

К. В. Макаренко

Образ природы в живописи немецкого экспрессионизма

Статья посвящена исследованию образа природы в живописи немецких экспрессионистов, как входивших в официальные объединения, так и «независимых экспрессионистов». Рассмотрены пейзажи Эрнста Людвиг Кирхнера, Отто Дикса, Эриха Хеккеля, Эмиля Нольде, Франца Марка, проанализированы особенности интерпретации образа природы в пейзажной живописи названных художников, прослежена их связь с идеями немецкого романтизма, а также интерес к насыщению образа природы сложной философской составляющей.

Ключевые слова: немецкий экспрессионизм, пейзажная живопись, Э. Л. Кирхнер, О. Дикс, Э. Хеккель, Э. Нольде, Ф. Марк

Ksenia V. Makarenko

The image of nature in painting of German Expressionism

The article deals with the paintings of German expressionists both members of the official groups and so-called 'independent expressionists'. The image of nature is studied in the landscapes of Ernst Ludwig Kirchner, Otto Dix, Erich Heckel, Emil Nolde, Franz Marc; the author makes conclusions concerning peculiarities of interpretation of the image of nature in the landscapes of the mentioned painters, their connection with the ideas of German romanticism as well as their interest to sophisticated philosophic component, imprinted on the image of the nature.

Keywords: German expressionism, landscape painting, E. L. Kirchner, O. Dix, E. Heckel, E. Nolde, F. Marc

В начале XX в. происходят не только существенные реформы политико-социальных условий жизни людей, но в корне меняется сознание и мировоззрение человека: на смену старым, привычным и проверенным духовным ценностям приходят новые, смелые и радикальные устои существования, миропонимания и ощущения себя в этом мире.

Поскольку художник – это всегда зеркало своей эпохи, то в это реформаторское время происходит и обновление искусства. Мастера с большим энтузиазмом и азартом принялись воплощать в жизнь идеи Ницше, главные из которых – это разрыв с прошлым: утверждать новые заповеди на новых скрижалях, а также искать нового человека. Формальное новаторство, стремление к декоративности зачастую брали верх над внутренним содержанием образа. Художники интерпретировали натуру через призму внутреннего переживания, таким образом, каждое произведение становилось некой проекцией внутреннего «Я» творца. Вне зависимости от какой-либо конкретной живописной манеры внешний образ начинал приноситься в жертву внутреннему миру.

Пафос разрыва с традиционными, общепринятыми канонами по существу был только внешним. Мастера всех «измов» XX в. так или иначе опирались на опыты предшествующей поры. Формальные эксперименты постимпрессионизма стали основой для новой живописи. Без П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена – мастеров, которые первыми начали искать и творить

новую художественную правду, – живописные революции XX в. не смогли бы произойти.

Феномен немецкого экспрессионизма выделяется среди искусства других региональных школ. Выросший на германской почве экспрессионизм органически впитал в себя традиционную строгость и своеобразную немецкую аскетичность живописного языка, сложные философские интенции. В этом кроется и принципиальное отличие художественной практики экспрессионизма – формальные эксперименты интересуют художников, однако, они не забывают и о внутренней насыщенности образа, вкладывая в него сложное философское послание. Формально-стилистическое новаторство экспрессионизма – это способ художников пережить и передать вселенский масштаб события, разрушающего мир.

Представители этого направления, унаследовав идеи эпохи романтизма, стремились преобразовать человека и мир посредством своего искусства. Экспрессионизм можно назвать движением ко всеобщему обновлению. Они вернули в инструментарий художественной практики аллегории природы, забытые со времен К.-Д. Фридриха. Именно об этих аллегориях природы и пойдет речь в данной статье.

Традиционно к немецкому экспрессионизму относят художников, входивших в два объединения – «Мост» (1905–1913. Дрезден, затем Берлин) и «Синий всадник» (1911–1914. Мюнхен)¹. Однако, круг авторов по духу принадлежащих экспрессионизму, шире. Это так называ-

Образ природы в живописи немецкого экспрессионизма

емые «независимые экспрессионисты»², де-юре не примыкавшие к вышеупомянутым художественным группировкам или в скором времени вышедшие из них (Э. Барлах, Э. Нольде, О. Дикс, М. Пехштейн и др.). Таким образом, в рамках данной статьи будет уделено внимание как произведениям «классического» экспрессионизма, так и «независимого».

Начало XX в. – это время переживания духовной катастрофы. Творцы эпохи бунтуют против бездуховной действительности, против всевластия машины и порабощения Духа, против официальных моральных установок, требуя обновления условий жизни. Художники тоскуют по утраченной гармонии, они ищут глубинного контакта с природой, стремятся обрести вновь разрушенные связи. Подобного рода воззрения были характерны и для немецкого романтизма. Однако в отличие от творчества таких своих великих соотечественников, как К.-Д. Фридрих или Ф.-О. Рунге, искусство экспрессионизма – совсем не эстетически понятное и приятное, это – не инобытие романтической мечты. Мир экспрессионизма – это преображенная эмоциями и страстями реальность, полная сложных драматических коллизий. Он представлен не привычными и понятными образами, но отчужденными и противоречивыми, увиденными как бы впервые.

Стилистически экспрессионизм – это, в первую очередь, упрощение формы, уплощение пространства, игнорирование полноценной светотени, упор на цветовые и теневые контрасты, черную подводку. Художники воздействовали на эмоции зрителя, играя грубой, угловатой формой и агрессивным цветом.

Ярким примером, раскрывающим стилистические особенности экспрессионизма, служит картина Эрнста Людвиг Кирхнера (1880–1938) «Горная вершина» (конец 1910-х – начало 1920-х гг.). Пространство картины – альпийский вид. Яркая, кричащая цветовая палитра и «говорящая», угловатая форма создают напряженную, несколько пугающую атмосферу. Плоскостное, по-гогеновски декоративное пространство, отмечено динамикой, иллюзию которой создают резкие, нервные мазки. Цветовые контрасты раздражают глаз, обилие огненно-рыжих пятен напоминает зарево, горы и ели становятся острыми шипами – природа приготвилась оборонять свой мир. Весь визуальный ряд тонко и филигранно работает с ассоциативным бэкграундом зрителя. В результате чего можно не знать философии произведения, но прочувствовать ее на подсознательном уровне, уловить враждебную атмосферу картины.

Дневные альпийские пейзажи Кирхнера – это экстатический восторг перед природой, понимаемой как последний оплот значимого и достойного внимания в изуродованной войной реальности. Одновременно – это желание и стремление обрести вновь утраченные связи, духовно подняться над мнимым послевоенным миром.

Ночные виды художника служат антитезой дневным – они полны мистического чувства. Кирхнеровский «Зимний ландшафт в лунном свете» (1919) – типичный пример подобного рода картин. Перед нами ночной альпийский вид. Легкий, еле заметный туман поднимается вверх. Романтическая граница между мирами стерта – нам представляют необычный и мистически одушевленный мир. Четко обозримые тени становятся двойниками объектов, их тайной стороной. На небе усматриваются руки, словно жаждущие вырвать луну с небосвода, – своеобразные апокалиптические аллюзии Кирхнера. Кричащие, яркие, раздражающие краски совмещаются с лапидарностью формы, ее угловатостью и грубой, неопрятной подачей. Формальные упрощения и обобщения призваны более внятно сформулировать общий философский подтекст произведения, обращенный к олицетворению конфликтности самого бытия и неотвратимости гибели, как аллегии происходящего в мире.

Апокалиптические откровения экспрессионистов – это не традиционные образы танца или триумфа смерти, это не религиозные сцены Страшного суда. Апокалипсис для немецких художников – это тотальная, вселенская катастрофа, карающая всех и каждого, настигающая как в городской среде, так и на лоне природы.

Апогей ожидания неотвратимо приближающегося конца показал Отто Дикс (1891–1969) в своей картине «Восход солнца» (1913). Романтический мотив восхода солнца трактуется Диксом совершенно иначе: покрытое снегом поле, над которым кружат вороны, и устрашающее, злоеще желтое светило, как око Бога, разъяренного и разгневанного.

Динамичные про-ваноговские мазки лишают пространство картины мира и спокойствия – гипертрофированное, деструктивное, чрезмерно эмоциональное формальное решение имеет непосредственную связь с восприятием действительности, которая изначально дисгармонична. С правой стороны холста густой, непроглядный туман поднялся вверх. Здесь мотив тумана воспринимается не просто как атрибут Апокалипсиса. Дикс визуально расширяет понятие, конструируя из тумана некое подобие руки, которая совсем скоро обрушится на землю

и наступит конец эпохи. Таким образом, в конкретное атмосферное явления вкладываются антропоцентрические интенции. Подобного рода переживания отражают предельную хрупкость человечности. «Восход солнца» воспринимается как «утро судного дня»³.

Апокалиптические аллюзии экспрессионизма – это не что иное, как катарсис, трактуемый художниками как символ, в связи с чем делаются переносимыми их пророческие видения.

Однако Апокалипсис имеет и другую, позитивную сторону – это воскрешение, преобразование, начало новой жизни. Поэтому природа для художников – это место исцеления и спасения. Они всячески стремятся в эту естественную среду, которая их не принимает. Драматизм экспрессионизма еще и в том, что в мире природы человеку не дано раствориться. Моменты соприкосновения – это мимолетные, скоротечные, но яркие вспышки, после которых остается тоска по миру до грехопадения.

Подобного рода воззрения можно увидеть в пейзажах Эриха Хеккеля (1883–1970). Характерным примером служит картина «День стекла» (1913). «Мир – кристалл»⁴, как сказал Новалис на рубеже XVIII–XIX в. Тогда художники романтической эпохи философски истолковывали данное утверждение, Хеккель же в XX столетии подошел к этому вопросу еще и с формальной точки зрения. Таким образом, пространство картины – образ природы, отовсюду изливающийся светом. Она прозрачна и чиста как кристалл – это место спасения человечка. Изломанные, угловатые формы, напоминающие грани камня, транслируют двойственную мысль художника: с одной стороны, этот прием раскрывает чистоту природы, ее целительный характер, с другой – враждебность по отношению к людям. Мотив воды и отражения предстает как перевернутый образ привычного мира, намекая о мнимости мира реального. Нужно сказать, что Хеккель вообще любит свет и Солнце, которое воплощает у него божественную, животворящую силу. В этом усматривается древняя традиции понимания света как эманации – теория, по которой совершенство бытия уменьшается по мере удаления от божества, а отношение Бога к миру транслируется через аналогию Солнца к свету⁵.

Еще одним характерным примером хеккелевской философии служит картина «Весна» (1918). На ней мы можем видеть солнце, прорывающееся сквозь облака, дорогу по направлению к свету и идущую в гору (излюбленные мотивы художника). Острые лучи словно шпаги пронзают тучи и освещают землю. Все простран-

ство картины приходит в движение, несколько опрокинувшаяся водное пространство возвращает взгляд зрителя снова в центр, концентрируя внимания на главном событии – явлении Солнца, чья сила одушевляет и одухотворяет все вокруг. Идея света как непосредственного божественного начала призвана совершить в душе человека переворот, вызвать активную ответную реакцию в зрителе. Однако за внешней цельностью природы скрывается что-то хрупкое, недосказанное, неразрешенное как намеки на реальность, сами процессы жизни и их результаты. Пейзажи Хеккеля – это вариант мистического, внутреннего самообретения человека, это цельная картина мира, неустойчивая и пульсирующая.

Чувственное познание мира, наделяющее природные явления смыслами и мистикой, характерно и для Эмиля Нольде (1867–1956). Все его природные образы – это ода первозданности, стихийности, естественности. В пример приведем картину «В тропическом солнце» (1914). Перед нами морской вид. Кричащие, яркие краски, раздражающие глаз, возвещают об очередном экспрессионистском откровении на тему будущего и, одновременно, выражают тоску по первобытной жизни в недрах земли, когда человек и природа понимали друг друга и были единым целым. Кроваво-красное солнце Нольде – это символ грядущей угрозы, это воплощение зловещих сил, неотвратимо надвигающихся на мир.

В этом контексте интересно творчество Франца Марка (1880–1916), бежавшего от несовершенного, бездуховного человеческого мира в мир животных, идеализируя его («Синяя лошадь», 1911; «Две лошади, красная и синяя», 1912; «Судьба животных», 1913 и др.). Для подобного рода картин характерно слияние форм, присущих пейзажу и животным, в органическое, нераздельное целое. Это прием, говорящий о том, что только у животного мира осталась связь с природой. Но и в этом, казалось бы, идеальном существовании не все так просто. Разрушение формы и автономная сила цвета утверждают тот факт, что всевластие машин убивает эти осколки духовности, которые еще остались в мире.

Позже художник разочаровывается и в животном мире, и поэтому обращается к абстрактным формам, наделенным большей мистической силой. Так, картина Марка «Борьба форм» (1914) – это символическое отображение борьбы света и тьмы, это иероглиф вскоре наступивших событий. А в произведении «Тироль» (1914) уже все совершилось – зловещие черные ветки деревьев, словно косы, начали сметать все на своем пути, разрушая мир до основания. По-

Образ природы в живописи немецкого экспрессионизма

добные откровения художника неслучайны – когда в июле 1914 г. началась Первая мировая война, Ф. Марк пошел добровольцем на фронт и вскоре погиб.

Возникший в преддверии Первой мировой войны экспрессионизм отразил и выразил в искусстве страхи и настроения своего времени, предсказав все ужасы надвигающейся войны. Позже, после Первой мировой войны, которую пройдут многие художники, утопический идеализм немецких экспрессионистов сойдет на нет, а на смену ему придет разоблачение всевозможных язв и пороков современного общества. Так, например, О. Дикс и Э.-Л. Кирхнер, прошедшие войну, выбрали в качестве главных тем творчества мотивы публичных домов, проституток, инвалидов, калек. Живопись подобного рода – это лицо войны, которая, по сути, не закончилась. Послевоенная Веймарская республика – это разруха, голод, экономический кризис, безработица, обилие нищих и калек, изуродованных войной, теория заговора, обвинявшая в поражении в войне евреев и коммунистов, политические убийства. Поэтому видимый мир мыслится художниками как иной лик войны, возможно даже более жестокой и беспощадной, ибо он бьет неожиданно и исподтишка. Маскоподобные лица в искусстве экспрессионизма становятся символами окончательной утраты самооценности личности. Упрощение и обобщения формы, уплощение пространства, игнорирование полноценной светотени, упор на цветовые и теневые контрасты, черную подводку трактуются художниками как символ, помогающий осознать и пережить драматические коллизии современности, служат отражением сдвигов

и ломки общественного сознания, духовных ценностей и мира в целом.

Немецкий экспрессионизм отразил в искусстве стадии разложения и распада, как формы, так и духа. Однако, по сути, он остается утопическим миропониманием, нацеленным на идеальное преобразование действительности. Среди хаоса и остатков разрушенных форм и духовных ценностей он призывает к моральному обновлению человека. Пейзаж экспрессионистов – это вариант мистического, внутреннего самообретения человека, это цельная картина мира, неустойчивая и пульсирующая. С одной стороны, это экстатический восторг перед природой, понимаемой как последний оплот значимого и достойного внимания, в изуродованной войной реальности, с другой – это Апокалипсис, истолкованный художниками как катарсис и трактуемый как символ, в связи с чем делаются переносимыми их пророческие видения.

Примечания

¹ Вильке Е. Свет и тьма в пейзаже художников группы «Мост» // Европейский символизм / отв. ред. И. Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 2006. С. 215.

² Швец Т. П. Катастрофа как тема и образ в истории изобразительного искусства: на материале живописи и графики немецкого экспрессионизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. С. 13.

³ Вильке Е. Указ. соч. С. 215.

⁴ Новалис. Гимны к ночи: сборник / пер. с нем. и вступ. ст. В. Микушевича. М.: Энигма, 1996. С. 8.

⁵ На теорию эманации опирался Маттиас Грюневальд (настоящее имя – Маттиас Нитхард-Готхард. Имя «Грюневальд» было ошибочно введено историком искусства Зандрартом (XVII в.) и с тех пор утвердилось в искусствоведческой литературе).