

УДК 809 (07)

ГУСТАВ КЛИМТ И ЛИТЕРАТУРА ВЕНСКОГО МОДЕРНА

© 2010 г.

Ю.Л. Цветков

Ивановский госуниверситет

jzvetkow@stv-info.ru

Поступила в редакцию 21.04.2010

Рассматриваются интегративные свойства культуры Вены на рубеже XIX–XX веков (Венский модерн): синтез художественных направлений в творчестве художника Густава Климта и синтез литературных направлений, интермедальность и игра в наследии писателя Гуго фон Гофманстала.

Ключевые слова: синтез культурных традиций, бидермейер, импрессионизм, необарокко, символизм, югендстиль, экспрессионизм, интермедальность, игра.

Весьма своеобразным был синтез художественных направлений, сформировавшихся в Вене к началу 90-х годов XIX века. Романтическая живопись Австрии испытала, также как и литература, сильное влияние культуры австрийского *бидермейера*. Интерес к нему возник в связи с многочисленными художественными выставками. Вновь большую популярность приобрели полотна Морица фон Швиндта, известного мастера австрийской позднеромантической живописи. Наряду со сказочными и легендарными сюжетами германской мифологии в его картинах отображалась будничная бюргерская жизнь. Австрийская *импрессионистическая живопись* начала развиваться с 70-х годов XIX века. За два последующих десятилетия складывается национальная школа импрессионизма. Живописные полотна Антона Ромако, Августа фон Петтенкофена, Э.И. Шиндлера и Теодора фон Хёрмана передают моментальные зрительные впечатления от меняющейся природы: «Австрийские импрессионисты воссоздают не только преходящий, мимолетный характер действительности, но и отсутствие воспринимающего, созерцающего субъекта, непостоянность «Я». А психоаналитические, чуть ли не предвещающие экспрессионизм образы Антона Ромако непосредственно демонстрируют то, что импрессионистические пейзажи давали почувствовать лишь косвенно: обеспокоенность «Я», которая кроется за его кажущимся единством и основательностью, щемящую тоску, страх, разорванность» [2: 85].

Общей тенденцией для венской живописи на рубеже веков явилось первостепенное внимание к *живописной технике, орнаменту и стилизации*, которое сменится позднее интересом к отдельной линии, символике цвета и абстракции.

Огромные полотна Ганса Макарта, главы венских художников, писавших на исторические темы, отличались изысканной декоративностью и подчеркнутой театральностью. Его подражания многофигурным картинам, полным движения и пафоса, фламандского художника Питера Пауля Рубенса положили начало *необарочному* направлению в венской живописи.

Одним из талантливейших художников Вены был Густав Климт (1862–1918), президент «Венского Сецессиона», избранный на этот пост в 1897 году своими единомышленниками Карлом Моллем, Йозефом Хофманом, Коломаном Мозером и Отто Вагнером. Полотна и мозаичные панно Климта сочетали в себе композиционную простоту и необычную доминанту орнамента. Фон его картин составляли яркие цветочные декоративные узоры, на которых были изображены застывшие человеческие фигуры, находящиеся в состоянии полусна или подчиненные разнообразным движениям танца или хоровода, что было характерно для *символистской живописи и югендстиля* [11]. Орнамент у Климта выходил за рамки предмета изображения и использовался как «принцип построения живописного произведения» [3: 261]. Однако значение Климта в истории мировой живописи выходит далеко за рамки этих определений: «Искусство Климта обогащала борьба противоположных импульсов – чувственного, исключительно натуралистического изображения эротического и едва ли не всепоглощающей жажды к заполнению холста сияющими загадочными орнаментами» [6: 5–6]. А. Лоос в книге «Орнамент и преступление» (1913) писал, что любое искусство эротично: «Климт решился на откровенную демонстрацию сексуальности в искусстве, сделав её лейтмотивом своего творчества,

задолго до экспрессионизма и сюрреализма. Томная, но вместе с тем экзальтированная атмосфера Вены отчетливо стимулировала художника поставить женщину и эротику в центр произведения» [1: 7]. Являясь любимым женским портретистом Вены, Климт включал экстравагантно одетых женщин в необычное декоративное пространство, разрушая рамки земной условности, синтетично сплавливая реализм и абстракцию: *портреты* великосветских дам Эмилии Флэге (1902), Маргарет Стонборо-Витгенштейн (1905), Фритцы Ридлер (1906), Адели Блох-Бауэр (1907). Орнаментация в творчестве Климта была намеренно роскошной. Золотой цвет усиливал царственный вид изображенных женщин, наподобие византийских фресок или равеннских мозаик. Так называемый «золотой период» творчества Климта ознаменован созданием двухфигурной композиции «Поцелуй» (1908): «здесь разрушается ещё одна традиционная основа творчества Г. Климта: всегда доминирующая женщина становится покорной. Она уступает мужчине, отказывается от самой себя ради него. Сексуальность светится сквозь облегающее её платье, которого тем не менее было достаточно для обмана цензуры, налагающей табу на плотские объятия. Климт, как в зеркале являвший пуританской венской буржуазии её собственное лицемерие, теперь был вознагражден её восторгом. В картине художник изобразил себя и свою возлюбленную – Эмилию Флэге» [1: 63].

Не менее оригинальна *монументальная живопись* Климта. Он продолжил работу над фресками в Художественно-историческом музее, начатую Г. Макартом и оставшуюся им незавершенной в связи с ранней смертью. Барочное влияние сочетается у художника с поисками символики орнаментальной декорации, геометрических элементов и цветочных мотивов. Основанный Климтом «Венский Сецессион» пропагандировал *югендстиль* в противовес официальному академизму. В марте 1898 года было открыто выставочное здание «Венского Сецессиона», и Климт представил по этому поводу мифологическую композицию «Тезей и Минотавр». Годом позже он подготовил три декоративных панно для Большого зала Венского университета: «Философия», «Юриспруденция» и «Медицина». Как и в других работах Климта, эротизм и смелость трагических обобщений художника, связанные с впечатлением от произведений Шопенгауэра и Ницше, а также нарушение табу на такие темы, как Эрос и Танатос, бессознательное и сон, болезнь и нищета, вызвали бурную полемику и запрет на завершение работ.

Лишь в поздний период творчества, после завершения «золотого периода» и начала *экспрессионистического* этапа, Климт обращается к японской гравюре, аллегории и пейзажу, что позволило ему проявить свое дарование в полной мере. В его ландшафтах преобладал мистический пантеизм: «В своих пейзажах Климт постепенно отходил от «гобеленного» или «мозаичного» стиля, отдавая предпочтение композициям, которые указывают на зарождение в его творчестве кубизма. Местность становится более урбанистичной, объединяя архитектуру, воду, растения и здания. По-прежнему из пейзажей исключаются только люди» [1: 74]. Климт последовательно разрабатывал в своем творчестве тему «Смерти и Жизни», а в одноименном полотне 1916 года он «трактует её как современный танец смерти, но, в отличие от Шиле, он дает надежду: изображенные им люди, кажется, не замечают угрозы, исходящей от смерти» [1: 70]. Климт изображает, как и в аллегории «Дева» (1913), сплетенные друг с другом человеческие тела, парящие в мировом пространстве и олицетворяющие судьбу человечества. Климт оказал большое влияние на венских художников младшего поколения – экспрессионистов: Эгона Шиле, Оскара Кокошку и Альфреда Кубина. Э. Шиле, например, заявлял: «Я шёл путём Климта» [7: 21], привнося в многочисленные автопортреты «напряженное отчуждение, и это свидетельствует не столько об уверенности в неповторимости и значимости собственной личности, сколько о разрушении последней» [7: 8]. Густав Климт определил направление поисков многих крупных художников XX века, а по-настоящему он был открыт лишь в 70-е годы XX века: «декоративная роскошь означала для Климта обогащение реальности, она была средством, позволяющим подсознанию проникать в осознанную жизнь, как это и произошло позднее с фрейдистскими снами, воспроизведенными сюрреалистами. Красота женщины, возвеличенная золотым великолепием и богатством красок, позволила Климту воссоздать славу утерянного рая, где человек, осужденный на мимолетное цветение, может пережить моменты наивысшего блаженства, прежде чем он снова исчезнет в вечном круговороте природы» [1: 91]. Творчество Климта, как представляется, наглядно демонстрирует основное направление художественных поисков Вены на рубеже веков в их синтетическом взаимодействии и яркой индивидуальной самобытности: от небарочного подражания к импрессионистическому началу, югендстилевой доминанте и символически-орнаментальному

решению до появления экспрессионистических черт.

Необходимо, во-первых, подчеркнуть важнейшую тенденцию, характеризующую также и литературный процесс, *активную интегративность культурных традиций* и их оригинальное переосмысление *в синтетических формах*, что во многом предвещает современное постмодернистское состояние культуры. Во-вторых, в порубежную эпоху отдельные культурные направления не развивались последовательно. *Их одновременное развитие и взаимодействие* не может быть смоделировано с помощью общепринятых культурных направлений. В-третьих, в венском модерне примечателен отход от позитивистского и натуралистического мировосприятия, выразившего принципы причинной обусловленности человека средой и объективности искусства, к противоположной, сущность которой заключалась в субъективном представлении о мире и его интуитивном познании писателем, художником или музыкантом. Миметическая установка сменяется подчеркнуто-созидательным личностным началом.

Самый известный поэт и драматург венского модерна Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) формировался как поэт особенного художнического дара, а его подчеркнуто *«визуальная» поэзия* была ближе всего французской поэтической традиции (В. Гюго, парнасцы, символисты). Основные тенденции её развития позволяют точнее определить другую грань *интермедийности* лирики Гофмансталя. Начиная со сборника В. Гюго «Ориенталии» (1829) [10: 95–129], возникла более заметная, чем в немецкой лирике, линия развития «живописной» или объективной лирики, отмеченная смелыми поисками в творчестве «Современного Парнаса» Теофиля Готье, Леконта де Лиля, Теодора де Банвиля и Жозе Мария де Эредиа, поэзия которых «была ужасно визуальна. А любая поэзия, отличающаяся только лишь визуальным характером, какой бы яркой и необычной она ни была, остается в то же время очень холодной. Она одновременно и огненная, и ледяная. Она являет собой чистое зрелище. И именно благодаря этому – как и всё, что являет собой зрелище, она держит нас на дистанции» [4: 43–44]. Гофмансталь часто писал об особом влиянии на его поэзию изобразительных искусств [8: 380]. По его мнению, он стал поэтом только потому, что «воспринимал мир наглядно» [8: 382]. Поэтическое преобразование мира всегда связано у Гофмансталя с *визуальным преображением*, магическим даром: глаз превращал обыденное и знакомое в чудесное царство видимости. Моло-

дой писатель постигал суть явлений «видящим глазом». В состоянии поэтического воодушевления, «прилива» писателю виделся предметный мир, идеальный и совершенный, родственный действительному, так как он состоял из предметов и явлений реальности. Позднее аналогичное состояние поэта Гофмансталь называл *сновидением*. «Приливы», выражавшие смысл мира, возникали из воспоминаний прошлого или при рассмотрении или «оживлении» живописных полотен или скульптурных групп. Гофмансталь с благодарностью писал о том, что гимназия, кроме легкости владения языками и развитого литературного вкуса, сформировала в нем «чувство понимания изобразительных искусств» [9: 154]. Живописное мировосприятие Гофмансталя имело познавательный смысл. Для молодого писателя, у которого проблема овладения жизнью была наиболее острой, пристальное внимание к предметному миру реальности было одним из способов проникновения в реальность, несмотря на акцент внешней предметности. Однако концепция познания писателем мира не имела прямого отношения к натуралистической теории искусства, но позиция автора – наблюдателя в мире – сближала их. Она давала простор для проникновения в произведение фатума, случая, аллегии и символики.

Наиболее ярко синтез поэтического и живописного начал проявляется в парафразе, «ролевым стихотворении на фоне картины» – «Идиллии. По изображению античной сцены на вазе: Кентавр с раненой женщиной на берегу реки» (1893). В первой ремарке «Идиллии» есть весьма примечательное указание, что место действия должно быть выдержано в «стиле Бёклина» – швейцарского художника Арнольда Бёклина – представителя символистского направления в живописи. Его полотна изображали вымышленные идиллические пространства и застывшие в монументальных позах фигуры людей [5]. Тем самым Гофмансталь помещает сюжет своего произведения, имеющего псевдоисторическую античную проблематику, более относящуюся к состоянию личности и общества конца XIX века, в условное пространство художественного мира постромантического живописца. Подобное смысловое и формальное *игровое* начало так же есть выражение авторской иронии, относящейся к главной проблеме произведения – поискам пути из «тупика эстетизма» в жизнь. Этот шаг, сделанный женой кузнеца, обнаруживает, по мнению автора, моральную слепоту героини, «вина» которой обрекает её на смерть. Эстетское знание жизни по

прекрасным росписям на изящных вазах подвергается сомнению и скрытому осмеянию. Экфрасис Гофмансталя позволил разрешить эстетическую проблематику не только умозрительно, но и наглядно, «оживляя» картинку на греческой вазе.

Гофмансталь в своем творчестве оказался восприимчивым к поискам парнасцев, символистов, С. Георге, Ф. Ницше и влиятельных художественных направлений. Творческой манере венского поэта импонировало, прежде всего, синтезирующее сознание парнасцев и символистов, выражавшееся в намеренной реминисцентности, музыкальности и подчеркнутой живописности. Жанры, мотивы, образы и метафоры, взятые из предшествующей и современной литературы, определили и основные моменты творческого облика Гофмансталя: построение произведения из соположения различных известных смыслов и мотивов разных видов искусств. Реминисцентность (интертекстуальность) и интермедийность, как важнейшие принципы синтеза искусств и необходимые элементы парнасской и символистской стихотворной техники, были плодотворно освоены венским поэтом. *Синтезирующее начало* его писательского сознания, как и у Климта, обраща-

лось к самым разным областям культурного наследия, значительное место в котором занимали предшествующие и современные этапы мировой культуры.

Список литературы

1. Нере Ж. Густав Климт. Кёльн, 2000.
2. Нири К. Австрийская философия импрессионизма. Мах и Маутнер // Нири К. Философская мысль в Австро-Венгрии. М., 1987.
3. Сарабянов Д.В. Проблема орнамента // Сарабянов Д.В. Модерн: история стиля. М., 2001.
4. Сурьо Э. Французская поэзия и живопись // Рапсодия в духе beaux-arts [изящных искусств] (для малого состава). М., 2000.
5. Федотова Е. Арнольд Бёклин. М., 2001.
6. Харрис Н. Климт. Люблина; М., 1995.
7. Штайнер Р. Эгон Шиле: Полуночная душа художника. Кёльн, 2002.
8. Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen aus dem Nachlaß // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze III. Frankfurt a. Main, 1986.
9. Hofmannsthal H. v. Briefe I. Berlin, 1935.
10. Hugo V. Les Orientales // Hugo V. Œuvres poétiques complètes. Paris, 1961.
11. Weissenberger R. Die Wiener Secession. Wien; München, 1971.

GUSTAV KLIMT AND THE VIENNESE MODERNIST LITERATURE

Yu.L. Tsvetkov

The article considers the integrative properties of the culture at the turn of the 19-th and 20-th centuries (die Wiener Moderne) such as the synthesis of the artistic schools in the creative works of Gustav Klimt and the synthesis of literary schools; intermediality and the game in Hugo von Hofmannsthal's heritage are also studied.

Keywords: synthesis of cultural traditions, impressionism, neo-baroque, symbolism, expressionism, intermediality, game.