

Тютрина Екатерина Александровна

СИМВОЛИСТСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ ПИТА МОНДРИАНА 1900-1911 ГОДОВ

Автор статьи исследует некоторые из ранних картин Пита Мондриана, условно относящихся к символистским, и стремится обозначить основные изобразительные приемы и те философские принципы, которыми руководствовался художник на этом этапе творчества. Проводя сравнения с произведениями современников и единомышленников художника, автор преследует цель выявить отличия и ключевые особенности художественного метода Мондриана.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/44.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 9 (47): в 2-х ч. Ч. II. С. 173-176. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Однако при этом важно не забывать, что произведение искусства – это всегда единое целое, воплощение целостного образа, и рассматривать составляющие его элементы в отрыве друг от друга ни в коем случае недопустимо.

Список литературы

1. Гегель. Работы разных лет: в 2-х т. / сост., общая ред. А. В. Гулыги. М.: Мысль, 1971. Т. 2. 630 с.
2. Гулыга А. В. Искусство в век науки. М.: Издательство «Наука», 1978. 184 с.
3. Кавелин К. Д. Наш умственный строй: статьи по философии русской истории и культуры. М.: Изд-во «Правда», 1989. 655 с.
4. Каган М. С. Философия культуры. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
5. Кант И. Сочинения: в 6-ти т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. 564 с.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.
7. Малевич К. Собрание сочинений: в 5-ти т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. 396 с.
8. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 23. 920 с.
9. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. М.: Политиздат, 1991. 560 с.
10. Ханнанов В. Альбом-каталог Изобразительное издание / сост. В. М. Ханнанов; науч. конс. С. В. Игнатенко. Уфа: ИС МАТЕО, 2006. 114 с.
11. <http://www.cntv.ru/2013/07/08/ART11373247324968640.shtml> (дата обращения: 10.07.2014).

WORK OF VISUAL ART AS ARTISTIC VALUE

Tukaeva Roza Abdulkhaevna

Bashkir State University

tukaeva.rza@rambler.ru

The article touches on the philosophical problems of values in modern visual art and the correlation of the material and spiritual-aesthetic values of a work of art. The author raises a problem of the cost of paintings and reveals possible criteria for their assessment. The hierarchy of these criteria is constructed depending on the interests of a person assessing a work of art.

Key words and phrases: axiology; value; spiritual values; material values; measure; existence; culture; value-cultural aspect.

УДК 7: 75.03

Искусствоведение

Автор статьи исследует некоторые из ранних картин Пита Мондриана, условно относящихся к символистским, и стремится обозначить основные изобразительные приемы и те философские принципы, которыми руководствовался художник на этом этапе творчества. Проводя сравнения с произведениями современников и единомышленников художника, автор преследует цель выявить отличия и ключевые особенности художнического метода Мондриана.

Ключевые слова и фразы: голландский символизм; Тоороп; Мондриан; женские образы; раннее творчество; теософия.

Тютрина Екатерина Александровна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи,

скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

tyutrina@gmail.com

СИМВОЛИСТСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ ПИТА МОНДРИАНА 1900-1911 ГОДОВ[©]

Искусство конца XIX века было ознаменовано кризисом идей импрессионизма, стремившегося к реалистичному отображению действительности. Попытки изобразить окружающий мир с присущей ему мимолетностью, неуловимостью каждого момента исчерпали себя. Художники начали искать в искусстве то глубинное и непреходящее, что составляет главный смысл и основу бытия.

Символизм в голландском искусстве возник на волне общего разочарования европейских художников в попытке постичь и подчинить себе природу. Как и в других странах, голландцы ориентировались, прежде всего, на искусство французских символистов, ставшее отправной точкой в развитии этого направления, но смогли создать свой вариант символизма с характерными изобразительными особенностями и содержательной основой.

Как у любого другого художника, путь Мондриана к вершине своего искусства был охарактеризован сложными творческими поисками. Под воздействием различных веяний эпохи (импрессионизм, экспрессионизм и в том числе символизм) он преодолел несколько стадий трансформации художественного языка. Уникальность

этих трансформаций заключается в способности Мондриана на каждом этапе воспринять и развить именно то, что поможет продолжить его поиски. Ни одно из его увлечений не было случайным, и, благодаря избирательному подходу художника, все они, в той или иной степени, формировали его художественное мышление.

Для более полного понимания изобразительного языка Мондриана и философской составляющей его зрелых работ следует рассмотреть некоторые ранние картины, ибо уже на этом этапе творчества художника были сформированы основные живописные принципы, которые он будет развивать впоследствии. Эта задача представляется важной для поиска той нити, что связывает его символистские работы с работами, относящимися к неопластицизму.

С самого начала его не интересовало буквальное отображение действительности. Даже в тех работах, которые были созданы под влиянием искусства Гаагской школы, мы видим не любование избранным мотивом, а найденный пластический эквивалент определенного настроения. Для импрессионистического периода Мондриана характерен выбор таких сюжетов, которые не предполагают развития на полотне динамичного движения. Природа в его пейзажах, люди на портретах, как правило, статичны. Цветовые и свето-теневые сопоставления, линейные ритмы в картинах всегда точно выверены. Ничто не нарушает изначально продуманной гармонии.

Основоположителем символистского направления в Нидерландах справедливо считается Ян Тоороп (1858-1928). Знакомство Мондриана с Тооропом послужило их заметному и плодотворному творческому обмену. Общее для этих художников устремление к познанию глубинного смысла, к поиску духовного объединения их взгляды на искусство. Но заметны были и отличия в их творческих методах.

Говоря о раннем периоде в живописи Мондриана, Майкл Скиам делает оговорку о том, что стоит с осторожностью относить к символизму ряд работ художника, выполненных в период между 1900 и 1911 годами. «Эти работы, которые демонстрируют восприимчивость Мондриана к темам более универсальным и дают начало его более позднему интересу к теософийской доктрине» [5, р. 35]. При сравнении его картин с картинами Тооропа исследователь Карел Блоткамп выделяет особый подход Мондриана к выбору сюжета, его отношение к изображаемому предмету: «Мондриан неизменно представляет мотивы, как они есть: в его пейзажах не бывает людей, а в изображениях людей нет ни намека на окружение. Предметы должны говорить сами за себя» [2, р. 49].

В «Портрете девочки с цветами» 1902 года отчетливо видна связь художника с традициями символизма конца XIX века. Его внимание обращено главным образом на лицо девочки. Оно словно озарено особым внутренним светом. Этот же свет струится из устремленных куда-то за зрителя больших серьезных глаз ребенка. Лицо написано мягкими, почти прозрачными красками. Деликатные, бережные прикосновения кисти воспроизводят нежный облик подчеркнута детского лица, невесомые пушистые волосы. Касания волос и фона намеренно смягчены художником. Золотистый цвет волос и красно-коричневые краски фона, взаимопроникая, образуют единую цветовую среду. Светло-зеленое, с едва намеченным геометрическим орнаментом платье девочки трактовано более условно и является своеобразным переходом к изображенным на переднем плане цветам. Окаймляя нижний край холста, они служат чисто декоративным элементом. Мера условности, с которой трактовано платье девочки и, в еще большей степени, цветы у нижнего края холста, точно соблюдена художником и призвана еще больше подчеркнуть живую трепетность лица, конкретность внешнего облика и неповторимость особой внутренней красоты портретируемой.

При сравнении этой картины со «Светловолосой девочкой» Эдварда Мунка 1891 года обнаруживается очевидная разница в интерпретации детского образа. Девочка Мунка словно «пронзает» зрителя взглядом своих ярких синих глаз, и хотя, как и у Мондриана, она внешне спокойна, контрастные тональные сопоставления, переключка теплых и холодных красок наделяют ее образ тревожным, почти болезненным звучанием.

«Портрет девочки с цветами» был не единственным примером этого жанра в творчестве Мондриана. Подобные изображения молодой девушки с цветами встречаются достаточно часто в ранний период. Если «Весенняя идиллия» 1900 года по своей манере схожа с портретом 1902 года, то «Молитва», написанная в 1908 году, свидетельствует уже о совершенно иных живописных задачах художника. Формальность цветового решения, нарочитость выгнутых линий, сама композиция с изображением цветка прямо перед глазами сидящей в профиль девушки – все это призвано подчеркнуть условность картины. Поясняя в одном письме принцип работы над этой картиной, Мондриан писал, что, используя такой яркий красный для волос девушки, он стремился «уменьшить материальную сторону вещей, подавить какие-либо мысли о «волосах», «одежде» и т.д. и усилить духовное» [Ibidem, р. 35]. В этой работе Мондриан сформулировал основную концепцию развития своего художественного языка: «Ясность идей должна сопровождаться ясностью техники» [Ibidem, р. 35-36].

«Только у Мондриана работы передают такую чистоту настроения, без какого-либо намека на грусть» [3, р. 11]. Работы Мондриана начала 1900-х годов лишены привычного для символизма нарочитого мистицизма, но вместе с этим им присущи особая внутренняя глубина и многозначность в прочтении образов.

Майкл Скиам, сделавший подробный анализ нескольких знаковых произведений Мондриана, придает особое значение его изображениям деревьев. Деревья в картинах Яна Тооропа тоже обладали своеобразной символической подоплекой. Но если, например, в картинах «Молодое поколение» или «О смерть, где твоя победа?» (обе 1892 года) витиеватые, изломанные линии ветвей вторят движениям человеческих персонажей, служат элементами раскрытия сказочного образа, то Мондриан изначально берет образ дерева как самодостаточный символ, не требующий ни придуманного таинственного антуража, ни дополнительных изобразительных деталей. «В период между 1908 и 1910 годами художник рассматривал форму дерева как символ единства и равновесия между вертикалью и горизонталью» [5, р. 29-30].

Конфликт человека и природы, материального и духовного. Все противоположности, имеющие место во вселенной, в ее видимых и невидимых измерениях Мондриан сводит к простейшему и главному противопоставлению – вертикали и горизонтали.

Одна из самых известных картин этих лет – «Эволюция» – представляет собой триптих с тремя изображениями одной и той же женщины в разных состояниях сознания, последовательно сменяющих друг друга и по замыслу автора иллюстрирующих духовную эволюцию человека. Мондриан выбирает вертикальный формат для всех трех панелей триптиха и располагает их таким образом, чтобы центральная часть немного возвышалась над остальными. Среди исследователей существуют отличные друг от друга интерпретации этой картины. Майкл Скиам, к примеру, предлагает изменить привычную последовательность прочтения «Эволюции» и, взяв левую часть триптиха за начальную, продолжить не правой (как кажется логичным хотя бы по тому, как они соотносятся между собой по высоте), а центральной.

В левой части триптиха изображена фигура женщины с запрокинутой назад головой и закрытыми глазами. По обеим сторонам на плечах женщины художник располагает два красных цветка с черными сердцевинами треугольной формы, кончики которых направлены вниз. На второй (или центральной) панели цветы превращаются в светящиеся шары, напоминающие нимбы. Их сердцевины белого цвета представляют собой те же треугольники, но направленные остриями вверх. Прямо над головой женщины мы видим еще два белых треугольника, обращенных острыми углами вниз. Глаза женщины открыты, а взор устремлен прямо на зрителя. Сзади фигуру будто озаряет яркий оранжевый свет. «Треугольники, указывающие вниз, намекают на материю, тогда как треугольники, указывающие вверх, обозначают дух» [Ibidem, p. 37].

На последней правой панели фигура принимает прежнее положение с закинутой назад головой, глаза ее снова закрываются. Горящий свет позади нее угасает, но теперь само тело женщины источает внутреннее свечение, и треугольники по сторонам от головы, прежде различные по своим формам и направлению, соединяются в светящиеся шестиконечные звезды, символизируя, таким образом, завершившийся процесс «эволюции». Равновесие установлено. Но оставшиеся в середине звезд треугольники продолжают быть направленными вверх, сохраняя превосходство духа.

Обилие условных деталей и различных символов не позволяет дать точной и однозначной интерпретации этой картины. Однако это дает пищу для размышлений, заставляет зрителя, возможно, знающего основы Теософского учения лишь в общем, самому пройти этот сложный процесс прочтения изображенных символов и домыслить их значение, исходя из собственного духовного и интеллектуального опыта.

Женские образы в картинах Мондриана лишены той экзальтированности и сексуальности, какую мы можем наблюдать, например, у Яна Слейтерса или Кеса ван Донгена. Касательно образа в «Эволюции» Майкл Скиам высказал предположение, что в этой картине вовсе не женщина, а скорее собирательный образ человека вообще. Также и Ханс Яффе называет ее просто «человеческой фигурой» [4, p. 96].

Кубизм обнаружил и усилил взаимопроникающие отношения между предметом и пространством, стал методом обращения к более постоянным, более общим величинам в бесконечно меняющемся мире. В «Эволюции» заметно, как Мондриан раскрепощает эти отношения внутреннего и внешнего миров, как ищет пути к их объединению, установлению гармоничного взаимодействия.

Вопреки художникам-символистам, избиравшим отдельные темы, как, например, рождение, любовь или смерть, Мондриан в каждой картине завязывает разговор о мире вообще, об универсальной красоте, заложенной во всем и имеющей свои основы. Он обращается к теме вневременной, непреходящей, стремится постичь абсолютную истину.

Основу мироздания Мондриан видит в единстве противоположностей, в непрерывном взаимодействии его главных составляющих, противопоставленных, но взаимодополняющих. Для выражения этого противопоставления художник избирает соответствующие изобразительные приемы – сопоставление вертикалей и горизонталей, контрастных друг другу дополнительных цветов. Этот поиск подходящей формулы постепенно подталкивает его, с одной стороны, к упрощению изобразительного языка, а с другой – наполняет его картины все более глубинными смыслами.

Символизм Мондриана отличает его глубокое проникновение в основы Теософского учения о единстве человека и природы и стремление найти изобразительную форму, способную это выразить. Его живописный язык претерпел ряд последовательных преобразований, но на каждом этапе развития, вне зависимости от предмета изображения (будь то цветок, дерево, мельница или девушка), он сохранял свою первоначальную смысловую наполненность. Потому неслучайным кажется то сходство между «Эволюцией» и «Красной мельницей» 1908 года, которое отмечают некоторые исследователи. «Мельница выглядит почти очеловеченной с туловищем и приподнятой вверх головой, а фигуры в «Эволюции» кажутся похожими на мельницу с телами, уходящими корнями в землю», – пишет Ханс Яффе [Ibidem]. Допуская или скорее подчеркивая такое подобие, Мондриан как бы стирает грань между предметами, между человеком и природой и одновременно находит их непрерывную связь и взаимодействие как главную составляющую мироздания.

Список литературы

1. **Alderton Z.** Colour, Shape, and Music: The Presence of Thought Forms in Abstract Art // *Literature & Aesthetics*. 2011. 21 (1). P. 236-258.
2. **Blotkamp C.** *Mondrian: The Art of Destruction*. London: Reaktion Books Ltd., 2001. 261 p.
3. **Deicher S.** *Piet Mondrian, 1872-1944: Structures in Space*. Köln: Taschen, 2004. 95 p.
4. **Jaffé Hans L. C.** *Piet Mondrian*. Thames and Hudson. London, 1970. 163 p.
5. **Sciam M.** *Piet Mondrian. An Explanation of the Work*. 2004. P. 27-38.

SYMBOLIST PERIOD IN CREATIVITY OF PIET MONDRIAN OF 1900-1911

Tyutrina Ekaterina Aleksandrovna

St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture
and Architecture named after I. E. Repin of Russian Academy of Arts
tyutrina@gmail.com

The author studies some of the early pictures of Piet Mondrian, which conventionally belong to symbolist ones, and tends to emphasize the main graphic techniques and those philosophical principles that the artist followed in that period of his creativity. Drawing comparisons with the works of the contemporaries and like-minded people of the artist, the author pursues the object to reveal the distinctions and key peculiarities of Mondrian's painter's method.

Key words and phrases: the Dutch symbolism; Toorop; Mondrian; female images; early creativity; theosophy.

УДК 314.117(091)(470.51)

Исторические науки и археология

В статье анализируются изменения в национальном составе населения Удмуртии за 1939-1959 гг. Источниками выступили как материалы переписей, так и не введенные ранее в научный оборот архивные материалы Статистического управления Удмуртской АССР. Автор предпринял попытку объяснить причины сокращения количества и доли удмуртов при одновременном повышении численности и удельного веса других народов, проживающих на территории Республики. Показано, почему в межпереписной период сведения о национальном составе не собирались.

Ключевые слова и фразы: национальный состав; население; перепись; Удмуртия.

Уваров Сергей Николаевич, к.и.н., доцент

Ижевская государственная сельскохозяйственная академия
sergey.uvarov@mail.ru

НАЦИОНАЛЬНЫЙ СОСТАВ НАСЕЛЕНИЯ УДМУРТИИ В 1939-1959 ГГ. ©

Научный интерес к изменениям в национальном составе населения России в целом и ее регионов не ослабевает, что доказывает продолжающаяся волна публикаций на эту тему [1; 4; 5; 8; 9; 10]. Особенно интересен период между переписями 1939 и 1959 гг., который вместил в себя в буквальном смысле эпохальные события. Великая Отечественная война, послевоенное восстановление, освоение целины и другие события середины века дали высокую цену и вызвали масштабные миграции, изменившие национальное «лицо» всех без исключения регионов.

Хотя трансформация национального состава населения Удмуртской АССР за 1939-1959 гг. становилась объектом внимания историков [7; 13; 17], однако полноценный анализ произошедших перемен все еще не был проведен. Дополнительную актуальность исследованию придает тот факт, что это был первый межпереписной период, в течение которого республика не была подвержена крупным административно-территориальным изменениям. Не претендуя на исчерпывающую полноту, попробуем проанализировать изменения национального состава населения Удмуртии за 1939-1959 гг.

К сожалению, учет населения по национальной принадлежности внутри периода не проводился, поскольку между переписями без разрешения СНК СССР это делать было категорически запрещено. Показательный случай произошел в 1944 г., когда Алнашская инспектура ЦСУ получила запрос из районного отдела НКГБ о национальном составе населения района. Поскольку такие сведения отсутствовали, статистикам последовало предложение провести подобный учет. Завязалась переписка с вышестоящими органами управления. В результате Уполномоченный Госплана при СНК СССР по Удмуртской АССР запретил районной инспектуре проводить учет населения в национальном разрезе, а Народному комиссариату государственной безопасности УАССР предложил использовать данные переписи 1939 г., ссылаясь на решение Совнаркома СССР [15, д. 126, л. 49-53]. Поэтому даже ответ на такой актуальный вопрос, как Великая Отечественная война изменила национальный состав населения республики, можно дать лишь приблизительно.

В 1939 г. самой многочисленной этнической группой в республике были русские – 55,7%, далее шли удмурты – 39,4%, татары – 3,3%, марийцы – 0,5%, украинцы – 0,5%. Прочие составляли 0,6% (Таблица 1).

Большинство населения Удмуртии в 1939 г. проживало на селе – 898,9 тыс. чел. (73,7%). В процентном соотношении самой «сельской» нацией из вышеперечисленных являлись марийцы: только 4,1% от общего количества проживавших в Удмуртии марийцев были горожанами. Количественно самыми «сельскими» являлись удмурты – 444,1 тыс. чел. (92,5%) проживало в деревне [2, с. 67]. Городское население являлось преимущественно русским (Таблица 2).