УДК 75 / 821.112
ББК 71.1 / 85.103 / 85.143
DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4–40-67

Проклов Илья Николаевич
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Россия, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8666-2272
proklov@gmail.com
Ключевые слова: витальность, венский модерн, Густав Климт, Коломан Мозер, Герман Бар.

Проклов Илья Николаевич

О витальности венского модерна

В статье разрабатывается проблема витальности в искусстве на материале так называемого венского модерна, в частности на основе произведений Артура Шницлера, Густава Климта, Коломана Мозера и критических работ Германа Бара. Понятие витальности рассматривается как основание той художественной антропологии, которая объединила в рамках венского модерна все виды искусства, дав им единую интенцию. Обостренный интерес к человеку как психофизиологическому феномену, к инстинктивной природе человека и хаосу его внутренней — психической — жизни, к пограничным состояниям человеческого бытия в пространстве извечной антиномии Эроса и Танатоса — все это обусловило беспрецедентное своеобразие искусства Вены на рубеже XIX–XX веков.

Для цит.: *Проклов И.Н.* О витальности венского модерна // Художественная культура. 2021. № 4. С. 40-67. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4–40-67.

For cit.: Proklov I.N. The Vitality of Viennese Art Nouveau // *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 40-67. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4–40-67. (In Russian)

Proklov Ilya N.
PhD in Philology, Senior Researcher, The Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, Russia, Moscow
ORCID ID: 0000–0001–8666–2272
proklov@gmail.com
Keywords: vitality, Viennese Art Nouveau, Gustav Klimt, Koloman Moser, Hermann Bahr.

Proklov Ilya N.

The Vitality of Viennese Art Nouveau

The article develops the problem of vitality in art on the basis of the so-called Viennese Art Nouveau, in particular on the basis of the works of Arthur Schnitzler, Gustav Klimt, Koloman Moser and critical works of Hermann Bahr. The concept of vitality is seen as the foundation of that artistic anthropology, which united all types of art within the framework of Viennese Art Nouveau, giving them a single intention. The heightened interest in man as a psychophysiological phenomenon, in the instinctive nature of man and the chaos of his inner — mental — life, in the borderline states of human existence in the space of the eternal antinomy of Eros and Thanatos — all this led to the unprecedented originality of the art of Vienna at the turn of the 19th–20th centuries.

Венский модерн — несмотря на временную (1890–1910)[1] и географическую (Вена) локальность — явление огромного объема[2], выходящее за пределы собственно искусства, поскольку не только включает в себя философскую, научную, общественно-политическую мысль, но также отражает произошедшие на рубеже XIX–XX веков социальные, культурные и этические трансформации. Венский модерн — феномен, который невозможно подчинить единой дисциплине (хотя соответствующие дисциплины успешно занимаются своим «участком» венского модерна), но даже в междисциплинарных, мультидисциплинарных и трансдисциплинарных исследованиях, каковых на сегодняшний день осуществлено уже довольно много, пространство венского модерна представляется прямо-таки неисчерпаемым для обнаружения, описания и анализа новых связей, взаимоотношений, зависимостей и взаимообусловленностей как сугубо частных, внутридисциплинарных, так и пронизывающих всю культуру (в самом широком понимании термина) Вены рубежа веков.

Понятие витальности в этом отношении весьма соотносимо с той пронизывающей венский модерн *силой*, насыщающей всякое творчество единой энергией преодоления существующей «художественной антропологии», предопределяя всему венскому искусству и всем видам искусства единую интенцию — средствами искусства рационализировать (вербализировать, визуализировать, перекладывать на музыку) то тайное, неведомое и в сущности иррациональное, что составляет человеческую личность. Термин «витальность» в силу своего происхождения неизбежно отсылает к своему биологическому и психологическому содержанию, но, вводимый в эстетическое поле,

(1) Надо признать, что в последнее время некогда незыблемые рамки размываются: нижняя планка опускается до 1880 года, что не имеет, на наш взгляд, достаточных обоснований; верхняя планка справедливо поднимается до 1918 года — времени распада Австро-Венгерской империи и смерти ключевых фигур венского искусства, Отто Вагнера, Густава Климта, Коломана Мозера и Эгона Шиле.

(2) Этот объем имеет тенденцию к постоянному расширению. С каждым новым трудом выявляются новые внешние и внутренние связи. С другой стороны, представители собственно искусствознания, особенно специалисты по архитектуре, с неменьшей настойчивостью стремятся монополизировать понятие, употребляя его в качестве стилистического маркера. Такая же тенденция есть и у литературоведов, но они все же в большей степени учитывают внелитературный контекст или, точнее говоря, ставят его себе на службу.

он, сохраняя это первоначало, позволяет охватить бытие искусства в его продуктивном и рецептивном форматах. Витальность — это в том числе и то, что объединяет и сам акт творения, и его восприятие; иными словами, витальность «работает» в пространстве между творцом и реципиентом, но не в плане придания смыслов или интерпретации, а в плане некоего внутреннего движения, порожденного актом восприятия, некой отзывчивости на произведение искусства, когда оно становится фактом личной (внутренней, душевной) биографии, одним из опытов взаимодействия с художественной реальностью, напитанной в свою очередь авторским — творческим — опытом освоения реальности средствами искусства. Таким образом, мы приходим к одному из промежуточных выводов: одним из связующих факторов, фундаментом, который делает возможным это обобщение под единым термином, цементом, скрепляющим все эти многоразличные и даже разноречивые проявления творческого мышления, выразившего себя во всех видах искусства (даже в самой жизни Вены рубежа XIX–XX веков, исполненной артистизма и чувственной аффектации), явилась витальность, понимаемая нами как способ художественного взаимодействия с действительностью.

Корни венского модерна находятся в натурализме[3]. В эпоху своего актуального бытования и расцвета понятие натурализма имело значительно больший охват и ассоциировалось не столько с конкретной художественной поэтикой, сколько с самим движением постромантического искусства на приближение к реальной жизни. Натурализм, тасуемый в целом ряде других понятий, востребованных временем и конкурирующих друг с другом за право доминирующего мировоззрения (как, например, «материализм», «реализм», «модерн», «позитивизм», «капитализм», «социализм», «либерализм»), прямо апеллировал к натуре, природе, естеству (миру биологически живого, в конце концов) как безусловному и очевидному критерию, чем содержательно превосходил иные понятия и, казалось бы, исключал какое-либо проявление ангажированности, партийности и вообще какой-либо субъективности. В 1880-е годы в немецкоязычной лите-

(3) О том, сколь сложен, неоднозначен и даже внутренне противоречив натурализм, см. в небесспорном, но широком и глубоком исследовании вопроса: [3].

ратуре натурализм неизменно понимался как явление современное, а слово «современный» по-немецки звучит как «модерн» (modern), и на него — натурализм — возлагались в том числе и модернизационные надежды, поскольку ориентация на научность и для искусства обещала какую-то новую объективную истину, новое откровение о жизни, конечную о ней правду. Натурализм был необыкновенно претенциозен; в своих довольно многочисленных манифестах, декларациях и теоретических работах натуралисты обещали дать точный и «научный» анализ закономерностей жизни, общества, человека, вскрыть, объективно описать и, значит, исследовать истинные причины человеческой жизнедеятельности. Но как показала практика, натурализм в таком прогрессистском понимании больше обещал, чем осуществил.

Считается, что в Австрии натурализм не прижился, более того, именно в Австрии последовало «преодоление натурализма». Именно так, «Преодоление натурализма» (1891), назывался сборник критических статей Германа Бара, одного из зачинателей венского модерна, его теоретика, пропагандиста всего нового, инициатора целого ряда художественных начинаний. Возможно, этому сборнику придается излишнее значение именно как манифесту антинатурализма, поскольку в нем Бар помимо критики натурализма предложил в том числе и опыт его осмысления, подведения его итогов. Бар констатировал и пространно — в многочисленных статьях — объяснил недостаточность и ограниченность натуралистического искусства как искусства, воспроизводящего реальность, но совершенно ее не объясняющего, искусства механистического, не одухотворенного жизнью и не одухотворяющего жизнь и, следовательно, не оправдывающего своих претензий на правду жизни. В.М. Толмачев, например, пишет: «Всеобщий биологизм мира в натурализме перетекает в апологию так или иначе понимаемого Живого» [3, с. 96], — но в австрийском пространстве в этом Живом, равно как и в натуралистической правде жизни, не оказалось самой жизни, хотя поиски ее правды продолжились и перешли в иную плоскость. Натурализм, как показывают антинатуралистические выпады венцев, проповедовал «бесцеремонную деспотию мертвых вещей», редуцировал правду до точного воспроизведения сленга уличных торговцев и, что составляет его главный недостаток, пренебрег человеком.

Но совершенно очевидно, что при всем своем декларативном антинатурализме венцы целили отнюдь не в метод натурализма, напротив, в самом начале венского модерна, в частности в литературе, которая первой ступила на этот путь новой художественной антропологии, они с присущей натурализму объективностью, аналитичностью, систематичностью и научностью обратились к изображению действительности, но — другой действительности — человека, и человека не как продукта социально-биологического процесса, а в его автономном, индивидуальном, психическом существовании. Иными словами, они изъяли человека из среды (семейной, сословной, классовой, социальной, материальной и т.п.), вообще из какого-либо контекста, который только препятствовал более глубокому проникновению в его сущность, и предметом художественного осмысления сделали его внутренние — психические — процессы.

Соответственным образом поменялось понимание Живого, которое, впрочем, не теряло биологического, если угодно, животного начала, но свелось исключительно к его психологическому проявлению. Так, в программной для венского модерна статье «Модерн», которая, появившись в январе 1890 года, ознаменовала его начало, Бар, формулируя предмет «нового» искусства, еще настаивал на паритетных отношениях между интеллектом, физиологией и психологией или, точнее говоря, на их синтезе, каковым человек, собственно, и является:

> Мы хотим видеть тела, в которых живет человечество, каждое тело в отдельности и все в совокупности; мы хотим изучить, каким законам они подчиняются, как складываются их судьбы, в каких родах они рождаются и какими смертями умирают, мы хотим зафиксировать, как это происходит. Мы хотим отыскать чувства, мы хотим видеть их клокотание, бурление и стенание как в собственной груди, так и в груди иных людей; мы хотим рассматривать их в ретортах, где их сначала нагревает пар, а потом они снова охлаждаются; мы хотим видеть, как они связаны и смешаны друг с другом, как они варятся в собственном соку; мы хотим их видеть как они есть [5, S. 5].

Интеллекту («мозгу») отводится роль накопителя и смесителя физиологических и психологических «знаков», которые он «выстраивает в ряды и сливает в хоровод», так что «все внешнее становится полностью внутренним, и этот новый человек является совершенным подобием новой природы» [6, S. 108]. Трудно, будучи гуманитарием,

комментировать взгляд гуманитария же на антропологию человека, тем более что практика венского модерна подкорректировала теорию Бара (впрочем, как и он сам впоследствии), оставив не у дел интеллект как пассивную (не витальную!) составляющую человеческого естества. Но подчеркнем, что психофизиологическое единство человека с самого начала определяет «виталистскую» идеологию венского модерна.

В качестве практического примера приведем новеллу венского прозаика и драматурга Артура Шницлера «Смерть» (1892), предопределившую во многих своих чертах вектор развития венского модерна и связавшую последующие художественные опыты венцев (не только и даже не столько в литературе) с полученным от натурализма импульсом к психофизиологической правде жизни.

Главные герои новеллы — пара возлюбленных Мария и Феликс. Феликс смертельно заболевает, и врачи предписывают ему год жизни. Мария, исполненная любви к нему, клянется, что без него ей жизнь не мила и она готова умереть вместе с ним. Содержанием повести становятся внутренние эволюции главных героев. Феликс борется с приятием неизбежной скорой собственной смерти, Мария же переживает постепенное изменение отношения к возлюбленному. Прежняя любовь Марии с угасанием Феликса постепенно превращается в ее противоположность. Финалом новеллы и апофеозом внутренней эволюции героев становится сцена, когда Феликс в агонии тащит Марию с собой в объятия смерти, а та вырывается, чтобы жить, не испытывая к нему уже ничего, кроме ненависти.

Итак, эта новелла обозначает для венского модерна ее две главные темы — любовь и смерть. Отныне практически на протяжении двух десятилетий венское искусство будет пребывать под знаком этой антиномии — Эроса и Танатоса. Разумеется, эта антиномия была придумана не в Вене рубежа XIX–XX веков, но здесь она реализовывалась в иных координатах художественной антропологии. В частности, в новелле «Смерть» она заявлена не только во всей своей предельной, даже нарочитой взаимосвязанности, но аналитически, в развитии, в движении от одного полюса к другому. И между этими полюсами — обетами вечной любви и агонией любви, совпадающей с агонией героя — в этом поле напряжения, в этом насыщенном борьбой за жизнь, витальном, в сущности, пространстве развивается сюжет произведения, который

построен на фактах внутренней — психической — жизни. Витальность как психическая реальность представлена, таким образом, в ее прямо-таки очевиднейшем, дистиллированном, аналитическом виде. Но автор пребывает все же в рамках натуралистического метода и ориентирован на объективную передачу действительности, он воспроизводит психические механизмы, перемены во внутренней жизни (в первую очередь героини), и словно независимо от намерений автора-объективиста, уже в восприятии читателя возникает отклик на происходящее, автор и читатель как бы сообща прикасаются к этой бытийной тайне; из художественной ткани, из плоти текста произрастает нечто такое, что создает не отношение и не оценку, но ощущение соприкосновения с этой атмосферой витальной борьбы. Тем не менее, несмотря на объективистское письмо, это витальное начало, стремление к жизни, вопреки прошлым увериям и настроениям, создает определенный этический дискомфорт: жизнь побеждает смерть, но жизнь побеждает и любовь, теряет ее, отрекается от нее, уничтожает ее. Таким образом, эта новелла предопределяет[4] амбивалентность витальности, как она будет реализована в венском модерне, не противопоставляя прямо (и косвенно) Эрос и Танатос, а сочетая, сливая их, но главное — лишая их былого этического контекста, отчего рождает у реципиента чувство витального трепета, то чувство, которое мы назвали этическим дискомфортом.

Этот дискомфорт обеспечен в том числе и конфликтом, тоже, конечно, не новым, но реализуемым в ином антропологическом контексте или даже, точнее говоря, на ином антропологическом материале — конфликтом рацио и эмоцио. Очень точно на примере той же новеллы его описал Л. Троцкий:

> С поразительной тонкостью оттенков изображает Шницлер все колебания в их настроении, приливы и отливы надежды, все усилия ума этого неутомимого софиста примирить чувство с неизбежностью неизбежного… Какую тонкую паутину умозаключений ткет из себя разум, чтобы опутать неистовствующий инстинкт жизни! Но достаточно одного взрыва не примиряющегося чувства — и от логической паутины не остается следа…[5]

(4) Не намеренно, конечно, не принуждая, но как знак будущего развития.

(5) Троцкий Л.Д. Об Артуре Шницлере. URL: http://az.lib.ru/t/trockij_l_d/text_1902_ob_arture_shnitzlere.shtml (дата обращения 30.08.2021).

Очевидно, что поведением героев руководит отнюдь не рассудок, не осознанная воля к жизни, не эмоции, но более глубинная, подчиняющая себе личность человека иная воля, то есть инстинкт — слепой, всевластный, всепоглощающий… Таким образом, новелла помимо всего прочего определяет предмет изображения в венском модерне, и это — не просто человек психологический, Homo Psychologicus. Психологизм — один из признаков венского модерна, но он совершенно особый, имеющий дело не только с сознанием, но и с досознанием, подсознанием, соприкасающийся с иррациональным в человеке, но также и такой психологизм, который не отрывается от физиологии, от телесности, что особенно ярко проявится уже в изобразительном искусстве Вены. И этой психофизиологичности искусства венский модерн обязан натурализму, пусть как-то по-особому, пусть даже неправильно понятому, но натурализму.

Изобразительное искусство Вены вступило в эту конфронтацию с натурализмом чуть позже, но не менее неожиданным, особым и радикальным способом. Оно предложило свое решение проблемы правды жизни, внешней и внутренней одновременно, сразу указав явно на предмет ее интереса — человеческое тело, и неявно, намеками, символикой — на способы художественной реализации всего того, что связано с восприятием обнаженного тела, подчеркнуто материального, вызывающе физиологического, прямо-таки осязаемого. Явное и неявное, данное и подразумеваемое — эта игра, пожалуй, наиболее точно характеризует своеобразие искусства венского модерна, пройдя красной нитью от первых, еще натуралистических опытов, до экспрессионизма.

Когда мы говорим о вступлении в конфронтацию с натурализмом изобразительного искусства венского модерна, то имеем в виду, разумеется, «Голую правду» (Nuda Veritas, 1899) Климта. Она явилась живописным, визуальным манифестом венского модерна, подведя тем самым промежуточный итог предыдущим постнатуралистическим поискам и давая импульс для дальнейших опытов и изысканий. В определенном смысле она поставила точку в этом вопросе художественной правды жизни, но такую точку, которая становилась для венского изобразительного искусства точкой отсчета, нулевым километром, шаблоном и лекалом. Она свидетельствовала о том, что недостаточно показать действительность такой, как она есть, чтобы

добиться правды, недостаточно показать женскую наготу, эту правду и эту наготу надо вырвать из всякого контекста действительности, возвести ее на пьедестал и смотреть в нее, уже избавленную от всего постороннего и наносного, от причин и следствий, как в зеркало. Единственный возможный контекст, в котором тело начинает играть множеством смыслов, — это мир чувственный и мир чувственного, которого добивается автор (не только Климт и не только в «Голой правде»), прибегая к символическому инструментарию. В «Голой правде» Климт выстраивает свое полотно наподобие портала, с которого резко срывает занавес, и пред глазами зрителя предстает женский образ в какой-то обыденной, домашней, наивной, прямолинейной наготе, натуральной (но едва ли натуралистичной) и отнюдь не вызывающе эротичной, а скорее — да! при всей своей натурности — символичной, но символизирующей именно ту *витальность инстинкта,* который неизбежно связан с эротикой в искусстве. Изображенная на картине женщина — совершенно открытая, даже обращенная к зрителю, привлекающая и отталкивающая его одновременно. Этот коммуникативный акт возможен благодаря той невыговоренной прямо, но подразумеваемой (прежде всего искусством), прямо-таки витаемой в венском воздухе «атмосфере любовных интриг»[6], где общественная мораль говорит «нельзя», но ослабленные узды личной морали говорят «можно», той самой витальности, но венского разлива, замешанной на инстинкте, чувственной аффектации, аромате наслаждения.

Таким образом, искусство венского модерна по-особому антропоцентрично. С одной стороны, основной объект, которым пристально и дотошно занимается венский модерн, человек, явлен в очень редуцированном формате — в его психофизиологических проявлениях, обусловленных подспудными, неявными и неосознаваемыми силами: инстинктом, бессознательным, нервами. Венский модерн словно нацелен на то, чтобы выявить и проявить в художественных формах эти силы. С другой стороны, такой «ограниченный» человек, явленный сам по себе, вне социального, бытового и прочих контекстов, замкнутый в собственном пространстве влечений, инстинктов и настроений, вырастает до целой вселенной, может быть, не бесконечной, но столь

(6) «Вену нельзя себе представить вне атмосферы любовных интриг» (Рихард Гаман).

же загадочной и таинственной. Он является центром мироздания, но само это мироздание замкнуто и сосредоточено в человеке.

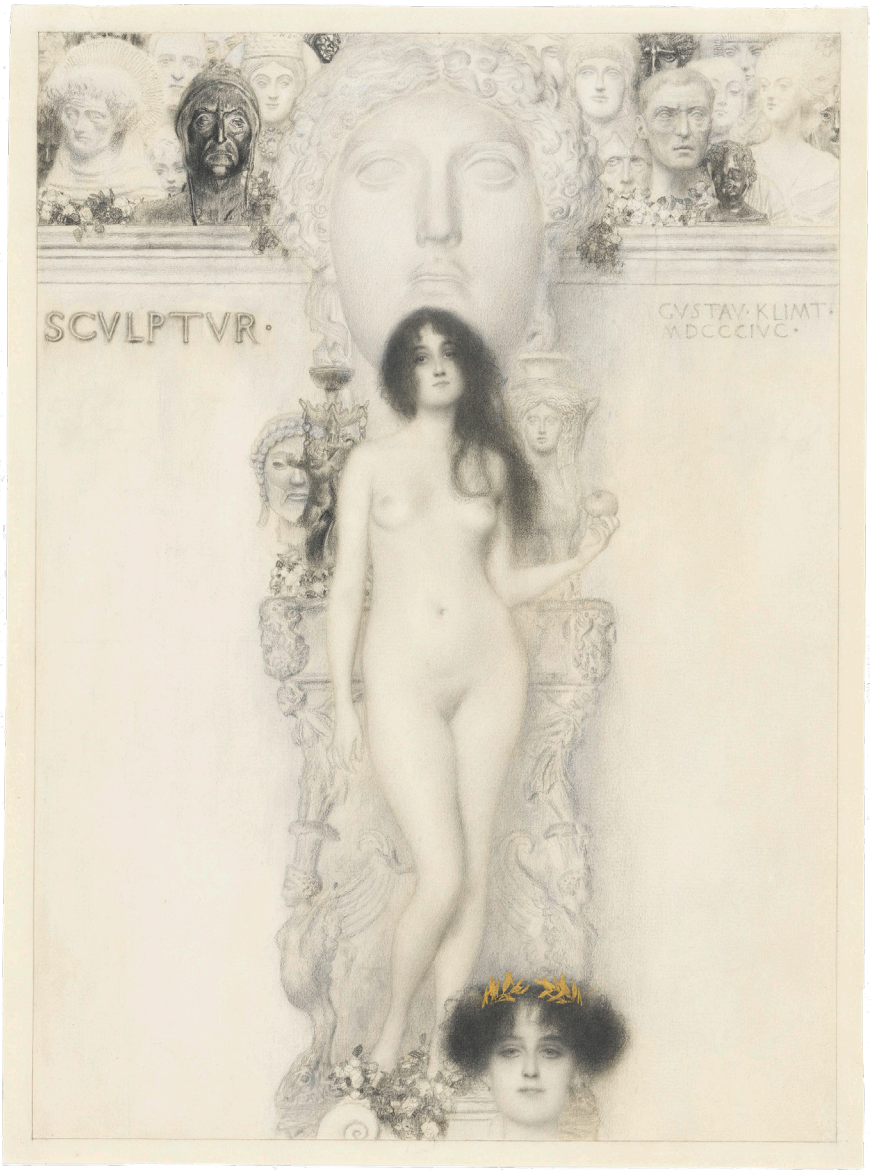
Такой человек, за неимением иных источников, неизбежно становится единственным производителем и носителем витальной силы, поскольку все остальное в этом мире, общественные, бытовые и прочие формы бытия противостоят ему своей статичностью, смиряющими естество условностями, автоматизмом, зарегулированностью жизни. Даже природа — традиционное убежище героя-индивидуалиста — не способна более резонировать с таким человеком, поскольку он сам становится безвольной жертвой природного начала, жертвой своего естества.

Это, конечно, очень обобщенный взгляд; в художественной практике, разумеется, определенная регулярность разбавляется изрядной долей исключений, но обращаясь непосредственно к изобразительному искусству Вены, начиная с Сецессиона и заканчивая 1918-м годом, мы совершенно ясно видим три тенденции, позволяющие нам делать эти обобщения, — преимущественное изображение тела, орнаментальная избыточность и немыслимое прежде количество автопортретов.

Впрочем, главная фигура венского модерна, Густав Климт, не написал ни одного автопортрета, хотя во всем остальном ему принадлежит безусловное первенство. Собственно Климт первым более органично и полно визуализировал ту витальность венского модерна, о которой мы столь долго теоретизировали. Он первым (Nuda Veritas) в Австрии столкнул человека своего времени с прямолинейным, очевидным, откровенным проявлением телесного как бытийной данностью, которую уже нельзя не принимать во внимание. Климт указал на тело как проблему, как источник конфликтности личной и общественной, как на один из инструментов самоидентификации, как на воплощенную, материализованную витальность.

С точки зрения витальности, впрочем, как и при любом другом ракурсе исследования, творчество Климта предоставляет огромный, многообразный и почти неисчерпаемый материал, поэтому мы решились лишь на небольшой набросок тех «малых» тем, которые нам показались важными для будущей общей картины, избирая в качестве примера как самые явные и наиболее очевидные образцы климтовской витальности, так, возможно, и те, которые примыкают к ней

Ил. 1. Густав Климт. Аллегория скульптуры. 1889, картон, карандаш, цветной карандаш, акварель, золото. 43,5 × 30 см. Австрийский музей прикладного искусства, Вена



Ил. 2. Густав Климт. Скульптура. 1896, бумага, черный мел, карандаш, золото. 41,8 × 31,3 см. Музей Вены, Вена

косвенно или, точнее говоря, подготавливают ее. К последним, на наш взгляд, принадлежат две ранние работы Климта, где он наметил тот посыл, который осуществил спустя некоторое время в Nuda Veritas. Используя образ обнаженного женского тела, Климт поиграл на семантическом поле «живое vs искусственное», правда, эта игра имела не физиологический подтекст, а скорее философско-символический, но некоторые детали указывают на то, что Климт все же пытался реализовать то новое понимание телесности, которое станет характерным для зрелого венского модерна.

Речь идет о двух ранних работах Климта: «Аллегории скульптуры» 1889 года и работе 1896 года[7], именуемой иногда просто «Скульптура». «Аллегория скульптуры» в большей степени соответствует жанру. Обнаженная женская фигура мраморной, немного грязновато-розоватой белизны, стоящая на фоне скульптурной женской головы еще более безжизненной белизны, что создает определенный «витальный» контраст, имеет очевидные «признаки» жизни — золотые украшения, естественно гармонизирующие с телом, черные волосы, осмысленный, даже, может быть, немного томный взгляд, намек на движение рук и особенно пальцев. Но некоторая неестественность, артистичность, вычурность позы стоящей фигуры создают все же отношения определенной близости скульптурному женскому лику — они словно единой природы, единого происхождения, порождение единого замысла. Оригинальность Климта проявилась именно в том, что он, относительно уравновешивая жизненность и скульптурность, ставит своего зрителя перед дилеммой, что есть здесь означаемое, а что означающее, что есть коннотат и денотат, если говорить языком семиотики, иными словами — что все же первично в его замысле — жизненность или скульптурность обнаженной женщины. Если это — скульптура, то она явлена как живая, но если эта живая женщина, то она абсолютно скульптурна. Но живости на контрасте со скульптурной головой в ней ровно столько, сколько нужно, чтобы наполнить аллегорию аллегорическим содержанием — представить конкретным образом нечто абстрактно-понятийное. Но скульптура

(7) На самом рисунке под подписью Климта римскими цифрами обозначен 1904 год (MDCCCIVC).

обнаженной женщины сама по себе обобщает идею и смысл обнаженной женщины. Максимальное сходство обнаженной женской фигуры со скульптурой, в свою очередь, усиливает символический эффект. Но не становится ли символ в таком случае символом символа и так по кругу?! В конце концов, выявление символики и определение принципов аллегоричности не входит в нашу задачу, но заметим, что современное Климту искусство решало этот вопрос намного проще, активизировав интерес к античному мифу о Пигмалионе, то есть попросту «оживляло» статую[8].

В технике исполнения Климт совершенно академичен, он не нарушает табу на обнаженное тело, зафиксированных к тому времени в художественной практике. В «Скульптуре» 1896 года он, также не покидая в целом академически-традиционных рамок, тем не менее представляет иную концепцию обнаженной женской натуры, которая уже приближает его к Nuda Veritas.

На рисунке изображена обнаженная женская фигура, скульптурно-белая (с яблоком в левой руке, что, конечно, сразу же отсылает к Еве, имя которой на иврите означает «дающая жизнь», в то время как в «Аллегории скульптуры» она держала бронзовую фигурку Виктории, богини победы в римской мифологии). Сзади нее можно видеть женскую скульптурную голову в античной манере, также белую, но белизна головы значительно отличается от белизны стоящей фигуры. Белизна камня — мертвенная, безжизненная, еще больше подчеркивает жизненную белизну стоящей фигуры, которая к тому же имеет немного расслабленную позу, словно натурщица взяла небольшую паузу перевести дух, чтобы продолжать позировать дальше. Распущенные черные волосы и широко приоткрытые глаза, направленные прямо на зрителя, окончательно констатируют ее живость. Женская фигура работы 1896 года, таким образом, преподнесена значительно более естественно, более «живой», чем помпезная, украшенная золотыми украшениями женская фигура 1889 года.

Если в «Аллегории скульптуры» только намечено отделение «натурного» от искусственного, то здесь композиция сложнее и многозначительнее. В ней не только очевидно противопоставление натурного и созданного скульптором, но и совершенно четко обозначена иерархия. Тотально скульптурное, усиленно (особенно довольно большими глазами без зрачков и не по-человечески идеально овальным лицом) безжизненное огромное скульптурное лицо, возвышаясь над живой фигурой, композиционно доминируя, тем не менее совершенно проигрывает во внимании зрителя — черные распущенные волосы, как признак живого и естественного, переворачивают эту композиционную иерархичность. Более того, за скульптурной головой можно видеть целую толпу скульптурных голов, что также видоизменяет символику обнаженной женской натуры, которая словно предшествует всему сотворенному, стоит впереди творений рук человеческих, как бы обесценивая их своей натурной красотой и правдой. Естественная простота обнаженной натуры постулируется главным атрибутом жизни, если угодно, ее первоэлементом. Эта фигура, вырастая до символа Эроса вообще (хотя имеет статус всего лишь символа скульптуры), в сущности, несет в себе посыл Nuda Veritas, оформленный, правда, в традиционной, академической форме.

Взаимоотношение жизни и искусства — мотив, характерный в большей степени для раннего, досецессионного Климта. Пожалуй, наиболее ярким высказыванием на эту тему является его картина «Шуберт за фортепьяно», показанная на выставке Сецессиона в 1899 году, которая стоит несколько особняком в творческом наследии Климта. Выполненная в импрессионистической манере с легким пуантилистским налетом, картина изображает композитора сидящим за инструментом в окружении нескольких персон. В камерной обстановке буквально звучит музыка, озаряя пространство нежным светом, исходящим с двух сторон от свечей, усиливая женственность, необычность и загадочность барышень. Отблеск свечей приобретает, таким образом, двойное значение, и в этом смысле картина имеет уже не импрессионистический, но символический характер. Но символичность картины заключается еще и в том, что передает и как бы обобщает атмосферу Вены рубежа веков, или, как выразился тот же Бар, преподносит «венское чувство жизни». Эта витальность локального — венского — разлива, возможно, неявна, но, к примеру, для Бара как современника Климта и человека того времени и места она совершенно очевидна:

(8) Эдвард Бёрн-Джонс (1870-е), Жан-Леон Жером (1890), Франц Штук (1926), Джулио Барджеллини (1896), Огюст Роден (1889). В 1887 году венец Теодор Герцль пишет рассказ «Пигмалион».

> Эта тишина, эта мягкость, этот блеск поверх буржуазной скромности — это и есть наша австрийская сущность! В этом заключается наше австрийское чувство: что человек, как бы мал он ни был, все же несет в себе огонь, который не гаснет ни в каком шторме жизни. Каждый из нас имеет в себе эту святыню. <…> Это то, что я хотел бы назвать венским чувством жизни. Сколь часто мы ощущаем это в женщинах нашего города! В этом смысле мы в них уверены: так как мы чувствуем, что их очарование заключается в таинственной ценности, которую они не могут потерять, которую никакая нужда и никакой грех не могут разрушить, которая сильней хаотических сил жизни. Этот «Шуберт» с поющими девушками, которые содержат в себе нечто буржуазное и все же почти религиозное, позволяют мне это чувствовать в неописуемой, я бы даже сказал, радостной меланхолии… [7, S. 123–124].

Бар в своем отзыве на картину Климта как бы дает набор тех признаков, которые создают атмосферу, витализируют картину — тишина, блеск, мягкость, буржуазная скромность, но все они были бы недостаточны и не исчерпывали бы витального наполнения, или даже витального содержания, если бы не «женщины нашего города» — главный источник очарования картины. Но нетрудно заметить, что Бар, впрочем, как и Климт — автор произведения, совершенно невинны в атрибутах чувственного, соответствующий эффект здесь скорее дает синестезийность картины, живописное воплощение музыки, которая одухотворяет пространство, витализирует его, но в иных формах, далеко отстоящих от психофизиологических интенций венского модерна[9].

Спустя несколько лет от поэтично-музыкального Климта не останется и следа. В так называемых факультетских картинах Климт предстал предельно тревожным, пугающим, бескомпромиссным.

И «Философия», и «Медицина» прямо-таки переизбыточествуют обнаженной натурой: мужчины, дети, женщины, старики… Множество тел — видимое, осязаемое, материальное воплощение человеческих жизней; человеческая плоть — уязвимая и беззащитная в своей наготе — собственно и есть единственный атрибут жизни, есть сама жизнь. В трансцендентном пространстве, которое символизируют зияющие пустоты («Медицина») или космическая бесконечность («Философия»)[10], человек иначе и не может существовать, кроме как в своей наготе. «Персонажи такого рода лишены каких-либо атрибутов, их аллегорическое значение раскрывается исключительно средствами пластического языка, языка человеческого тела» [2, с. 59]. Причем все эти обнаженные натуры явлены в аллегориях Климта либо нагромождением друг на друга, как в «Философии», либо единой плотной стеной, как в «Медицине». Но их существование не тотально одиноко, они не просто «болтаются» в пустотах трансцендентности, на обеих картинах есть нечто, что господствует над этими людскими массами, что своей статичностью или автономностью, вынесенностью за пределы пространства, заполненного человеческими телами, словно управляет этим человеческим круговоротом. В «Философии» это нечто представлено в виде загадочного лика, проступающего из космического пространства, «мировой загадки». В «Медицине» — своего рода альтернатива «мировой загадке», сама являясь загадкой, отдельно парящая на своеобразном пьедестале из вуали обнаженная женская фигура с раскинутыми руками, словно сошедшая с Nuda Veritas, но если та была бескомпромиссно пряма, то эта приобретает позу свободного и раскрепощенного бытия. Она тоже участвует в круговороте жизни, но скорее как средоточие наиболее витального, наиболее жизненного в мире безнадежного, бесцельного, обреченного. В.А. Мишин склонен «видеть в этом образе воплощение Надежды человечества, которая связана с предстоящим рождением младенца и, следовательно, продолжением жизни рода» [2, с. 55]. Но на картине, причем в самом верхнем правом углу, в выгодном с точки зрения композиции месте, имеется беременная женщина, однако

(9) В пейзажах он также музыкален, но какой-то тайной, скрытой музыкальностью. Пейзажи Климта динамичны, ритмичны, музыкальны, и музыка эта скорее бодрая, чем меланхоличная. Климт насыщает свои пейзажи — и ландшафтные, и городские — экспрессией, но не экспрессией экспрессионизма, а радостной, витальной экспрессией импрессионизма. Цвет и свет пейзажей Климта словно готовы вылиться наружу, залить все пространство вокруг картин, перестать быть художеством, но стать жизнью. Если можно так сказать, то пейзажи Климта — идеализированные пейзажи, насыщенные жизнью, словно пропущенные через фильтр витальности.

(10) «Трансцендентное пространство, как его научилось демонстрировать человечество, может быть представлено только двумя способами: или совершенно пустым, или предельно заполненным мириадами ничтожно малых частиц» (Турчин В.С. Венский путь в XX век // Художественная культура в Австро-Венгрии. 1867–1918. СПб., 2005. С. 37).

она тоже пребывает в человеческой массе практически на равных со всеми правах. Впереди нее, к слову, насколько позволяет разобрать фотография, находится покрытый вуалью с декоративными элементами скелет, олицетворяющий смерть. Направленные на парящую с раскинутыми руками женщину глазницы черепа, а также мотив вуалей и расположение фигур, создающее две параллельные друг другу вертикали (женская фигура, правда, немного ниже), позволяют говорить о противопоставлении этих двух фигур. Нам представляется, что Климт продолжает ту тенденцию, о которой уже шла речь, а именно возвеличивания женского начала (от обнаженной девушки «Скульптуры» к женскому образу Nuda Veritas), как не только жизнепорождающего, но и смыслопорождающего. Таким образом, есть все основания считать, что женский образ «Философии» воплощает в себе гетевскую вечную женственность, «трансцендентную силу, любовно поднимающую человека в область вечной творческой жизни» [1, с. 119]. Она — вечная женственность — пусть и не преодолевает бренность человеческого бытия, но указывает на некое освобождение от обреченности бытия, и в этом смысле, возможно, она олицетворяет собой в том числе и надежду.

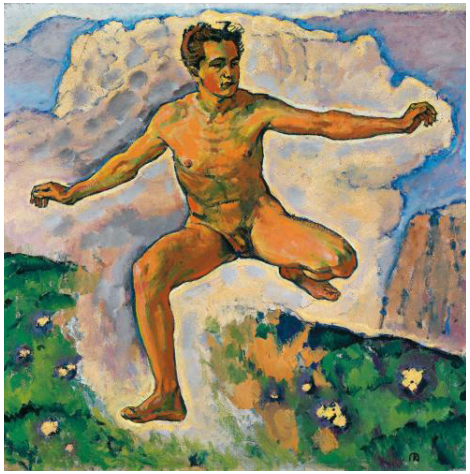
К слову, в «Скульптуре» 1896 года имеет место еще одна деталь, которая роднит ее в свою очередь с «Философией» — женская голова внизу картины. Но если в «Философии» она, как принято считать, олицетворяет знание, то в «Скульптуре» ее значение не совсем понятно, возможно, она — живая — противопоставлена скульптурным головам вверху картины, удваивая тем самым значение женского начала как источник в том числе и творческого вдохновения, все равно оставаясь при этом лучшим образом для восхищения и любования, чем даже самая совершенная скульптура. Гигиея «Медицины» в этом смысле значительно более явный аллегорический символ, хотя именно в образе Гигиеи Карл Эмиль Шорске видит «единство жизни и смерти, взаимопроникновение инстинктивной витальности и распадающейся личности» [4, с. 316].

Композиционно идею двух факультетских картин подхватывает «Смерть и жизнь», но в данном случае враждебная людям сила визуально персонифицирована. Причем и образ смерти, и клубок человеческих тел витализированы орнаментально, колористической мозаикой, да и сами человеческие тела явлены здесь в не столь безнадежно уязвимом состоянии. Но, что примечательно, первоначальный золотой фон Климт изменил на темно-серый, переменив тем самым трансцендентный фон: если в первом варианте смерть вступала в пространство жизни, то в окончательном она скорее играет на своем поле черноты, мрака.

Если говорить о тех произведениях Климта, где буйствует эротическая витальность, на этот счет написано уже довольно много работ и ее не приходится доказывать. Заметим только, обобщив, что Климт наиболее полно, объемно уловил тот чувственный, томный аромат намеков, недомолвок, аромат ожидания и обещания чувственного наслаждения, равно как и аромат чувственного пресыщения.

Очерк о Климте мы хотели бы закончить на климтовской ноте, подразумевая под этим ту неизбывную для Климта связь смерти, жизни и женского начала — Танатоса и Эроса. Как известно, одной из последних его картин была «Адам и Ева», в которой автор самим обращением к сюжету первых людей вновь художественно приникал к истокам жизни. Румяная, пышнотелая и жизнерадостная Ева, закрывая своим телом Адама, исполненного в землистом цвете и с закрытыми глазами, вновь одерживает верх, по меньшей мере в войне полов, которая была в это время объявлена австрийским экспрессионизмом и в каковой контекст климтовская картина вполне входит. Но смерть художника в 1918 году оставила эту картину в рубрике «Незавершенное» …

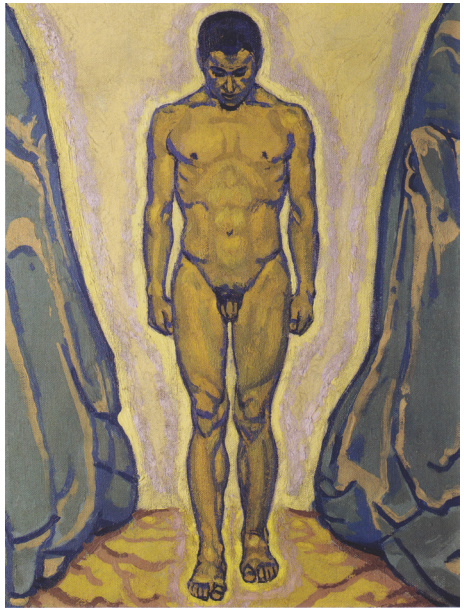
В пандан к Климту хотелось бы обратить внимание на ряд работ соратника и сподвижника Климта по Сецессиону Коломана Мозера (1868–1918), давшего образцы иного воплощения телесной витальности. Существует много точек соприкосновения творчества двух венских художников и сооснователей Венского Сецессиона, но в изображении обнаженной или полуобнаженной натуры, в которой Мозер преуспел преимущественно в 1910-х годах, он шел своим, оригинальным путем. В целом эти картины пребывают в символистских рамках, рамках югендстиля, рамках венского модерна, но его мужским и женским фигурам свойственна бодрая, упругая жизненность, даже атлетизм и спортивность («Обнаженный юноша в прыжке» (Springender Juenglingsakt, 1914–1916), «Обнаженный юноша, восседающий на облаках над тремя стоящими обнаженными мужчинами» (Auf Wolken thronender Juenglingsakt ueber drie stehenden



Ил. 3. Коломан Мозер. Обнаженный юноша в прыжке. Ок. 1914, холст, масло. 99,7 × 99,4 см. Частное собрание

Ил. 4. Коломан Мозер. Обнаженный юноша, восседающий на облаках над тремя стоящими обнаженными мужчинами. Ок. 1914, холст, масло. 100 x 50 см. Частный фонд Петера Инфельда, Вена

Ил. 5. Коломан Мозер. Обнаженный юноша, стоящий между скалами. 1915, холст, масло. 50,5 × 37,5 см. Бельведер, Вена



Ил. 6. Коломан Мозер. Три грации. 1913, холст, масло. 100 × 100 см. Частное собрание

Maennerakten, 1914), «Обнаженный юноша, стоящий между скалами» (Stehender Juengling, 1915) и др.), что контрастирует с томными, загадочными фигурами того же Климта..

Работы Мозера при всей их откровенности демонстрируют отнюдь не эротическую витальность, а витальность освобождения и раскрепощения, ничем не омрачаемую витальность здорового мужского и женского тела. Даже «Три грации» (Die drei Grazien, 1913) — сюжет, который традиционно содержит символический или аллегорический смысл, переосмыслены Мозером в этом же направлении. Его грации скорее олицетворяют физическое здоровье и триумф «освобожденного» женского тела: поставленные в один ряд, они прямо-таки предвосхищают будущих физкультурниц соцреалистических картин, нежели несут какое-то символическое наполнение.

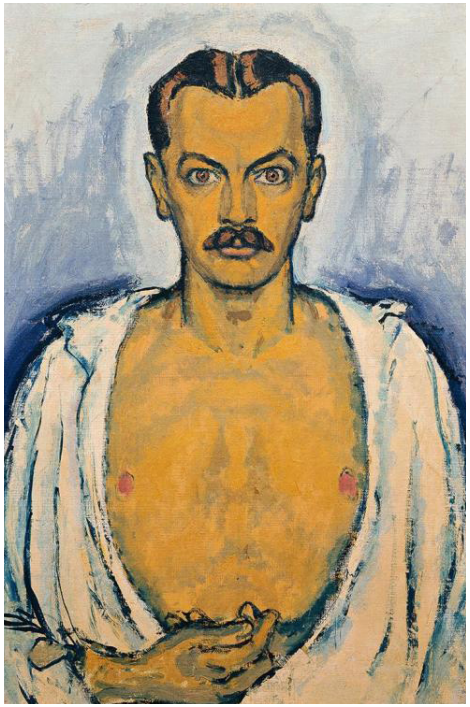
Венера на картине «Венера в гроте» (Venus in der Grotte, ок. 1914) гордо и благородно демонстрирует свои идеальные формы; безусловно, она бы победила в конкурсе красоты, она совершенна и идеальна, но кроме совершенства и идеальности она, на наш взгляд, не несет какую-либо идею или чувство, к чему приучил своего зрителя Климт.

Возможно, обнаженные фигуры Мозера и более откровенны, и более эротичны, но именно прямолинейностью своих решений они проигрывают фигурам Климта, где витальное начало наполняет картину целиком, а не только силовое поле, как у Мозера. Климт способен создавать второй и третий планы, передавать чувственную атмосферу, его произведения предоставляют пространство для множества интерпретаций, которые неизбежно будут недостаточны, поскольку Климт хранит тайну человеческого тела, понимая, что эта тайна принципиально неразгадываема. Мозер же идеализирует человеческое тело, и в таком идеальном виде оно торжествует над всем миром.

У Мозера (как и у Климта) нет никаких примет реальной действительности, никакого цивилизационного или культурного контекста. Герои Мозера находятся в особом пространстве — надприродном, у него много неба, облаков, в которых в прямом смысле витает человек. Так, например, на картине «Одиночество в поле» (Feldeinsamkeit, 1912–1913) обнаженный мужчина возлежит, отдыхая, в облаках, равно как в картине «Свет» (Licht, 1914) по сторонам от вознесшегося ввысь мужчины также возлежат обнаженные мужские тела.

Ил. 7. Коломан Мозер. Свет. 1914, холст, масло. 123 × 180,5 см. Частное собрание

Да и апофеоз мозеровской витальности — юноша в прыжке — то ли выскакивает из облака, то ли влечет его за собой. Мозер практически покорил для своего героя и природу, и небеса. Но природное, «небесное» явлено у Мозера схематично-упрощенно и менее всего намекает на нечто трансцендентное (в отличие от Климта, где камерность не только не отрицала, но вводила особым образом это трансцендентное начало), и в таком окружении человек действительно являет себя царем мироздания, энергия наготы которого настолько всесильна, что способна раздвигать горы, витать в облаках и т.д. Но такое выражение витального (в фигурах, пышущих физическим здоровьем, излучающих флюиды радости от свободного, соприродного, нагого бытия) слишком явственно, даже нарочито, оно самоценно или ценно только в качестве визуального лозунга телесной свободы, оно не несет за собой того чувственного шлейфа, который порождает и многозначность климтовских образов, и едва уловимую, но все пронизывающую, возникающую подспудно витальность. Возможно, это происходит потому, что в произведениях Климта так или иначе, где-то сильно, где-то совсем слабо, но присутствует внутренний конфликт,



Ил. 8. Коломан Мозер. Автопортрет. Ок. 1915, холст на картоне, масло. 74 × 50 см. Бельведер, Вена

антитеза, противостояние и противопоставление — жизни и смерти, мужского и женского, овалов и прямоугольников и т.д. и т.п., в то время как у Мозера мы, как правило, но и не без исключений, видим торжество и мужского, и женского, торжество жизни и полное от нее наслаждение. Даже «Автопортрет» (Selbstportraet,1915) Мозера — это триумф маскулинной воли, несгибаемой самоуверенности, витальной силы, которая разбрызгивает ауру позади фигуры широкими мазками.

Разумеется, в контексте нашей темы нельзя обойти вниманием творчество Эгона Шиле, но наши размышления о нем будут кратки, поскольку он лишь косвенно примыкает к венскому модерну, точнее говоря, констатирует его конец, финальную стадию этой своеобразной антропоцентричной эволюции, и в этом качестве Шиле, конечно, требует отдельного и обстоятельного разговора. Заметим лишь, что появление такой фигуры, как Шиле, представляется нам закономерным. Та замкнутость, сосредоточенность на человеке, понимаемом

довольно узко, концентрация на его психофизиологических данностях рано или поздно прорвали бы и последние, и без того пошатнувшиеся этические барьеры, и последние табу.

Работы Шиле безумно энергичны и энергетичны. Обнаженная натура, обильно представленная у Шиле, транслирует целую палитру эмоциональных состояний и такой же неоднозначной реакции ожидает — нет, требует от зрителя. Она замыкает на себе взгляд, токи, исходящие из картины, вонзаются в сознание реципиента, отпугивая и отталкивая от нее одновременно. Если у А.М. Горького человек «звучал гордо», то у Шиле он просто звучит: додекафонично, резко, скрипуче, скрежетом нервов, как металлом по стеклу (как индастриал-панк, если приводить ассоциации с сегодняшней действительностью), что делает его созвучным и актуальным нашим дням.

***

Венское искусство рубежа веков по-особому корреспондирует с современным искусством и современностью вообще, с ее смыслами, тенденциями. И мы видим, сколь востребовано сегодня это искусство венского модерна — захватывающее, шокирующее и загадочное; и нередко о болезненных и драматических противоречиях нашей современной жизни оно говорит более исчерпывающе, чем собственно современное искусство, поскольку возвращает нас к тому рубежу, тому пределу, когда случилась действительная смена вех, когда искусство опять столкнулось с загадочным феноменом человека как средоточия самых различных внутренних сил. Но, разумеется, не только искусство рубежа XIX–XX веков открывает нам что-то новое в нас самих, каждая «новая» современность также открывает всякий раз новые грани, новые смыслы в искусстве венского модерна, которые на новом витке развития искусства снова и снова актуализируются в практике искусства и теории исследующей искусство науки.

Список литературы:

1. *Махов А.Е.* Вечная женственность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 119–121.
2. *Мишин В.А.* Из истории венского символизма: еще раз о «факультетских картинах» Густава Климта (в связи с выставкой «Густав Климт. Эгон Шиле. Рисунки из музея Альбертина, Вена» в ГМИИ им. А.С. Пушкина) // Связь времен: история искусств в контексте символизма: коллективная монография: в 3 книгах. Книга 3: Символизм в развитии / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. Москва: БуксМАрт, 2020. С. 47–67.
3. *Толмачев В.М.* Натурализм: проспект детализированной словарной статьи // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2017. № 1. С. 88–113.
4. *Шорске К.Э.* Вена на рубеже веков. Политика и культура. Пер. с англ. Под ред. Михаила Рейзина. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. 509 с.
5. *Bahr H.* Die Moderne // Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Dresden: E. Pierson, 1981. S. 1–6.
6. *Bahr H.* Die neue Psychologie // Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Dresden: E. Pierson, 1891. S. 101–117.
7. *Bahr H.* Die vierte Ausstellung // Bahr H. Secession. Wien: WienerVerlag, 1900. S. 122–127.

References:

1. Mahov A.E. Vechnaja zhenstvennost' [Eternal Feminine]. *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, pp. 119–121 (In Russian)
2. Mishin V.A. Iz istorii venskogo simvolizma: eshhe raz o "fakul'tetskih kartinah" Gustava Klimta (v svjazi s vystavkoj "Gustav Klimt. Jegon Shile. Risunki iz muzeja Al'bertina, Vena" v GMII im. A.S. Pushkina) [From the History of Viennese Symbolism: Once again on Gustav Klimt's "Faculty Paintings" (In Relation with the Exhibition "Gustav Klimt. Egon Schiele. Drawings from the Albertina, Vienna" at the Pushkin Museum of Fine Arts)]. *Svjaz' vremen: istorija iskusstv v kontekste simvolizma* [Piercing Time: History of Art in the Context of Symbolysm]. A Collective Monogpaph in Three Volumes. Vol. 3: Symbolism in Evolution, ed. O.S. Davydova. Moscow, BuksMart Publ., 2020, pp. 47–67. (In Russian)
3. Tolmachev V.M. Naturalizm: prospect detalizirovannoj slovarnoj stat'i [Naturalism: an Outline of a Detailed Dictionary Article]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow State University Bulletin], series 9, Philology, 2017, no. 1, pp. 88–113. (In Russian)
4. Schorske C.E. *Vena na rubezhe vekov:. Politika i kul'tura* [Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture]. St. Petersburg, Izd-vo im. N.I. Novikova Publ., 2001. 509 p. (In Russian)
5. Bahr H. Die Moderne. Bahr H. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, E. Pierson, 1981, pp. 1–6.
6. Bahr H. Die neue Psychologie. Bahr H. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, E. Pierson, 1891, pp. 101–117.
7. Bahr H. Die vierte Ausstellung. Bahr H. *Secession*. Wien, Wiener Verlag, 1900, pp. 122–127.