 1895 году появляется череда произведений, по-разному передававших подъём сил, устремление к новым горизонтам: опера Н. Римского-Корсакова «Садко», Первая симфония А. Глазунова, Пятая симфония С. Рахманинова, Первая симфония В. Калинникова.

Если обратиться к начальным тактам последнего из названных произведений, то нетрудно почувствовать внутреннее воодушевление, напор созидательной энергии и упругость ритмической пульсации, передающей активную динамическую устремлённость – вперёд и только вперёд.

Вдобавок к сказанному, в общей свежести интонационного строя этой музыки (особенно в широкой мелодической распевности лирикопической темы) явственно ощутимо по-новому раскрытое *чувство России* – чувство, которое глубочайшим образом пронизывает, к примеру, живопись И. Левитана, музыку С. Рахманинова, стихи А. Блока и С. Есенина.

Вспомним памятные строки *Александра Блока*.

*Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые –  
Как слёзы первые любви!..*

*И невозможное возможно,  
Дорога долгая легка,  
Когда блеснёт в дали дорожной  
Мгновенный взор из-под платка...  
(«Россия», 1908)*

Как видим, в сравнении с поэзией XIX века, Блок находит совершенно новые, глубоко своеобразные речения и смыслы. Та же новизна ощущения Родины высвечена и в пейзажных зарисовках *Сергея Есенина*.

*О Русь, малиновое поле  
И синь, упавшая в реку,  
Люблю до радости и боли  
Твою озёрную тоску.  
(«Запели тёсанные дроги...»)*

*Топи да болота,  
Синий плат небес.  
Хвойной позолотой  
Взвенивает лес.  
(«Топи да болота...»)*

Бодрая, действенная настроенность, отмеченная в ряде произведений русской музыки, присутствовала и в зарубежной музыке. В том же 1895 году появляется симфоническая поэма *Рихарда Штрауса* «*Тиль Уленшпигель*», где великолепно обрисованы свойства обновляющегося мировосприятия.

Через исключительную живость и непрекращающиеся переключения контрастов здесь предвосхищаются столь характерные для XX века мобильность и динамизм. Кроме того, обращает на себя внимание присущее этой музыке юное озорство (в данном отношении примечательно полное название произведения – «*Весёлые проделки Тили Уленшпигеля*») и то, что она открывается вступительным эпизодом, который в своих сказочных очертаниях напоминает «колыбель жизни» (колыбельные мотивы, связанные с образом детства, широко распространились в это время).

Итак, колыбельные тона, озорство и весёлый задор, удивительная живость и непосредственность, подчёркнуто игровая настроенность. Перечислив эти качества «Тили Уленшпигеля», мы выходим в совершенно особое тематическое русло, широкое развёртывание которого стало характернейшей приметой искусства этого времени. Речь идёт о *юношеской тематике*, в различных ракурсах преломляющей черты, свойственные соотствующим возрастным группам – буквально от младенчества до молодости.

На начальной стадии рассматриваемого периода подобное в музыкальных образах ярче всего запечатлел поздний *Чайковский* (с наибольшей отчётливостью в балете «*Щелкунчик*») – тот самый Чайковский, который в те же годы создал в Шестой симфонии скорбный реквием уходящему миру (подобное сопряжение противоположных устремлений в творчестве одного и того же творца искусства встречается сплошь и рядом).

Затем замечательный вклад в сокровищницу музыки о детях внесли А. Лядов, К. Дебюсси и М. Равель. А ещё позже и уже в чисто современном истолковании все градации начальных ступеней человеческой жизни наиболее впечатляюще удалось передать в музыке опять-таки русскому композитору – *Сергею Прокофьеву*.

И характерно, что именно с этой тематикой связаны у него первые произведения в крупных жанрах: Первый фортепианный концерт, Первый скрипичный концерт, Первая симфония – то есть приступая к освоению каждого из этих жанров, он как бы открывал для себя заново и окружающий мир.

Законченное представление о подобном восторге первооткрытия бытия может дать финал **Первой симфонии**, где стремительно-вихревое движение, скорее напоминающее полёт, пронизано искрящейся лучезарной радостью жизни, а празднично-карнавальное кружение наполнено отчётливыми ассоциациями с щебетом и воркованием птиц (такое впечатление возникает прежде всего ввиду активной роли флейтовых фиоритур).

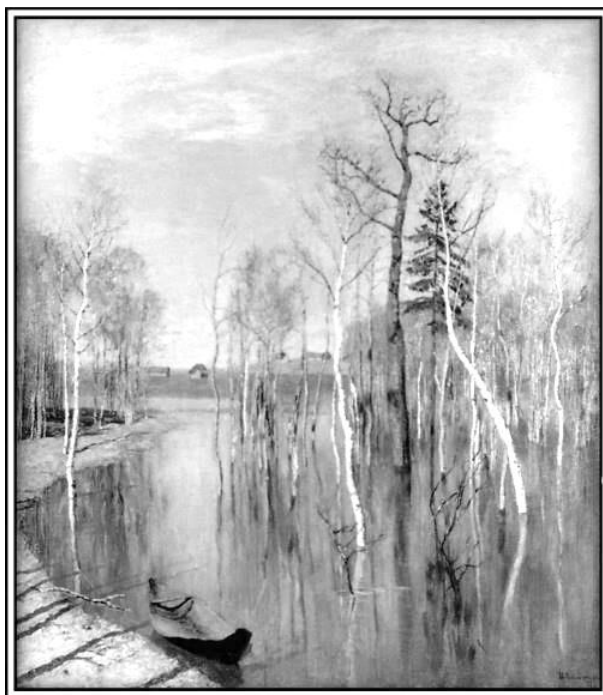
\* \* \*

Только что, касаясь музыки позднего Чайковского, говорилось о том, что в творчестве одного и того же творца искусства рубежной эпохи могли сочетаться прямо противоположные устремления. Это в полной мере должно быть отнесено и к *Левитану*.

Как помним, он с большой впечатляющей силой передал различные грани поры увядания. Но этот мастер с не менее впечатляющей силой умел выразить через пейзаж и радость восходящего потока жизни (точно так же и близкий ему по духу Рахманинов одинаково вдохновенно мог воплотить элегическую печаль и весенние мотивы).

Так, в его картине «**Весна. Большая вода**» (1897) драгоценно уже само по себе переданное ощущение ранней весны. Но мало того, ощущение это вырастает в звучный символ России, а весенние мотивы воспринимаются как символ обновления.

И есть здесь ещё один смысловой подтекст: хрупкие стволы берёз тянутся в небо, манящее своей загадочной высью – так метафорически раскрывается характерное для Серебряного века стремление подняться над обыденным существованием (эту прозу и серость олицетворяют в картине утлая лодка на переднем плане и невзрачные домишки на дальнем берегу).



Исаак Левитан. Большая вода

Как уже отмечалось, рука об руку с развёртыванием настроений весеннего обновления и в противовес образам старости, смерти не менее интенсивно воплощались образы молодости, жизни. С особой свежестью и непосредственностью представало это при обращении к миру детства.

*Огюст Ренуар*, один из лидеров французского импрессионизма второй половины XIX века, никогда не рисовавший детей, на рубеже XX столетия с наслаждением пишет портреты своих маленьких сыновей. Одно из подобных полотен – «**Кокó рисует**» (так в семье Ренуара называли Клода, младшего из сыновей).

Чтобы подчеркнуть прелесть и очарование этих существ, художник переходит к совершенно новой для себя манере: густые волнистые линии и насыщенность колорита, захватывающего тёплым золотом масляных красок. Не менее резкий переход, но совершенно в другом направлении, отмечался выше у позднего Шишкина – в данном случае для нас важна констатация стиливого перелома, происходившего на выходе в новое историческое измерение.

Если Ренуар обратился к миру детства на завершающем витке своей творческой эволюции, то самый выдающийся портретист рубежного поколения *Валентин Серов* именно с этой темы и начинал (сделавшая его знаменитым «*Девочка с персиками*»).

Всецело принадлежащий рассматриваемому периоду, он естественным образом посвятил данной теме множество своих работ. В одной из них Серов, подобно Ренуару, с любовью воссоздаёт облик своих сыновей, изображённых на террасе дачи на берегу Финского залива – «*Дети*» (1899).

Два одинаково одетых, очень похожих друг на друга мальчика обрисованы кистью художника в одном и том же состоянии тихой задумчивости. Одухотворённая, поэтичная прелесть, запечатлённая в их лицах и позах, передана с поразительной непосредственностью.

Эта непосредственность мастерски схваченного живого мгновенья жизни подчёркнута «непричёсанностью» всего остального: волнующаяся поверхность моря, измятые складки рубашек, взъерошенные шевелюры.

Уже можно было заметить, что в претворении одной и той же темы искусство рубежного времени постоянно выдвигало очень разные подходы. Контраст этот оказывается особенно явственным при сопоставлении произведений классической ориентации с произведениями сугубо современной направленности. В таких случаях приходится признать, что между традиционным и новым пролегал коренной водораздел.

Из уже упоминавшихся явлений подобное можно было отметить в трактовке юношеской тематики поздним Чайковским и ранним Прокофьевым. Продолжая подобные сравнения на примере той же тематики, отметим кардинальные отличия художественного мышления *Пабло Пикассо* (другое, «офранцузенное» ударение в этой испанской фамилии – Пикассо) от творческого метода, представленного в только что рассмотренных картинах Ренуара и Серова.

Примечательно, что этот французский художник испанского происхождения (или испанский художник, который почти всю свою творческую жизнь провёл в Париже) уже с самых ранних своих работ как бы изначально, без всякого перехода и подготовительного этапа демонстрировал ясно выраженную современную манеру живописания мира.

В числе таких работ и «*Ребёнок с голубем*» (1901), где совершенно очевидно принципиальное отличие от классического видения модели: воспроизведение не самой реальности как таковой, а *образа* этой реальности. Соответственно не может быть и речи о детализированно точной передаче натуры – воссоздаётся только её самый общий контур, причём в очень условной форме (и по линиям рисунка, и по цвету).

Тем не менее, как видим, и на основе такой манеры, и в этих угловатых формах удаётся добиться впечатления особой трогательности, присущей миру детства (кстати, найденный здесь мотив много позже отзовется в знаменитом «*Голубе мира*» этого художника).



Валентин Серов. Дети



Пабло Пикассо. Ребенок с голубем

*Продолжение следует.*