

RU

Модерн III (вторая половина XX века) – магистралей художественного творчества

Демченко А. И.

Аннотация. 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, Модерн I (начало XX века), Модерн II (середина XX века).

EN

Modernity III (the Second Half of the XX Century) – Artwork Directions

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column continues publication of a large series of artistic-historical essays which consecutively consider the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque Epoch, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism Epoch, Modernity I (Early XX Century) and Modernity II (Middle of the XX Century) were examined in previous essays.

Очерк первый

Вторая половина XX века – это в основном 1960-е, 1970-е и 1980-е годы, и на нынешний день это пока что последний из завершивших свою траекторию исторических периодов. Рассматривая его, проакцентуем мысль о романтической сущности искусства данного периода – кстати, по местоположению в своей эпохе он совпадает с периодом романтизма (первая половина XIX века) в эволюции Классической эпохи. И, как удасться убедиться, при всём внешнем несходстве происходившего в первой половине XIX и во второй половине XX столетия по внутренней своей сути эти исторические этапы очень близки.

Как всегда это бывает на грани перехода от предшествующего периода к следующему, новое выросло из прежнего. В 1950-е годы, на завершающей фазе предшествующего периода (для нашей страны то была так называемая «сталинская эпоха») началось постепенное раскрепощение от всякого рода установлений, чаще всего связанных с тоталитарным режимом, и в первую очередь от того, что превращало человека в некий «винтик» огромного государственного механизма.

В условиях этого раскрепощения на выходе в 1960-е годы в искусстве происходит кардинальное преобразование всей художественной системы. И естественно, что в рубежной зоне возникла масса явлений переходного характера, сочетающих в себе принадлежащее уходящему времени и одновременно открывающее приметы нового.

В числе таких явлений были стихи литовского поэта *Эдуардаса Межелайтиса*, громко заявившего о себе как раз на рубеже 1960-х. С одной стороны, он наследует и до предела развивает то, что было заложено в героическом эпосе как вершинном художественном феномене 1950-х годов, и культивируемый поэтом гиперболизм образов был призван утвердить идею могущества человека (это имело для себя основание хотя бы в том, что тогда начался прорыв в космическое пространство). С другой стороны, мы находим у него подчёркнутую свободу художественного языка (в частности, обращение к технике верлибра как совершенно «вольного» стиха) и ярко выраженный личностный оттенок – то и другое знаменовало выдвижение качественно новой эстетики, открывающей горизонты иного мирозерцания.

Программным для Межелайтиса стало стихотворение «**Человек**», в котором возглашается гимн во славу разума с его безграничными возможностями – отсюда дух исключительности и почти гипертрофированное чувство человеческого достоинства.

*В шар земной упираясь ногами,
Солнца шар я держу на руках.
Так стою, меж двумя шарами –
Солнечным и земным.
Недра мозга, пласты мозга
Глубоки, словно рудные недра.
Я из них вырубаю, как уголь,
Выплавляю из них, как железо,
Корабли, бороздящие море,
Поезда, обвившие сушу,
Продолжение птиц – самолёты
И развитие молний – ракеты.
Это всё я добыл из круглой,
Словно шар земной, головы...*

И затем следуют сентенции в адрес местопребывания столь возвеличенного человека.

*Что земля без меня?
Неживой,
Сплюснутый и морщинистый шар
Заблудился в бескрайних просторах
И в луне, словно в зеркале, видел,
Как он мёртв
И как некрасив.
Я был создан землёю – с тоски.
А в минуту печали земля
Подарила мне шар головы,
Так похожий на землю и солнце.
Подчинилась земля мне, и я
Одарил её красотой.
Земля сотворила меня,
Я же её иной сотворил –
Новой, лучшей, прекрасной – такой
Никогда она не была!..*

В отношениях между таким, всемогущим человеком и природным миром, который он преобразует, могут возникнуть осложнения и проблемы, но пока –

*Так стою:
Прекрасный, мудрый, твёрдый,
Мускулистый, плечистый.
От земли вырастаю до самого солнца
И бросаю на землю
Улыбки солнца.
На восток, на запад,
На север, на юг.
Так стою:
Я, человек...*

* * *

Очевидно, так человек и входил в 1960-е годы – с несравненной верой в себя, в лучезарном ореоле дерзновенных устремлений. Опору этим устремлениям он нередко искал в историческом прошлом, в том числе в подвиге прошедшей войны.

Казалось бы, к концу 1950-х её раны были залечены, и она уже стала забываться (по крайней мере, об этом можно судить по состоянию искусства тех лет). И вдруг, именно в 1960-е всколыхнулся исключительный интерес к тому, что было три десятилетия назад.

И о войне заговорили совершенно по-новому – прежде всего те, кто в общем-то и не видел её, люди, тогда только входившие в жизнь. Скажем, **Владимир Высоцкий**, этот лидер российских бардов, обычно открывал свои концерты сериями военных песен (а ведь к началу войны он был двухлетним младенцем).

Или поэт **Роберт Рождественский**, который был немногим старше Высоцкого, не имея опоры на реально пережитые им события, даёт тем не менее очень сильные и совершенно неожиданные повороты в освещении военной темы.

Был он рыжим,
 как из рыжиков – рагу.
 Рыжим, словно апельсины на снегу.
 Мать шутила,
 мать весёлою была:
 «Я от солнышка сыночка родила!..»
 А другой был чёрным-чёрным у неё.
 Чёрным,
 будто обгоревшее смольё.
 Хохотала над расспросами она,
 говорила:
 «Слишком ночь была черна!..»
 В сорок первом,
 сорок памятном году
 прокричали репродукторы беду.
 Оба сына, оба-двое, соль Земли –
 поклонились маме в пояс
 и ушли.
 Довелось в бою почуять молодым
 рыжий бешеный огонь
 и чёрный дым,
 злую зелень застоявшихся полей,
 серый цвет прифронтовых госпиталей.
 Оба сына, оба-двое, два крыла
 Воевали до победы.
 Мать ждала.
 Не гневила,
 не кляла она судьбу.
 Похоронка
 обошла её избу.
 Повезло ей.
 Привалило счастье вдруг.
 Повезло одной на три села вокруг.
 Повезло ей.
 Повезло ей!
 Повезло! –
 Оба сына
 воротились в село!
 Оба сына.
 Оба-двое.
 Плоть и стать.
 Золотистых орденов не сосчитать.
 Сыновья сидят рядом – к плечу плечо.
 Руки целы, ноги целы – что ещё?
 Пьют зелёное вино, как повелось...
 У обоих изменился цвет волос.
 Стали волосы
 смертельной белизны!
 Видно много
 белой краски
 у войны.
 («Баллада о красках», 1972)

Прежде всего здесь обращает на себя внимание неординарность ракурса – рассказать о войне через цвета («Баллада о красках»): «Был он рыжим, как из рыжиков – рагу. // Рыжим, словно апельсины на снегу... А другой был чёрным-чёрным у неё. // Чёрным, будто обгоревшее смольё... Рыжий бешеный огонь и чёрный дым, // злую зелень застоявшихся полей, // серый цвет прифронтовых госпиталей... Пьют зелёное вино, как повелось... Стали волосы смертельной белизны! // Видно много белой краски у войны».

Но, кроме того, находим здесь свежесть фольклорного элемента (об этом речь впереди), бьющийся изнутри горячий публицистический нерв (особенно сильно он пульсировал именно в 1960-е годы) и вместе с тем проникновенность эмоционального тона.

Ощутимо здесь и прикосновение к тому, что в полной мере открывала тогда *военная проза* – страшные тяготы войны, её жестокая правда («*Повезло одной на три села вокруг...*»). Военная проза составила мощный пласт отечественной литературы второй половины XX века (одно из самых примечательных её явлений – многочисленные повести белорусского писателя *Василя Быкова*).

Прямой параллелью к военной прозе стали фильмы о войне (в числе кульминаций – фильм «*Восхождение*» *Ларисы Шепитько*, кстати сказать, поставленный, по повести В. Быкова «Сотников»).

Ярким «предъёмом» всей этой линии (как для кинематографа, так и для литературы) явились переходные по стилистике ленты конца 1950-х годов: «*Летят журавли*» *Михаила Калатозова*, «*Баллада о солдате*» *Григория Чухрая* и особенно «*Судьба человека*» *Сергея Бондарчука* (по одноимённому, художественно столь же сильному рассказу *Михаила Шолохова*).

Глубинная причина обострившегося интереса к военной тематике лежала, конечно же, в актуальной действительности, в её психологической «подпочве», в её *внутренней* напряжённости и сильнейшей конфликтности, что потребовало для своего адекватного выражения экстремальных сюжетных ситуаций, когда испытание человека на прочность доводилось до последней грани, а обострённый драматизм нередко обретал открыто трагедийные очертания.

* * *

Отмеченная выше инициативность молодых авторов тогдашней поры, их способность к качественно новым художественным решениям оказывала заметное воздействие на творческую практику представителей старшего поколения.

Одно из свидетельств – те импульсы, которые нашёл для себя шестидесятилетний *Дмитрий Шостакович* в поэзии начинавшего свой путь *Евгения Евтушенко*, результатом чего явились два шедевра – *Тринадцатая симфония* и вокально-симфоническая поэма «*Казнь Степана Разина*». И следует подчеркнуть, что Тринадцатая симфония, написанная в 1962 году, стала для композитора поворотным пунктом к обновлённой этике и эстетике его позднего творчества.

Вот почему и *Дмитрий Кабалевский*, когда он вознамерился в начале 1960-х по-новому высветить тему Великой Отечественной войны, которую активно разрабатывал и в прежние годы, обратился за помощью к уже упоминавшемуся молодому поэту *Роберту Рождественскому*, и тот специально для композитора написал «*Реквием*». Сутью своей эти стихи обращены к современнику.

*Это нужно не мёртвым,
Это надо живым.*

И не столько участник давней войны (по сюжету «Реквиема», уходящий в последний бой), сколько человек 1960-х просит для себя:

*Дай мне ясной жизни, судьба!
Дай мне гордой смерти, судьба!*

При определённой преемственности, при ощутимых связях с давно сложившейся традицией демократического стиля советского искусства прежних десятилетий, тот же нерв современности пронизывает в «Реквиеме» и музыку Кабалевского, что, помимо новой интонационности, особенно отчётливо в повышенной драматической экспрессии и в острых вспышках тревожной конфликтности.

По масштабу образов и продолжительности звучания «Реквием» Кабалевского – грандиозный музыкальный мемориал, что заявлено и в соответствующих строках.

*Помните!
Через года, через века помните!
О тех, кто уже не придёт никогда – помните!*

Своё наиболее осязаемое воплощение жанр мемориала получил в *скульптурно-архитектурных комплексах*, посвящённых прошедшей войне. И опять-таки совсем не случайным является тот факт, что сооружались они в основном именно в 1960-е годы. Подобно тому, что было отмечено в стихах Межелайтиса и в «Реквиеме» Кабалевского, находим в них активное обновление героико-эпической традиции, идущей из 1950-х, с трансформацией в новое художественное качество.

Мемориальный ансамбль на Мамаевом кургане (1963-1967) в Волгограде создавался под руководством скульптора *Евгения Вучетича*, который в предшествующие годы прославился памятником воину-освободителю в берлинском Трептов-парке и символической фигурой «Перекуём мечи на орала», установленной перед зданием ООН в Нью-Йорке.

Теперь он всемерно усиливает эпическое звучание, что выливается в предельный гиперболизм основного образа Мамаева кургана: «**Родина-мать**» – статуя совершенно грандиозного масштаба, выполненная из бетона (теперь оказывается, что и этот сугубо прозаический материал может использоваться для художественной пластики).

Кроме того, новизна подхода заявляла о себе в очень свободных, смелых ракурсах преподнесения сюжетного мотива, как находим это, к примеру, в скульптуре «**Стоять насмерть**», где обнажённая (!!) фигура в мощном развороте как бы вырастает из гранитной глыбы.



Евгений Вучетич. Мамаев курган – «Стоять насмерть»

В трактовке мемориалов их авторы становились всё свободнее и инициативнее, отходя от уже закрепившихся канонов. Нередко они продвигались в направлении максимальной обобщённости и условности изображения, как находим это в **Памятнике жертвам фашизма** в деревне **Пірчюпис** (1966, Литва). Его выполнил *Гедиминас Йокубонис*, сделав центральным образом гранитную статую «Мать» – воплощение народного гнева и скорби (деревня Пирчюпис с её 119 жителями сожжена оккупантами в 1944 году).

Закономерным для мемориальных сооружений был и путь всё большего обострения экспрессии. Архитектурно-скульптурный комплекс **«Хатынь»** (1967-1969, архитекторы Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин, скульптор С. Селиханов, инженер В. Макаревич) создан на 54-м километре шоссе Минск – Витебск. В 1943 году отряд карателей оцепил деревню, всё население согнали в колхозный сарай, обложили его соломой и подожгли. Жаживо сгорело 149 человек, в том числе 75 детей.

Естественно, что подобное злодеяние и подобная трагедия вызвали соответствующее художественное решение. В этом отношении среди объектов комплекса (Хатынский набат, Кладбище деревень, Дымь Хатыни, Площадь памяти с мемориальной плитой и Вечным огнём) особенно выделяется **«Памятник непокорённому белорусу»** – переданный в пластике немой крик страдания и сострадания, выраженный на болевом пределе.



Хатынь (Беларусь). Памятник непокорённому белорусу

Примером наибольшего углубления отмеченных устремлений (движение к условности изображения и насыщение его максимальной экспрессией) может служить мемориал **«Саласпилс»** (1961-1967, архитекторы Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис, скульпторы Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис). Он воздвигнут в 17 километрах от Риги, где находился самый большой из лагерей смерти, созданных немецкими оккупантами в Латвии (здесь было уничтожено свыше 100 тысяч человек).

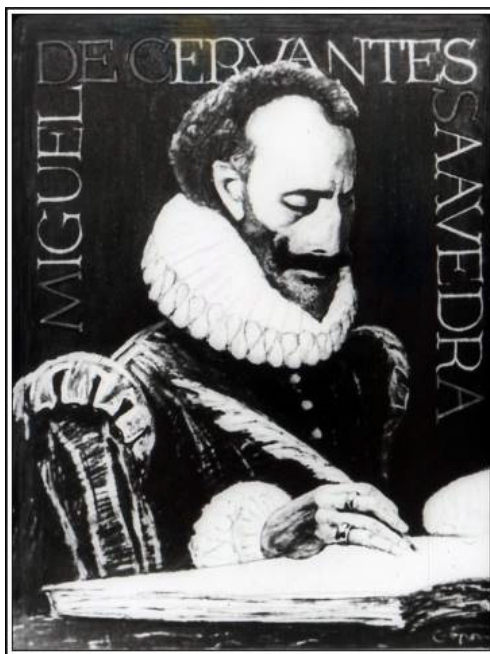
В зелёном пространстве свободно расположены изваяния полуабстрактного плана (Униженная, Несломленный, Мать, Солидарность, Клятва и т.д.), выполненные из *серого бетона*, что наряду с максимальной обобщённостью и монументальной мощью пластических форм передаёт ощущение исключительной суровости.

* * *

И сразу же, опираясь на образцы изобразительного искусства, наметим некоторые другие линии развития художественного творчества второй половины XX века.

Начнём с того, что было определяющим с точки зрения романтической сущности происходящего – *мир личности*. Причём прежде всего имеется в виду личность неординарная, творчески высокоодарённая. Не случайно столь притягательным для изобразительного искусства становится облик представителей художественных профессий.

Иллюстрируя роман «Дон Кихот», *Савва Бродский* на заглавном листе воспроизводит графический портрет его творца. Чтобы подчеркнуть высокий полёт мысли создателя того образа, который стал легендой общечеловеческого масштаба и мерилом духовного максимализма, он подаёт его в обличье испанского гранда, интеллектуала гордых аристократических кровей.



Савва Бродский. Сервантес

Как придётся ещё неоднократно констатировать, в творчестве тех, кто шёл в новое историческое измерение из предыдущего периода, на выходе в 1960-е годы происходил весьма резкий сдвиг. Вот и для итальянского художника *Ренато Гуттузо*, который в 1940-1950-е был лидером неореализма в живописи, оказывается необходимой переориентация на изобразительную культуру ярко выраженного романтического наклонения.

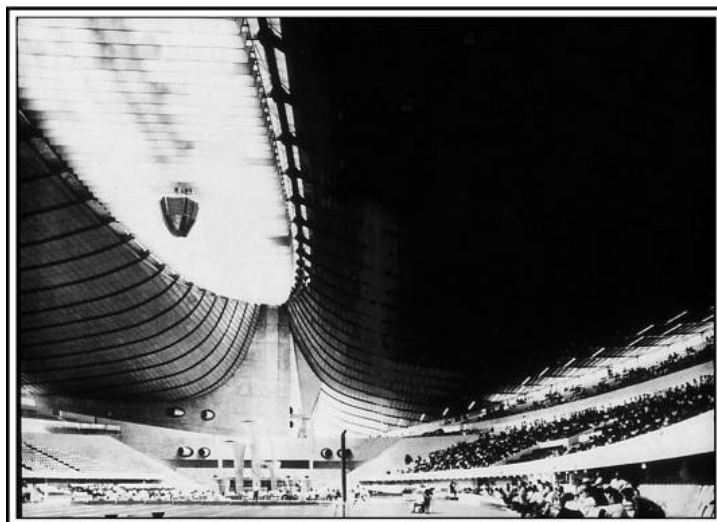
Для примера можно сослаться на одну из его работ, где он реконструирует портрет известного австрийского писателя начала XX века («*Франц Кафка*», 1964). Задавшись целью передать дух парадоксальности и смысловых смещений, столь характерный для экспрессионистской манеры этого литератора, он уместно использует средства специфической деформации его внешнего облика.

Неизменным спутником романтической личности и естественным порождением её склонностей является свободная игра воображения, вольный вымысел, ничем не сдерживаемая фантазия. Очень ярко это качество заявило о себе в *архитектуре спортивных сооружений*.

Принципиально новые подходы в их проектировании складывались уже в конце 1950-х годов, но до поры до времени этим устремлениям была присуща известная сдержанность и уравновешенность. Подобное находим, к примеру, в композиции *Малого дворца спорта* (1957, Олимпийский городок в Риме, проект *Луиджи Нёрви*).

Однако вскоре последовал настоящий бум всё более дерзких экспериментов, и на основе использования новейших строительных материалов, позволивших создавать гигантские перекрытия, произошёл прорыв в сферу формирования поистине безграничного архитектурного пространства, поражавшего ощущениями особой лёгкости, невесомости, необъятного простора.

Причём в бурное развёртывание подобных авангардных исканий, помимо Европы и США, вовлекаются и те территории, которые прежде находились на периферии интенсивного художественного прогресса. Эффектной иллюстрацией этому может послужить *Главный спортивный зал* (1964) в Олимпийском комплексе в Токио (проект *Кэндзо Тангэ*).

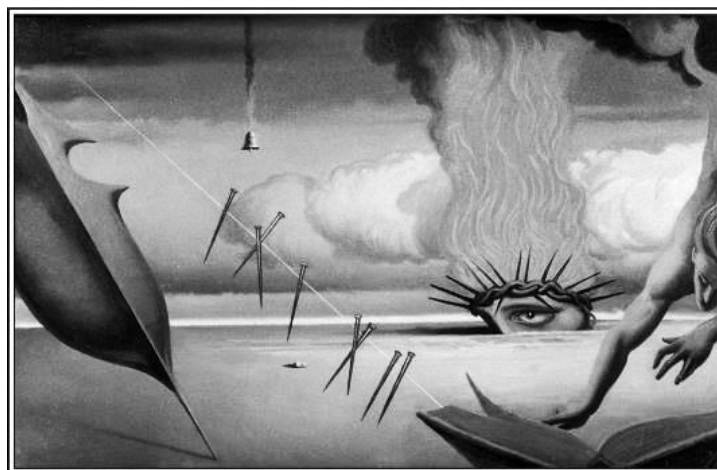


Кэндзо Тангэ. Олимпийский комплекс в Токио. Главный спортивный зал

С точки зрения фантазийности, в русской живописи второй половины XX века выделилось творческое наследие *Константина Васильева*, который прожил немногим более тридцати лет и оставил около четырёх сотен работ.

Его ранние полотна, выполненные в сюрреалистической манере, вместе с некоторыми другими явлениями начала 1960-х годов обозначили взрыв авангардных тенденций, казавшийся особенно неожиданным после нескольких десятилетий полного их забвения в советской художественной жизни, когда адепты официальной доктрины полагали, выражаясь их языком, что с *«антиреалистическими и формалистическими ползновениями»* в искусстве покончено раз и навсегда.

Предметная среда картины Васильева *«Струна»* (1962) может быть интерпретирована следующим образом: статуя Свободы, увенчанная терновым венцом, погружается в пучину, а огненный вестник переворачивает очередную страницу книги Бытия. В контурах этого визионерского замысла ощущается атмосфера катаклизмов современности.



Константин Васильев. Струна

Тем же настроением пронизано и полотно под названием *«Апостол»* (1962):

- рушится или возносится к небесам Колизей – символ величия Римской империи;
- на горизонте крупная фигура в белом одеянии – это апостол, читающий страницы нового учения;
- на переднем плане – лежащая обнажённая, и от сосков её груди уходят в бесконечную высь цепи.

Последний из этих образов может быть истолкован как олицетворение мученичества раннего христианства, а также как животворящее начало, способное в равной мере порождать светлое, доброе и тёмное, злое, чему соответствуют белый и чёрный цвета цепей.

Уже в этих ранних работах Васильев обнаружил исключительно высокое мастерство живописного исполнения – мастерство, которому мог бы позавидовать и Сальвадор Дали.

Тогда же в его творчество вошла столь присущая ему смысловая многозначность и усложнённая символистская зашифрованность. Эти качества сохранялись устойчивой чертой большинства его вещей и позже,

когда, быстро миновав стадию сюрреалистических увлечений, художник переходит к более реальной и классической манере письма.

Однако, по сути, в том числе и в отношении нестесняемого полёта фантазии, он оставался «абсолютным» романтиком. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на два разноплановых полотна, в которых разрабатываются мотивы, столь излюбленные романтиками прошлого:

- с одной стороны, увлечение легендарным ликом седой старины – в данном случае по мифологии северных народов Европы («**Валькирия над сражённым воином**», 1968);
- с другой – поэтика природы, причём порой резонируя веяниям архитектуры XX века с её вертикализмом («**Лесная готика**», 1973).



Константин Васильев. Лесная готика

Самая последняя из работ Константина Васильева явилась печальным актом осуществления присущего ему визионерства. Олицетворением дара предвидения здесь выступает филин – вещая, прозорливая птица. Сложная, многослойная символика сосредоточена прежде всего в сгорающем снизу свитке с псевдонимом художника «Константин Великоросс» (у нас ещё будет возможность убедиться в том, что он имел право на такое речение) и датой, ставшей годом его гибели – 1976.

Продолжение следует.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Опубликовано (published): 10.02.2021.