

УДК 7.001

Ковалева Е.В.,

кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и культурологии, Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева.

**Сакральные мотивы в творчестве немецких экспрессионистов,
членов объединения «Мост»**

В статье проводится анализ взаимоотношений сакрального и эстетического аспектов в творчестве немецких экспрессионистов объединения «Мост», прослеживается влияние средневековой эстетики на их творчество, выявляются особенности раскрытия ими христианских сюжетов.

Ключевые слова: *сакральное, эстетическое, искусство, экспрессионизм, символизм, духовность.*

Kovaleva E.V.,

Candidate of Philosophy, Docent, acting Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies, Orel State University named after I.S. Turgenev

**Sacred Motifs in the Work of German Expressionists, Members of the
"Bridge" Association**

The article analyzes the relationship between sacred and aesthetic aspects in the work of the German expressionists of the association "The Bridge", traces the influence of medieval aesthetics in their work, reveals the features of their disclosure of Christian subjects.

Keywords: *sacred, aesthetic, art, expressionism, symbolism, spirituality.*

Изобразительное искусство Германии второй половины XIX века являло собой картину спокойствия и благопристойности, которую в заключение лишь слегка нарушили представители символизма — Клингер, Бёклин и Штук. На этом фоне появление в 1905 году группы «Мост» — первого объединения экспрессионистов — напоминает внезапное извержение лавы. Авангардный художественный язык членов объединения, сочетающий использование открытого цвета и гротескной пластики, кажется привнесенным извне, не связанным с художественной традицией Германии. И все же определенный импульс экспрессионизму был задан немецкой культурой, а именно философией. Несомненное влияние на экспрессионистов оказал иррационализм: широко распространившиеся в творческой среде идеи Шопенгауэра и, в особенности, Ницше. Влияние их на художественную практику было повсеместным, но на родине иррационализма он не мог не вызвать особенно сильного отклика.

Эстетика Шопенгауэра кажется прямым развитием идей немецких романтиков — плоть от плоти немецкой культуры и национального миросозерцания. В ней искусству и творчеству отводится высочайшая роль не только на социальном или психологическом уровне, но и на уровне постижения основ бытия. Художественный гений становится у Шопенгауэра созерцателем неизрекаемых, внерациональных и самых подлинных истин, а искусство «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи» [Шопенгауэр, 1999: 164].

Никогда еще в европейской философии художественному творчеству не отводилась такая высокая миссия. Идеи Шопенгауэра создают почву для сакрализации искусства и придают ему этическую значимость, поскольку, созерцая произведение выдающегося мастера, «обычные люди получают возможность хотя бы ненадолго войти в то сладостное, безвольное и безмятежное состояние, которое дает чистое познание» [Слесарев, 2011: 140]. Чистое познание неотделимо от переживания почти мистического экстаза, каким видится Шопенгауэру эстетическое наслаждение. Правда, его эстетика не дает достаточного импульса для творческих экспериментов, будучи слишком платонически-объективистской. В дальнейшем этот консерватизм был решительно перечеркнут ницшеанством. Как заметил Норберт Вольф, Ницше «стал тенью, витающей над экспрессионистами» [Вольф, 2006: 8]. По воспоминаниям участников движения, само название группы: «Мост» родилось под влиянием образа из книги «Так говорил Заратустра», которой все они увлекались [Вольф, 2006:8].

Панэстетизм Шопенгауэра и философия жизни Ницше побуждают художников Германии к активному самопроявлению, к дионисийскому упоению артистической свободой. В условиях «смерти Бога» сакрализация искусства становится не просто возможным, но почти необходимым шагом, позволяющим творческой личности сохранить внутренний стержень. Если добавить к этому националистический подтекст философии Ницше, присутствующий в его учении заряд мессианства и призыв к экстатическому творческому самозабвению, то пафос нового немецкого искусства, как пути к «созданию нового мира и нового человека» [Седельник, 2011:491], становится понятен. На почве иррационализма и бунта против духовного окостенения буржуазного общества у экспрессионистов часто обнаруживается своеобразная «религия чувства, которая подменяла образ Бога мистифицированным образом человека» [Седельник, 2011: 491]. Но главным «сакральным символом» для них все же являлось творчество, оно было способом активного и яркого проявления движений духа.

Программа, составленная членами группы «Мост» и опубликованная в 1906 году, «призывала всех прогрессивных людей искусства объединить усилия и воплотить в жизнь революционные художественные принципы» [Вольф, 2006: 16]. Ее пафос свидетельствовал о серьезности и глубине восприятия того дела, которому посвятили себя организаторы.

Ранний этап в развитии немецкого экспрессионизма, который был представлен основателями «Моста» практически не дает примеров обращения

к традиционной религиозной тематике. Молодые художники озабочены поисками художественного языка, который в русле модернистской эстетики начала XX века сам по себе уже является «выражением трансцендентного».

Мастера, составившие «костяк» объединения — Эрнст Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуф, Людвиг Кирхнер, Отто Мюллер, Макс Пехштейн, были почти равновеликими по дарованию. Однако идеологом группы, выразителем общих взглядов и устремлений являлся Людвиг Кирхнер, круг его творческих интересов и выработанный им художественный язык можно считать «эталонными», они в наиболее чистом виде выразили ту эстетику, которую проповедовали члены объединения. По мнению Ю. П. Маркова, именно Кирхнер «первым из мастеров «Моста» сумел на практике воплотить типично экспрессионистское понимание роли цвета, линии и плоскости в печатной графике и в картине» [Маркин, 2014: 24].

Новый изобразительный язык ясно обозначился в работах Кирхнера в период его работы в Дрездене (1905-1911 гг.). Он отличается лаконизмом, открытостью цвета и чуть грубоватой пластикой, сформировавшейся отчасти под влиянием африканской скульптуры, которой Кирхнер увлекся в 1904 году, отчасти под воздействием Матисса и Сезанна. Меньше всего чувствуется влияние Дюрера, хотя увлечение им было у Кирхнера достаточно серьезным. В большей степени «дрезденские» работы, такие как «Пять купальщиц на озере» (1911) или «Девушки на озере Фемарн» (1912), стилистически напоминают романское искусство с его подчеркнутой экспрессией и наивно-трогательной угловатостью. Главное же, что роднит Кирхнера со Средневековьем, — отрицание объема и плотности: стремление к развоплощению формы. Мир его полотен имматериален. Цвет и свет живут своей собственной жизнью, границы цветовых пятен удерживает как бы случайная, лишенная упругости линия. Сам по себе прием «очерчивания» как будто взят у Сезанна, однако результат его у Кирхнера противоположен — линия не подчеркивает объем и плотность предметов, а размывает их.

Впечатление дематериализации, «призрачности» усиливается еще одним повторяющимся приемом, на который обращает внимание Ю. П. Марков: изображая фигуру, стоящую перед зеркалом, Кирхнер всякий раз рассогласовывает очертания предмета и отражения: яви и «зазеркалья» [Маркин, 2014: 26].

Перечисленные приемы, в той или иной степени свойственные живописи всех членов группы «Мост», направлены на создание впечатления «иномирности» изображаемого — ощущения почти неуловимого, лишённого грубо-инфернального налета. Особенно удачно выработанная «мостовцами» манера работает при раскрытии тех сцен и сюжетов, которыми они увлекались на раннем этапе. Это изображения обнаженных на лоне природы, отчасти навеянные французскими постимпрессионистами. У Кирхнера это, уже названные, «Девушки на озере Ферман» и «Красная обнаженная», у Хеккеля удивительный по чистоте красок «Хрустальный день», у Шмидт-Ротлуфа «Обнаженные в дюнах», у Миллера «Три обнаженные в лесу», «Две

купальщицы» — все эти работы несут образы хрупкого наивно-угловатого, но праздничного Эдема.

Еще одно качество живописных образов, которое ярче всего проявляется в работах Кирхнера — это «аскетизм и действенность формостроения», которые, по мнению Ю. П. Маркина, в столь концентрированном виде «не встречались в европейском искусстве со времен Средневековья» [Маркин, 2014: 21]. Действительно, отбор средств в живописи Кирхнера можно назвать беспощадным. Стремление отсекать все, что не работает на выражение эмоционально окрашенного мыслеобраза доведено до предела, что роднит его произведения с романскими фресками и скульптурами. Обнаженные тела на картинах Кирхнера, Шмидт-Ротлуфа, Миллера лишены намека на чувственность, совсем как изображение Адама и Евы в средневековой скульптуре или фигурки на картинах Босха. Сохранившиеся непосредственные зарисовки обнаженной натуры Кирхнера выполнены пластичной линией и овеяны эротизмом. Однако в законченных произведениях эти качества, как правило, уступают место суровой «готичности», показывающей, что «Кирхнера и его друзей увлекает дух, а не форма» [Ришар, 2003: 14].

Художественный стиль членов «Моста» выражает протест против «ангажированности» искусства. Балансирование на грани красоты и уродства, возврат к позднесредневековой эстетике безобразного — это попытка «вывести искусство из гетто “прекрасного и чистого”, где оно деградировало до того, что только и могло создавать “нечто милое” для украшения дома» [Вольф, 2006: 10]. Как ни странно, обращение членов группы «Мост» (и ряда других представителей немецкого экспрессионизма) к эстетике безобразного во многом объясняется стремлением воспрепятствовать сползанию надленного сакральным значением искусства в сферу профанного. В этом экспрессионисты существенно расходятся с представителями символизма, чьи эстетски-декоративные полотна легко вписывались в благоустроенный буржуазный быт. Хотя Кирхнер увлекался плакатом и иногда позволял себе изготовление деталей мебели, невозможно представить себе «бытового использования» его живописи — она невообразима в качестве «приятного глазу» рисунка на фарфоре или обоях.

Период создания «пасторалей» для большинства членов группы «Мост» заканчивается, когда они расстаются с Дрезденом.

В 1911 г. Людвиг Кирхнер переезжает в Берлин, где его творчество получает новые стимулы и открывает новые темы. О Берлине Кирхнера написано достаточно много, поскольку образ города считается определяющим в его творчестве. Берлин подается мастером как «город порока», обладающий, однако, той же ранимостью и хрупкостью, что и видения первозданной природы.

Переломным моментом в творчестве Кирхнера становится Первая мировая война. Ее опыт оставил неизгладимый след в судьбах и творчестве практически всех представителей объединения «Мост».

Война проложила рубеж не только в творчестве немецких экспрессионистов, но в развитии европейского искусства в целом. Цветение

искусства и творческие дерзания не уберегли мир от одичания и кошмара. Для большинства европейских мастеров стало очевидно, что «прекрасная эпоха» канула в прошлое. Рассеялись надежды на «спасение мира красотой», которые в значительной мере питали и экспрессионистов. Характерно, что именно в послевоенный период Кирхнер, Шмидт-Ротлуф, Пехштейн и Хеккель обращаются к библейским сюжетам.

Болезненнее всех воспринял опыт войны Кирхнер. После демобилизации им была написана самая известная его работа — «Красная башня в Халле», в которой готическая напряженность линий и экспрессия цвета достигают невероятной силы. Вскоре состояние здоровья заставляет его отправиться на лечение в Швейцарию. К этому периоду относится небольшой цикл гравюр, посвященных истории Давида и Авессалома.

Гравюры на дереве занимали особое место в художественных поисках членов объединения. Актуализация этой техники помогала установить связь с периодом наивысшего расцвета немецкого искусства — с достижениями Дюрера, Кранаха, Шонгауэра. При этом работы позднесредневековых мастеров были толчком для поисков собственной манеры. В частности, Кирхнеру удалось выработать особый стиль, необычный для данной техники. Средневековая «готичность» в нем сочетается с нервностью и утонченностью модерна. Сильное впечатление производят «головы» Кирхнера — серия портретов, взятых «крупным планом» с детальной и, одновременно, фантастически экспрессивной проработкой черт. Самым известным из таких портретов является голова Людвиг Шамеса. Аскетичное бородатое лицо известного галериста, глубокий погруженный в себя взгляд, делают его похожим на библейского пророка, отягченного сокровенным знанием.

Листы на библейские сюжеты: «Авессалом и советники», «Давид и Авессалом», «Плач Давида по Авессалому» — выполнены в своеобразной готической манере с абсолютным преобладанием черного над белым. Тонкие штрихи полосуют черную поверхность словно хрупкие молнии, готовые погаснуть в следующее мгновение: мир едва удерживается от сползания в кромешную тьму. Тема нечестия, отступничества, которой позволяет коснуться выбранный мастером сюжет, явно связана с пережитыми им катастрофическими событиями. Еще одна работа, выполненная в этот же период, в 1918 году, имеет неявную связь с Ветхим заветом. Это гравюра «Козел». По композиционному решению она напоминает портретные «головы» — на первый план вынесено лицо пастушка в характерной тирольской шапочке, на заднем плане, в углу, силуэт козла. На «библейский подтекст», образ козла отпущения, указывает общий мрачный тон композиции и выражение лица мальчика, на котором читается обреченность.

Впоследствии Кирхнер только раз обратится к религиозной тематике, в 1936 году им выполнена роспись храма во Фрауенкирхе. Темой ее он выберет Апокалипсис и «исхитрится уподобить одного из ангелов самолету, нагруженному бомбами» [Пышновская, 2011:187].

Также после войны создает серию гравюр на библейские темы Шмидт-Ротлуф. В предвоенные годы он практически не обращался к религиозным

сюжетам. Исключением можно считать рельефные головы четырех евангелистов, выполненные в 1912 году. Однако здесь традиционный для средневекового искусства сюжет послужил скорее поводом для формальных «кубистических экспериментов» [Маркин, 2014: 62].

В гравюрах на дереве, выполненных в послевоенный период, обращение к евангельским сюжетам является осознанным. Наполненные глубоким смыслом, несущие отпечаток личного трагического опыта, они по праву считаются одной из вершин творчества мастера. Сам художник так описывает свое состояние в период работы над циклом: «Война вымела во мне все прошлое, все, что кажется мягкотелым, и я увидел вдруг вещи в их животворной силе» [Маркин, 2014: 64]. Как видно из высказывания, военный опыт (Шмидт-Ротлуф служил в санитарном поезде с 1915 по 1918 гг.), при всем его трагизме, послужил катализатором для дальнейшего творчества. Библейская серия гравюр также свидетельствует об этом. Если у Кирхнера в «истории Авессалома» черное бесспорно доминирует, оно является фоном, на котором как будто с усилием проступают искривленные и колеблемые невидимым ветром прочерки белого, то у Шмидт-Ротлуфа отношения света и тьмы приобретают более сложный характер, стремясь к равновесию. Изображения выполнены крупными уверенными штрихами, их характер как бы продиктован основным повторяющимся мотивом — лучами вокруг головы Христа. Центральной композицией цикла является изображение лика Спасителя. В нем при всей «авангардности» художественного языка заметно желание присоединиться к средневековой традиции. Это подчеркивается не только поиконописному фронтальным поворотом лица, но и выполненной внизу надписью: «Иисус Христос Сын Божий». Вторая надпись: «1918», помещенная наподобие клейма на лбу Христа, недвусмысленно указывает на «современность» образа и события — война есть очередное Распятие Спасителя. Ю. П. Марков включает этот лист в число наиболее удачных композиций цикла. Он также выделяет гравюры «Христос и Иуда», «Христос и грешница» и «лучший по мистическому заряду» «Путь в Эммаус», относя эти работы к «бесспорным шедеврам европейского религиозного искусства XX столетия» [Маркин, 2014: 64].

Чуть позже, в 1921 году, традицию создания гравюр на библейские темы поддержит Макс Пехштейн. Ему принадлежит цикл из 12 листов, иллюстрирующих молитву «Отче наш». Пехштейн также имел опыт участия в войне, но в его композициях практически нет указаний на недавнее прошлое. Стилистика гравюр выдержана в характерной для мастера архаически-гротесковой манере. Изображения, представляющие сюжеты изгнания из Рая, смерти, молитвы, жертвенной трапезы, мистически-аллегорические фрагменты, дополнены словами молитвы. Благодаря точности и аскетичности графического языка изображения просто и гармонично сочетаются с текстом. По общему настрою цикл Пехштейна можно охарактеризовать как наиболее жизнеутверждающий, что соответствует общему характеру его творчества, «ахиллесовой пятой» которого (с точки зрения принципов экспрессионизма) было «неистребимое жизнелюбие» [Маркин, 2014: 74]. Стиль гравюр

напоминает даже не романские фрески, а образцы искусства народов Африки и Океании (которыми Пехштейн увлекался достаточно серьезно). Примитивизм одновременно вносит ноту ироничности и вызывает ощущение вневременности или вне-историчности изображенных сцен: они не соединяют разные эпохи, а выходят за их границы.

Завершая обзор «библейской» графики членов объединения «Мост», нельзя не упомянуть о единственной композиции, выполненной Эрихом Хеккелем. «Мадонна Остаде» первоначально была написана им как алтарный образ, затем на его основе была создана обрезаемая гравюра. Оба произведения уничтожены в 30-е годы — в период борьбы с «дегенеративным искусством». Мария была изображена Хеккелем босоногой с негроидным ребенком на руках. Очевидно, что такая трактовка должна была вызвать особое неприятие в гитлеровской Германии. Кроме того, в работе, созданной Хеккелем непосредственно во время его службы в передвижном военном госпитале, ощущался пацифистский подтекст.

В предвоенный период Хеккель, если и обращался к религиозной тематике, то опосредованно, через осмысление и «изобразительную интерпретацию» произведений Достоевского. Наиболее известной является его живописная композиция «Двое за столом» (1912), представляющая сцену из «Идиота»: разговор Мышкина и Рогожина. В динамичной и внутренне напряженной сцене, выстроенной на нервном ритме ломанных линий, кроме «реальных участников», активную роль играют висящие на стенах картины. Это портрет Рогожина и композиция, представляющая собой указание на картину Гольбейна «Мертвый Христос». Как замечает З. С. Пышновская, Хеккель намеренно изменяет композицию известной картины, внося в нее мрачную и фантазмагорическую динамику: «Христос не взывает к небесам, а проклинает, отторгает ненавистный ему новый мир, требует справедливости. Христос дан на фоне красного занавеса – карающего, угрожающего цвета (немцы воспринимают этот цвет так) – это еще один из элементов композиции» [Пышновская, 2010: 25].

Как писал в 1913 году другой экспрессионист, Франц Марк, «искусство Хеккеля очень закрыто, оно наделено религиозным и глубоким чувством. Последнее — скорее, утонченное эхо или, точнее, отзвук ощущения...» [Пышновская, 2010: 31]. Религиозные мотивы в творчестве членов объединения «Мост» часто предстают в виде намека или эха. Библейские сюжеты составляют скромную часть их творческого наследия. Но их творчество отмечено столь высоким напряжением духовных сил, столь сильным стремлением говорить о значимом, что это само по себе придает ему религиозный настрой. Проявлению его во многом способствует их художественный язык, соединивший готическую напряженность, символическую значительность цвета и аскетическое пренебрежение «привлекательностью» форм.

Список литературы

Вольф, 2006 — *Вольф Н.* Экспрессионизм. М.: Арт-родник, 2006. 96 с.

Марков, 2014 — *Марков Ю. П.* Экспрессионисты. Живопись, графика. М.: РИП-холдинг, 2008. 365 с.

Пышновская, 2011 — *Пышновская З. С.* Эрнст Людвиг Кирхнер // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 1, 2011. С. 175-189.

Пышновская, 2010 — *Пышновская З. С.* Эрих Хеккель. У края бездны // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 4, 2010. С. 18-33.

Ришар, 2003 — *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М.: Республика. 2003. 430 с.

Седельник, 2011 — *Седельник В.* Религия и экспрессионизм // Э. Энциклопедический словарь экспрессионизма под ред. Топера П. М. М., 2008. С. 483-485.

Слесарев, 2011 — *Слесарев А. А.* Эстетика А. Шопенгауэра и немецкий романтизм. Вестник НГУ. Серия: Философия,

Шопенгауэр, 1999 — *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Собр. соч.: В 6 т. М.: Terra – Книжный клуб. 1999. Т. 1. 496 с.

References

Volf, 2006 — *Volf N.* Ekspressionizm. M.: Art-rodnik, 2006. 96 s.

Markov, 2014 — *Markov Y. P.* Ekspressionisty. ZHivopis', grafika. M.: RIP-holding, 2008. 365 s.

Pyshnovskaya, 2011 — *Pyshnovskaya Z. S.* Ernst Lyudvig Kirhner // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. № 1, 2011. S. 175-189.

Pyshnovskaya, 2010 — *Pyshnovskaya Z. S.* Erih Hekkel'. U kraya bezdny // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. № 4, 2010. S. 18-33.

Rishar, 2003 — *Rishar L.* Enciklopediya ekspressionizma. ZHivopis' i grafika. Skul'ptura. Arhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyka. M.: Respublika. 2003. 430 s.

Sedel'nik, 2011 — *Sedel'nik V.* Religiya i ekspressionizm // E. Enciklopedicheskij slovar' ekspressionizma pod red. Topera P. M. M., 2008. S. 483-485.

Slesarev, 2011 — *Slesarev A. A.* Estetika A. SHopengauera i nemeckij romantizm. Vestnik NGU. Seriya: Filosofiya,

Shopengauer, 1999 — *Shopengauer A.* Mir kak volya i predstavlenie // Sobr. soch.: V 6 t. M.: Terra – Knizhnyj klub. 1999. T. 1. 496 s.