

Ольга Доренская

Гротеск и югендстиль

В последние десятилетия в искусствоведе-нии и в культурфилософии появляется ожив-ленный интерес к понятию гротеска, поскольку он в изобилии применяется в искусстве пост-модернизма во всех видах и жанрах. Возникает мысль, только ли это художественный прием, только ли тип художественной образности, как об этом сообщали все энциклопедии и справоч-ники, либо это нечто большее, некий феномен художественной культуры, определяющий эсте-тическое состояние общества?

Мы полагаем, что здесь можно говорить о гротеске как типе художественного мышле-ния, выполняющем роль защитного механизма сознания при постижении новых пластов вос-приятия. Это есть средство художественного вы-ражения хаотического начала в мире, способа его адаптирования к существующей культуре. Выражение и освоение «хаотического» — фун-кциональное назначение гротеска. Гротеск есть ультрареальность, схватывание, осмысление и подчеркивание нового, деформированного от-носительно привычного бытия образа. И гипер-болизация в этом случае есть даже дидактика своего рода, как следствие осмысления.

Искусство, сделаем такое предположение, в сущности всегда основывалось на двух типах художественного мышления. Один мы предлага-ем назвать гармоничным художественным мыш-лением, другой — драматическим, амбивалент-ным или гротескным. Оба типа сосуществуют в искусстве равноправно и несут на себе два пласта художественной культуры. Ближе всего к этой мысли был Фридрих Ницше в своей книге «Ро-ждение трагедии или эллинство и пессимизм», где он разделяет все искусства на аполлониче-ские и дионисийские, исследуя культурный опыт европейской цивилизации. И говорит об ирра-циональных началах «дионисийских» видов ис-кусств — музыки, поэзии, театра. Здесь осталась интуитивная заявка, не высказанная до конца.

Драматический, гротескный тип художест-венного мышления всегда был своего рода аван-гардом в освоении универсума, в преодолении хаоса, и всегда был «стражем сознания» и его защитным механизмом. На основе гротескного мировидения развивалось искусство традици-онных культур, европейское средневековье, ба-рокко, романтизм, модернизм, пост-модернизм. А также, переходный стиль из старого в новое

искусство — модерн, или югенд-стиль, которым украшены рижские улицы.

На гармоническом типе художественного мышления основывается искусство античности, ренессанса, классицизма и реализма во всех его модификациях. Это мировидение оперирует образами, понятиями, смыслами уже конститу-ированного мира, формами, уже артикулиро-ванными данной цивилизацией. И обогащает их новыми красками. Можно сказать, что гармонич-ское мышление делает искусство в уже освое-нном пространственно-временном континууме. Гротескное же мышление занимается освоени-ем хаоса на грани смысла и иррационального. На границе познанного и непознанного универ-сума.

Оба типа художественного мышления су-ществуют в искусстве на протяжении всей исто-рии культуры. В различных культурно-истори-ческих эпохах и в различных условиях одно из этих направлений доминирует, а другое выпол-няет вторичную роль. И оба подхода к художест-венной культуре, в переплетении, объективно отображают в искусстве картину мира и челове-ческой жизни во всем ее многообразии.

Искусство на грани XIX–XX веков — это искусство новой цивилизации. XIX век — время переоценки всего наработанного за 300 лет новой Европой, вставшей на порог технократического социума, с новыми идеями, новой шкалой ду-ховных ценностей, новым способом видеть, чув-ствовать, выражать и осмыслять мир — позволим так себе сказать, «новым способом помещаться и функционировать в мире». И все, созданное в этот период, является своего рода «водораз-делом» между старой и новой художественной культурой. Между классикой и модернизмом.

Это ярко выражено в архитектуре и пла-стических искусствах XIX века. Время последнего «правильного» архитектурного стиля — ампи-ра — приходится на 10–20-е годы. Затем, после «бидермайера», наступает время эклектики. Перебираются ярчайшие, эффективнейшие элементы прошедших эпох. В эклектике фан-тазийно складываются вместе ренессансные порталы с готическими шпилями или «про-веряются в последний раз» чисто выверенные стилизации под барокко, под ренессанс, под готику — возникают неостили. Это была своего рода «демократизация общества». В аристокра-

тических стилях строятся общественные здания. Появляется даже традиция: театры — необарокко, музеи, библиотеки — неоклассицизм; гимназии, церкви — неоготика, неороманика.



Рига

В это же время осваиваются новые инженерные технологии, новые строительные материалы, новые пластические возможности в архитектуре, выражающие мышление новой эпохи. И к 90-м годам заявляет о себе «*art nouveau*», новое искусство, стремительно распространившееся на весь цивилизованный мир, на все континенты, имеющее в различных географических широтах свои дополнительные модификации и особенности, в том числе и различные национальные названия: русский модерн, *Modernismo*, *art nouveau*, *Il Liberty*, *la Libre Estetique*, *Nordromantismus*, *Vandeveldesche Linie*, *The Wavy Line*, *Secession*, *Secesse*, *Secesja*, *Nowa Sztuka*, *style anglais*, *style Mucha*, *Studiosiel* и, наконец, *Jugendstiel*, — все это явления одного порядка, несмотря на богатейшее разнообразие внешних проявлений.

Если рассматривать архитектуру модерна как выразительный художественный стиль, то по внутреннему звучанию, по миросозерцанию, по амбивалентной свободе мышления и даже по кратковременности исторического существования (с конца XIX века и до начала Первой Мировой войны) его позволительно было бы срав-

нивать с ранним романтизмом Йенской школы (с 90-х годов XVIII века по 20-е годы XIX века) в мусических искусствах.

Так же как и в романтизме, архитектор — художник мира — обладает здесь неограниченной «богоподобной» свободой в создании пластических форм и образов без ограничений, рамок, канонических запретов, со свободными пространственными переходами, с гротескной многомерностью и натурфилософским взглядом на мир.

Следует сразу уточнить и разграничить функциональный, или промышленный модерн, и ретроспективный модерн, или югендстиль, который непосредственно здесь обсуждается. Промышленный модерн хотя и имеет свои специфические черты, тем не менее не отличается таким богатством и своеобразием форм, чтобы на нем специально задерживаться. На ретроспективный же югендстиль работают на грани веков все виды пластических искусств: и скульптура, и живопись, и прикладные, и только что появившиеся промышленные искусства. О нем можно сказать, что он позволяет себе «удваивать универсум», выстраивая свои декоративные миры.

Дополнительно к опыту прошлых архитектурных эпох югендстиль вооружен еще технической инженерной мощью своего времени и может позволить себе эксперимент, «игру» с новыми технологиями, с новыми материалами — бетоном, сталью, стеклом, первыми пластмассами. Здесь впервые применяется сочетание стекла и стали, применяется керамика и кафель в строительстве фасадов домов, возрождается традиция майолики, мозаики, традиции чугунного и оловянного литья. И все это применяется в зодчестве.

В этот исторический период впервые прикладные искусства были подняты в художественной оценке до уровня высоких искусств. Ткацкое, ювелирное, деревообделочное мастерство, литье, керамика, резьба по камню и кости были подняты и облагорожены от понятия «низких ремесел» до высокого декоративного искусства.



Рене Лалик. Подвесок



Михаил Эйзенштейн. Рига

Возрождается средневековое искусство интарсии и инкрустации.

Все вышеперечисленное работает на интерьеры и экстерьеры зданий югендстиля. Югендстиль в области прикладных искусств употребляет и излюбленные материалы: полудрагоценные камни, слоновую кость. Обрабатывается экзотическое азиатское или африканское дерево. Наряду с черным серебром и золотом в ювелирных изделиях употребляется олово, сталь, железо, эмаль, фарфор, фаянс, майолика, перламутр, рог, драгоценные камни и, так же как в архитектуре, в совершенно шокирующих сочетаниях. Знаменитый французский ювелир Лалик применял в своих украшениях одновременно оникс, опал, серебро и эмаль. Эти материалы настолько стали эстетическими символами эпохи, что стали воспеваться в поэзии:

Oui, Pœvre sort plus belle
 Да! Низкий сорт и высокий!
 D'une forme au travail
 Слить в одну форму – и в труд!
 Rebelle, Тяжелый, Жестокий,
 Vers, marbre, onyx, email
 И мрамор, и стих, И оникс, и эмаль...

(Теофиль Готье)

Архитекторы позволяли себе на грани веков совершенно до тех пор немислимые сочетания различных материалов. Гимар¹ при строительстве портала дома "Humberts de Romans" применял кирпич, мрамор, гранит, сталь и стекло вместе. И в отличие от функционального конструктивизма, и от архитектуры «хайтэк», постройка ретроспективного югендстиля — это,

¹ Эктор (Гектор) Гимар (фр. Hector Guimard; 10 марта 1867, Лион – 20 мая 1942, Нью-Йорк) – архитектор и дизайнер, один из главных представителей искусства модерн (ар нуво) во Франции.

как правило, роскошный частный дом, с ярким индивидуальным лицом, с созвучным внешним и внутренним стилевым единством, еще уникальный живой организм, а не уже «машина для комфортного функционирования человека».

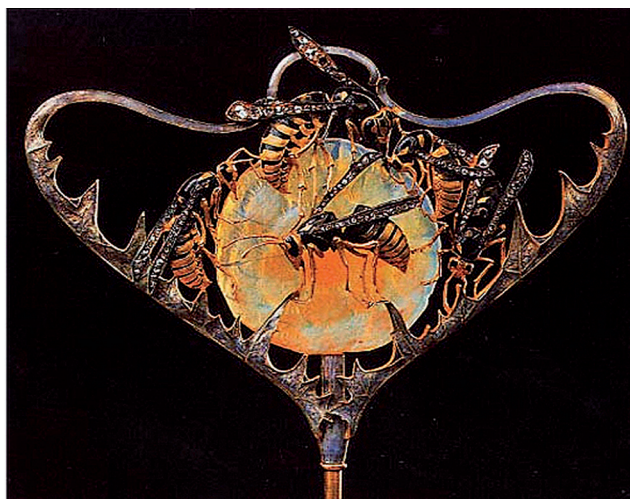
Общим свойством модерна является, впервые в истории градостроительства, первоначальное инженерное конструирование здания изнутри, с учетом его функционального назначения, затем архитектор «произвольно одевает постройку снаружи», используя классические элементы декоров из предыдущих исторических стилей и неклассические элементы декоров из местных национальных традиций, из элементов фольклора, из элементов новейшего неклассического искусства и деформирует новые пластические материалы, придавая им неожиданные формы, вызывая шокирующие оптические эффекты, оставаясь при этом в рамках эстетики «высокого искусства». Таким образом, бетон с потолка может свисать в виде наростов в сталактитовой пещере, дом может быть пяти-семи-стенным с эркером, расширяющим неправильную комнату, с застекленной стеной, окно может быть изогнутой, неправильной или овальной формы, напоминающей люк парохода. А звонок на двери — в виде львиной маски, так как декор в югендстиле часто одновременно исполняет и утилитарную функцию (в домах архитектора М. Эйзенштейна² в ротовых отверстиях огромных настенных масок иногда помещаются балконы).

Интересно, что польский искусствовед Мечислав Валлис в своем исследовании югендстиля прямо заявляет: «Существует два югендстиля — один беспокойный, сумасшедший, экстатический, «дионисийский» югендстиль, и один — наполненный размеренностью, гармонией «аполлонический», один перенасыщенный эротикой — и другой — прохладный, аскетический» (Wallis Miecislaw, „Jugendstil“ VEB Verlag der Kunst. Dresden 1982. S.10). То есть ницшеанский дионисийский карнавал невольно прочитывается в великолепии форм. Один из основоположников югендстиля Август Эндель³ в 1900 году говорил о том, что есть только одно здоровое основание для всякой культуры — страстная любовь к «сегодня» и «здесь». Из мыслей архитектора Отто Вагнера можно добавить: «...все остальное археология».

Художники эпохи модерна, подобно эстетическому мифу о «красоте природы» ранних

² Михаил Осипович Эйзенштейн (5 сентября 1867, Санкт-Петербург – 2 июля 1921, Берлин) – российский архитектор, инженер, один из корифеев рижского модерна, директор департамента путей сообщения Лифляндской городской управы.

³ Август Эндель (1871–1925) – немецкий архитектор, представитель стиля модерн, наиболее яркий представитель творческого объединения «Мюнхенский Сецессион».



Рене Лалик. Брошь

романтиков, изобрели свой эстезис уже к другой «природе» и первыми увидели неподражаемость биологического, фауну и флору, потому югендстиль и заявляет о неких витальных силах мироздания. Практически это опять тот же древний, только дарвинистски переинтерпретированный хтонический культ рождения и смерти, вечно возвращения, выраженный в пластических формах. Оттого и женские образы исполнены открытого эротизма и переплетаются с множественными образами цветочного мира — орхидеями, ирисами, цикламенами, лилиями. Герман Обрист в 1910 году поражаюсь совершенству форм микрофауны и микрофлоры, а Гауди, Выспанский и Мехоффер в своих витражах изображали в ненатуральных, гиперболизированных размерах и формах гигантские почки растений, семена, гигантских змей, гигантские цветы, гигантских стрекоз рядом с реальным миром людей, демонстрируя фантастически равноправное, многомерное живое мироздание. Если мировидение ранних романтиков восторгалось «красотой Божьего мира», то искусство югендстиля выстраивает мифологию Дарвиновской концепции развития и мира Бергсона с его «элан виталь» — общим дыханьем жизни рождающей, где беременные женщины уравниваются с бутонами цветов и распускающимися почками, а весь род людской чувствует кровное родство со стрекозами и гепардами. В мире Густава Климта эротические рыбы и наяды являются сестрами чувственных климтовских женщин. И в то же время» «климтовский» чисто геометрический декор при ближайшем рассмотрении (даже в Саломее) является крито-микенским морским орнаментом, модифицированными языческими сакральными змеями и осьминогами. Имеем ли мы дело в случае югенда с каким-то серьезным антропологическим сдвигом европейской культуры, особенно учитывая события первой половины XX века?

Позволим себе следующее сравнение: так же как Рихард Вагнер низводит оперный голос в своих музыкальных драмах до функции одного из инструментов симфонического оркестра, так югендстилевский художник низводит цветущее, рождающее, зачинающее, умирающее человеческое тело до функции одного из биологических организмов в живой симфонии мироздания. При том человеческая плоть здесь не унижена, но своей красотой и эротической притягательностью, вплетаясь в биологическую экзистенцию, украшает и возвышает ее (напр. «Рыбья кровь» Г. Климта⁴). Зачастую присутствует изображение экзотических, малознакомых для привычного, «обжитого универсума» форм жизни, шокирующая демонстрация — в гиперболизированной форме — явлений микрофауны, микрофлоры, явлений полуизвестного нового бытия, «...которому название едва дала людская речь», — это мышление художника-натуралиста, ходящего по грани уже известного и полуизвестного универсума и извлекающего оттуда «новое» — например, гигантские экзотические океанские раковины, которыми Антонио Гауди⁵ в виде литья украшает рождественский портал храма Св. Семейства. Или же известные стороны бытия демонстрируются в совершенно неизвестном ракурсе: знаменитый арабеск Германа Обриста по сей день в различных изданиях носит различное название — или «Удар плети», или «Цикламены». Перед нами не привычный букетик в изящном кашпо, но вырванное из земли, полностью обнаженное растение — от обнаженных корней до тычинок цветов. Все лепестки, все стебельки и листья сгруппированы в извивающиеся динамичные летящие линии, напоминающие стремительное движение плети в воздухе.

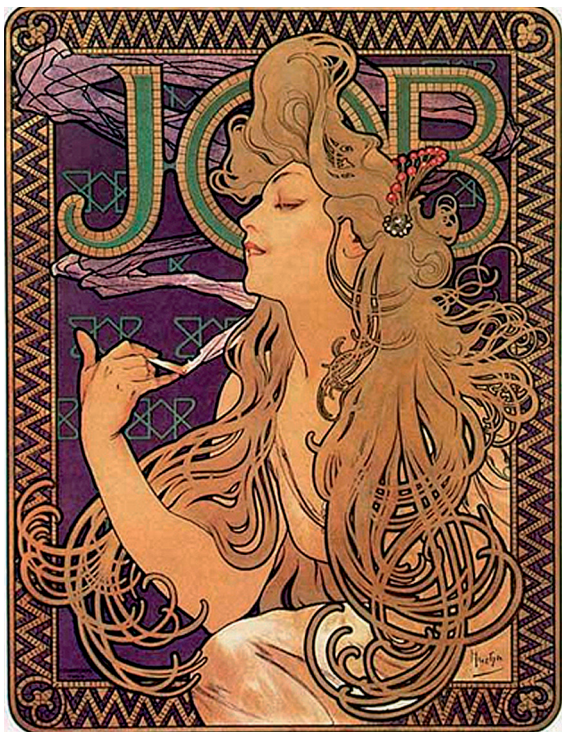
Одним из условий гротескного образа является «ни то — и ни другое, а нечто третье», то есть процесс превращения, становления, узнавания, осмысления.

В классическом гротескном орнаменте прочитывается переход животного в растение, переход человека в мифическое существо или в животное и т.д. В югендстиле же превращение — это просто «ни то и ни другое». Ни семя, ни растение, а переход одного из другого — не листок, не цветок, а только само превращение бутона в цветок. Важно не наличие. Важно изображение становления, превращения, изображение жизни как процесса — демонстрация роста и цветения,

⁴ Климт (Klimnt) Густав (14.7.1862. Вена, – 6.2.1918, там же), австрийский живописец. Учился в Художественно-промышленной школе в Вене (1875–83), один из основателей (1897) и президент (до 1905) объединения «Венский Сецессион».

⁵ Антонио Пласид Гильем Гауди-и-Корнет (исп. Antonio Plácido Guillermo Gaudí y Cornet; кат. Antoni Plàcid Guillem Gaudí i Cornet; 25 июня 1852, Реус, Каталония – 10 июня 1926, Барселона) — каталонский архитектор, один из основоположников модерна.

запечатленное на камне, в стекле, в мозаике, в керамике, как на фотографических снимках, становление живой природы.



Альфонс Муха

Эстетика югендстиля характеризуется также декоративной замаскированностью утилитарных предметов, как уже говорилось — дверные звонки в виде львиной головы, пепельницы в виде раковин, ручки дверей в виде цветов, фруктовая фаза в виде озерца и наяды на берегу, светильник в виде лилии. «Вообще, — по словам Отто Вагнера,⁶ — это не интересно, когда предмет похож сам на себя, на свою утилитарную функцию». В этом первом европейском дизайне проявляется амбивалентность, полисемантность вещи, которая есть «то и не то», когда предмет становится «странно знакомым». Эти первые, намечающиеся проявления полисемантности манифестируют не угрожающее, не сатирическое и не комическое, а игровое «улыбающееся» гротескное мышление, свойственное югендстилю, в самом узком понимании этого слова, свободно украшающему и наряжающему, карнавалю передевающему и интерьер, и улицу и человека. (Ван де Вельде⁷ сочинил не только интерьер своего дома, не только мебель для него, не только предметы декоративного искусства для него, но и платья жены, чтобы она

⁶ Вагнер (Wagner) Отто (13.7.1841, Вена, — 11.4.1918, там же), австрийский архитектор. Представитель венского стиля «модерн», член «Венского Сецессиона».

⁷ Анри Клеманс Ван де Вельде (1863—1957) — бельгийский архитектор и художник, один из основателей бельгийской ветви стиля модерн.

в этот интерьер могла в них вписаться. И когда Виктор Орта⁸ принимал в гости Ван де Вельде, он подбирал цвет и форму тарелочки, которая будет сочетаться с красными помидорами на столе — зеленую).

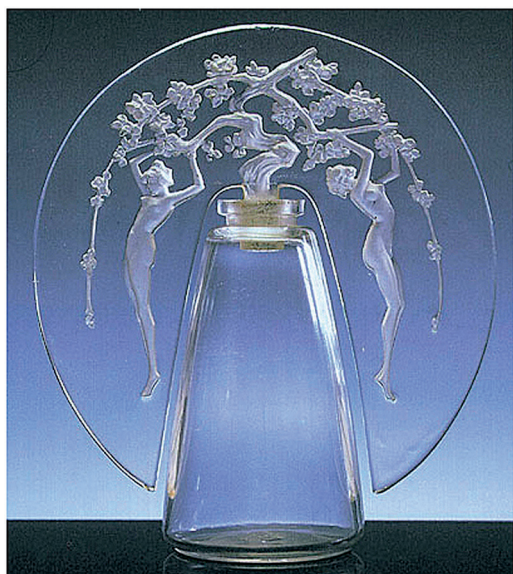
В искусствоведении при характеристике югендстиля подчеркивается, что в отличие от художников Возрождения, которые больше работали со светотенью, вызывающей у зрителя иллюзию объемности, в отличие от импрессионистов, предпочитавших экспрессивный мазок, здесь в первую очередь употребляется линия, поскольку на рисунок имела влияние дальневосточная культура, а именно изысканная японская и китайская графика. И югендстиль добивается высочайшей экспрессивности, динамичности и утонченности в своей же собственной графической школе. Обристовский «удар плети» становится впоследствии одним из распространеннейших графических приемов, так же как переплетающиеся выразительные встречные линии Альфонса Мухи,⁹ так же как „S“ в силуэтах женских фигур, как повторяющиеся параболы и синусоиды, и асимметрия, которые смело применяются не только в графике, но и в чугунном литье и в стальной ковке. При этом ясные изящные металлические линии выписывают полисемантические, амбивалентные образы в отделках крутых винтовых лестниц югендстилевских до-



Луци Мажорель. Перила лестницы
Нанси. 1904г

⁸ Орта, Хорта (Horta) Виктор (6.1.1861, Гент, — 8.9.1947, Брюссель), бельгийский архитектор. Учился в АХ в Генте (с 1876) и Брюсселе (с 1880) у А. Бала. Профессор Свободного университета в Брюсселе бельгийский архитектор, один из основателей стиля модерн (Art Nouveau) в архитектуре.

⁹ Альфонс Мария Муха (чешск. Alfons Maria Mucha; 24 июля 1860 — 14 июля 1939) — чешский живописец, театральный художник, иллюстратор, ювелирный дизайнер и плакатист, один из наиболее известных представителей стиля «модерн».



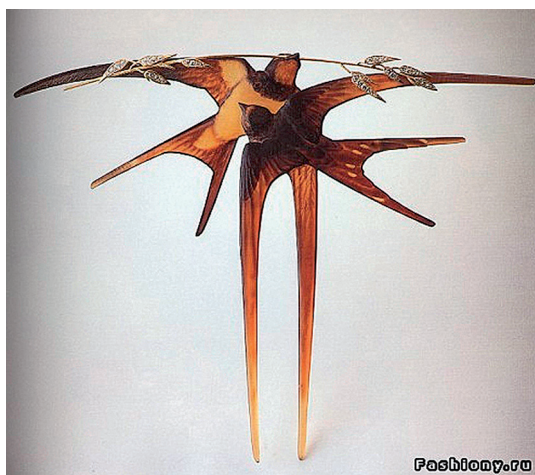
Рене Лалик. Флакон для духов



Луи Мажорель и братья Дом. Рене Лалик. Кулон
Светильник в виде одуванчика



Рене Лалик. Кулоны



Рене Лалик. Брошь

дома Тассиля Виктора Орта в Брюсселе — травы, волны, змеи, полудеревья, и роспись книжных переплетов Ван де Вельде. Парижское метро Гимара, металлические лестничные перила Мажореля, условно имитирующие морские волны, цветущие деревья, семисвечники — все в одном. И совершенно невозможно не упомянуть печальную судьбу ателье «Эльвира» в Мюнхене — гениальное произведение Августа Энделя.

Построенное на грани веков, оно не сохранилось после двух мировых войн. «Эльвира» сохранилась только на фотографиях. Прекрасные горельефы, которые свободно летят по отвесной трехэтажной стене. На стене — дракон. Но как он летит? Приходится осмыслять: все в одном — и морская раковина, и волна, и саламандра, и морская птица, и морская рябь, — летящая жизнь в невысказанном единстве. И летит все это на крыльях, сделанных из морской волны и острого угла раковины.

Все — «странно знакомое». «Странно знакомое» — это графика Бэкманна, «Ирисы», где два цветка превращаются для внимательного зрителя в высокого кавалера в парике и в маленькую расфранченную даму в чепце, или это шедевр Тулуз-Лотрека — «Портрет дамы» — изображающий в разных ракурсах всю человеческую жизнь — и молоденькую девушку, и изящную цветущую даму, и зловещую старуху: все в одном — в гротескном бутоне переплетенных линий заключены все возможности бытия. Не следует обходить молчанием таких талантливых польских художников, как Выспянский и Окунь.¹¹ Витра-

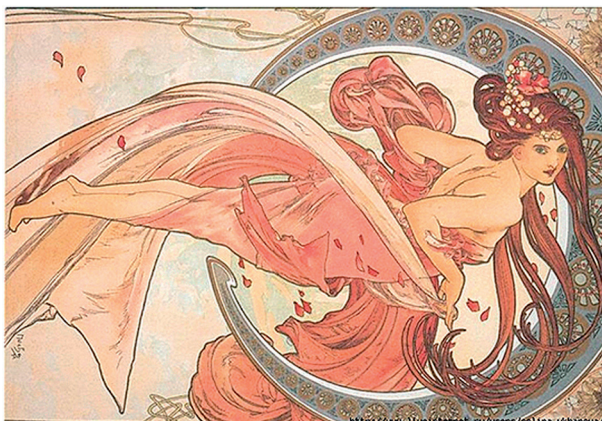
мов — это и металлические арабески Федора Шехтеля¹⁰ в доме Рябушинского, это и перила

¹⁰ Фёдор Осипович Шехтель (1859–1926) — известнейший русский архитектор, живописец, график, сценограф.

(Крупнейший зодчий рубежа XIX–XX столетия) Настоящее имя Шехтель Франц Адольф. Из обрусевших немцев эпохи Екатерины Второй. Один из основоположников русского модерна.

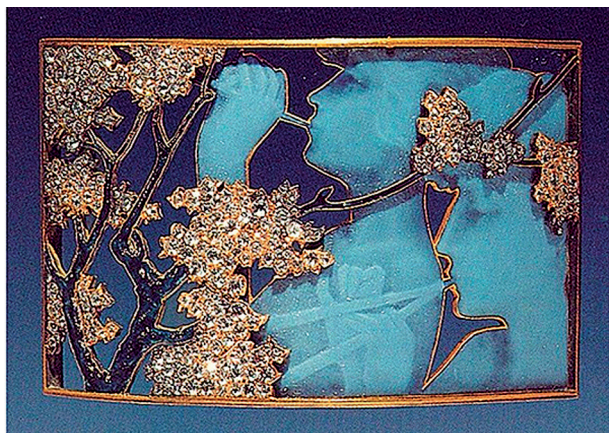
¹¹ Эдуард Окунь, Edward Okun. 1872 Варшава – 1945 Сквиричи. Польский художник.

жи Выспянского для Францисканской церкви в Кракове стали классикой Югендстиля. Весь «Божий мир» с цветами небесными, цветами подземными, деревьями и корнями, с Франциском Молящимся и Франциском, летающим вместе с птицами расположен в 42 цветных стек-



Альфонс Муха. Рекламный плакат «Job»

лах. Мистическое миропонимание Окуня — это сказка, легенда, которая как у Гофмана врывается в жизнь, существует где-то рядом. Одно из его произведений так и называется «Сказка», страшная сказка, где любящая пара проходит через кошмарные джунгли гротескной нежити. Центральная фигурная композиция полностью выпадает из гротескной амбивалентности полот-



Рене Лалик. Браслет

на своей театральной точностью, символичностью жестов и семантической однозначностью.

Знаменитая «Химера» — обложка журнала выполненная Окунем — пламя огня оживает превращается в изысканную женщину, «которой и нет вовсе» — и она же метафора — Сивилла с тайным знанием, почти слетающая с треножника (как бы волна?), и снова с кончиков

пальцев превращающаяся в огонь — приходящий и уходящий образ.

«Ирисы» Станислава Выспянского — это уже не прелестная метафора Бэкмана. Это целый микрокосм, жизнь в жизни, это и мистические женские лица, и жуки, и экзотические платья, и рыбы хвосты, спрятавшиеся в лепестки — странная полунежить, образующая живую жизнь, в которой принципы идентичности и противоречий ни к чему не обязывают. Здесь все как во сне. Комната может превращаться в лес, а лес превращаться в поезд.

После Первой мировой войны югендстиль был забыт и назван историзмом в искусствоведении, затерявшись среди классических модернистских стилей — импрессионизма, экспресси-



Рене Лалик. Брошь

онизма, абстракционизма, продлевавших свою жизнь в постмодерне на протяжении столетия.

В архитектуре же до середины века царил конструктивизм. Первыми югендстиль начали реабилитировать сюрреалисты в 30-е годы. Сальватор Дали, говоря о югендстиле, употребляет термин «онейротический» стиль (стиль сновидений, от др.греч. *oneiros*, сон). После всех коллизий двадцатого века, после всех технических и умозрительных экспериментов в области искусства, выражающего и эстетику прекрасного, и эстетику ужасного, чтобы адекватно выразить «лик современного мира» и в нем «человека играющего», а может быть и по «законам вечного возвращения», мы опять обращаем внимание на старый добрый югендстиль, переживший все — «измы» и в начале XXI века получающий свою истинную оценку.