

Оксана В. Турбаевская

Шедевры польского символизма : Попытка интерпретации

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 415-420

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
ТОМ I

Оксана В. Турбаевская

Московская служба по сохранению культурных ценностей

Шедевры польского символизма. Попытка интерпретации

Памяти моего Учителя Сергея Андрианова.

Польская живопись конца XIX – начала XX вв. – яркое и самобытное явление. В этом можно было в очередной раз убедиться на замечательной выставке *Символ и форма*, проходившей в Москве с июня по август 2009 г. Предыдущий показ произведений польского искусства этого периода в Государственном музее изобразительных искусств состоялся более 20 лет назад, когда проходила выставка *Художники „Молодой Польши“* из Национального музея Кракова. Даже спустя много лет та экспозиция вызывала восторженные воспоминания очевидцев. Особая ценность выставки, ныне также состоявшейся в ГМИИ – богатое интересными акцентами представление польской живописи рубежа XIX–XX вв. из собраний музеев Варшавы, Кракова, Познани, Закопане, Люблина, других городов и частных коллекций.

Молодому поколению и уже знакомым с польским искусством зрителям открылась подчас неожиданная стилистика польского символизма. Фантазийность замыслов и оригинальность их воплощений наделяют живопись символистского направления сложным содер-

нием, аурой загадочности. Стремление понять суть рубежного искусства и его неповторимость вдохновляет польских и российских исследователей. Министр культуры и национального наследия Республики Польша Богдан Здроевский отметил, что ни в одной другой стране привезенные в ГМИИ произведения польского искусства „не могли бы встретить большей степени понимания и признания”.¹

Хочется надеяться, что моя интерпретация шедевров польского символизма вызовет интерес у польских коллег. Обратимся сначала к жанру „большой картины”. И, прежде всего, к произведениям одного из творцов польского символизма – Я. Мальчевского. Этот художник был, как известно, многогранен в путях исканий и творческих предпочтениях. Но есть у него полотно, ставшее своеобразным манифестом национального искусства – *Меланхолия* (1890–94, х., м., Национальный музей, Познань). Рассмотрим некоторые символистские расшифровки *Меланхолии* польскими исследователями. Они касаются олицетворения в группах персонажей картины участников польских восстаний

¹ Фольга-Янушевская (2009: 8).

1794, 1830 и 1863 гг.; и другого – символизации стадий жизни с присущим каждому возрасту темпераментом и ощущением гражданских целей. Отдельные концепции польских учёных представляют особый интерес. Е. Малиновский по-своему объясняет невозможность выхода народного множества в направлении Свободы-окна. Главное для него – недостаточное духовное очищение, обозначением которого становятся закрытые глаза старцев или надетые на них цепи и шинели.² А в интерпретации этого полотна искусствоведом С. Стопчиком звучит иной мотив: бесполезность народного взрыва в попытке освободиться из неволи. По мнению этого учёного, картина Мальчевского один из примеров влияния на польского художника шопенгауэровской философии пессимизма.³

Автором статьи идея картины *Меланхолия* воспринимается всё же в другом ключе: как и большинство произведений Мальчевского она выражает неутолимую жажду познания художником жизни, его увлечённость открывающимся перед ним миром. Создавая огромное, семантически многоуровневое полотно мастер такого масштаба не мог ограничить свой замысел только откровенно пессимистической концепцией. Картина охватывает большой комплекс человеческих эмоций, переживаний, конфликтов, связанных с освободительными устремлениями польского народа. Подлинное откровение художника – Свобода рядом, надо лишь разбудить спящих. Мальчевский запечатлел психологический и социально-исторический портрет нескольких поколений сограждан. Эта эпизодически и по-разному взаимодействующая друг с другом человеческая масса, состоящая из подростков, мужчин и стариков, словно вырывается из полотна застывшего в своей тягостной думе живописца – основного персонажа композиции. Множество людей словно заключено в замкнутом пространстве комнаты с широким окном, символизирующим Свободу. Снаружи у окна женщина в чёрном – олицетворение Польши в трауре.

Первоначально самим Мальчевским картина была названа *Пролог. Видение. (Последний век Польши)*. Нынешнее, широко известное – *Меланхолия* – она получила от Ст. Виткеви-

ча в 1903 г., благодаря чему расширились символические смыслы этого произведения. Один из них открывается в статье французского психолога Пьера Жане [Pierre Janet] и содержится уже в самом названии – „Страх действия как существенный элемент меланхолии”. Статья была напечатана в 1920-х гг. и возможно предположить, что произведение польского художника, выставленное в 1900 г. в Париже, натолкнуло Жане на его выводы. Создаётся впечатление, что он буквально описывает композицию Мальчевского: „(...) связанные с меланхолией установки и особенно страх действия проявляются в виде реакций, прекращающих действие, замещающих его другим и, прежде всего, превращающих его в противоположное действие. (...) В конце концов (...) развивается страх перед жизнью, являющийся логическим завершением страха действия. Он сопровождается общим продолжительным состоянием печали, подавляет человека, делает его вялым и может приводить к высшей степени абсурдным действиям и переживаниям”. Кстати сказать, лекарство от меланхолии Жане видит в „радости и работе” – рецепт вполне доступный для всех времён.⁴ Таким образом, полотно Мальчевского – это пример своеобразного психоанализа общества в целом. Одна из идей польского символиста видится в том, что художник должен понять и пережить страдания своих соотечественников и всколыхнуть Творчеством освободительные порывы. Название *Меланхолия* в данном контексте воспринимается как „диагноз”, обозначающий в конечном счёте веру в „выздоровление”. Однако думается, что перед нами одна из картин в творчестве Мальчевского, которая и ныне остаётся до конца неразгаданной.

Сразу после *Меланхолии* Мальчевский пишет другое произведение, ничуть не уступающее по сложности концепции и оригинальности воплощения предшествующему – *Замкнутый круг* (1895–97, х., м., Национальный музей, Познань). Здесь иной узел осмысления проблем и противоречий жизни, времени, душевных стремлений творческой личности. Многие в стилистике картины строятся на свето-цветовой градации. Обращает на себя внимание группа слева, излучающая тёплый свет и радующая глаз звонкостью цвета. Эта часть картины символи-

² Malinowski (1987: 90).

³ Stopczyk (1984: 20).

⁴ Жане (1984: 196, 200, 202).

зирует внутренний ирреальный мир, отражающий неискоренимую природную суть человека. Погружённая в холодный тёмный колорит правая часть, вобравшая в себя образы подростков, девушек, мужчин, отражает мир, приближённый к реальной действительности.

На фоне этого мощного движения единственная статичная фигура мальчика с кистью в руках на лестнице – символический образ проводника между двумя мирами. Главный философский смысл по замыслу Мальчевского – отсутствие чёткого разделения на чёрное и белое, на позитив и негатив. Всё гораздо сложнее: то, что символизирует необузданность, стихийность выглядит более привлекательным и радостным, чем правдивая, но мрачная реальность. Все эти персонажи, на наш взгляд, являются для молодого героя картины не вариантами личного выбора, а констатацией того, с чем ему придётся столкнуться в будущем. Хорошо же это для него окажется или плохо, должно показать время. Можно согласиться с польской исследовательницей А. Лавничаковой в том, что выступающая на передний план фигура старика – это Кронос, персонифицирующий время.⁵ Такая трактовка, по нашему мнению, подводит к идее, что именно Время становится главным героем картины. Оно как бы замыкает этот сюрреалистический „круг”, означающий циклическую бесконечность Бытия.

Придание особой философской роли светлому и тёмному колориту в каких-то характерных чертах можно наблюдать в похожей композиции в картине И. Г. Фюсли *Сон пастуха* (1793, х., м., галерея Тейт, Лондон). Динамичный круговорот взявшихся за руки фей, заколдовавших заснувшего героя, напоминает гедонистическо-фольклорные пляски персонажей Мальчевского. И так же как у последнего, реальный мир здесь уступает тьме, которая у обоих художников охватывает всё основное поле картины. Но если у Фюсли это некое мрачное пространство, отталкивающее стремление к свету, то у польского мастера тема противостояния света и тени символически отражает глубокие раздумья о дуалистичности мира, о неразрывном взаимодействии внутренних порывов человека с движением реальной жизни.

Не просто сегодня интерпретировать ещё одну тему польской живописи – пейзаж. Творческая мысль у одних и тех же мастеров наряду с образами, наделёнными глубокими патристическими и философскими переживаниями, воплощалась в произведениях, в которых обожествлялась природа, прославлялась полнота человеческих чувств, превозносились роль человека-творца. Интересная дискуссия сложилась вокруг шедевра польского символизма *Удивительный сад* (1902–1903, х., м., Национальный музей, Варшава) Й. Мехоффера. Каждый исследователь наделяет его своей, иногда спорной трактовкой. Отдельным авторам кажется, что это и „сад наслаждений”, и аллегория трёх стадий человеческой жизни. По мнению Т. Добровольского, это Аркадия, воплощение „золотого века”, прославление жизни, биологического изобилия и плодородия.⁶ М. Валлис утверждал, что картина, являясь в целом „умеренно импрессионистической”, содержит сецессионный акцент – образ стрекозы.⁷ Символическое значение стрекозы, по его мнению, полностью соответствует высказываниям самого художника о своей работе. Сам же Мехоффер был уверен, что ему удалось передать в картине чувство радости жизни, семейное счастье, очарование природы, где стрекоза несёт в себе символ солнца и лета. Однако эти трактовки, на наш взгляд, не являются исчерпывающими.

Картину отличает живописная филигранность и художественная наблюдательность, с которой переданы все элементы жизнеутверждающего орнамента полотна, написанного в лучших традициях европейской живописи. Очень точно расставлены световые акценты. Нагой мальчик изображён так, что лёгкий контур, обрамляющий его ярко освещённое тельце, вызывает ощущение свето-воздушной вибрации. Это метафора маленького солнца, символизирующего радостную уверенность в безмятежную будущность. Стоящие за ним мать и служанка воплощают блаженство и заботливость. Однако на всю эту изысканно написанную и в большой мере реалистическую картину природы накладывается своеобразная печать нереальности. Огромная, золотистая стрекоза, с сецессионным рисунком на крыльях, выделяясь своей декоративно-пло-

⁵ Фольга-Янушевская (2009: 41).

⁶ Добровольский (1975: 144).

⁷ Wallis (1979: 114–115).

скостной манерой изображения, неожиданно вторгается в цветовую гамму картины.

Как ни странно, польские исследователи не заметили в картине этот акцент, который, как представляется, ставит её не только в ряд программных произведений польского символизма, но и отводит ей определённое место в контексте всего европейского искусства. Между тем он заключает характерное для рубежа XIX–XX вв. предчувствие угрозы, нависшей над красотой и гармонией. Стрекоза в этом случае – метафора мимолётности, быстротечности и даже знак фатальной опасности. Такая расшифровка роли символических деталей картины *Удивительный сад* перекликается, на наш взгляд, с необычной композицией художника Т. Т. Гейне *В гамаке* (1892, х., м., Новая Пинакотека, Мюнхен).⁸ Немецкий мастер исходит из близкого к мышлению Мехоффера приёма „макроскопии”. Картина Гейне является своеобразным развенчанием идеализации гармонии человека в природе. Идиллическое настроение, возникающее при взгляде на девушку, лежащую в мечтательном блаженстве с книгой в гамаке, взрывает акцентированный натуралистичный образ огромной гусеницы. Агрессивно нависла она на тонкой ветке перед ничем не подозревающей героиней. Здесь, как и в случае с *Удивительным садом*, кажется, что зритель начинает понимать, что ещё чуть-чуть, и безмятежное спокойствие будет внезапно и навсегда уничтожено разрушительными силами, символом которых становятся гигантские насекомые.

Ещё в большей мере ожидание катастрофы привнёс в картину *Пылающий закат солнца* (1899–1902, х., темп., Национальный музей, Познань) В. Вейс. Пантеистическое отношение к природе, сопоставление её явлений с этапами жизни человека далеко не всеми польскими символистами воспринималось как позитив. Небесное светило, традиционно несущее идею счастья в прекрасном мире, становится у Вейса не оптимистическим утверждением, а предвестником катастрофы. Последний луч солнца как острый клинок вонзается в ландшафт, рассыпая вокруг себя огненные искры. Стремительный пожар несётся по поверхности земли, сжигая всё на своём пути. Обугленные деревья, попавшие

в этот поток, выглядят как памятники чему-то безвозвратно ушедшему.

Такой акцент заставляет сравнить этот экспрессионистический образ светила с вариантом монументальной росписи Э. Мунка для Университета в Осло *Солнце* (1911–1916, х., м., Норвегия). Оно здесь напоминает пронизывающе-тревожный свет прожектора, а каменные фьорды – оборонительные сооружения. В композиции возникает драматическое противостояние, символизирующее извечную борьбу Света и Тьмы. Как и в картине Вейса *Пылающий закат солнца* здесь усиливается ощущение тревоги и опасности. В польской искусствоведческой литературе этого художника очень часто называют „младшим последователем” норвежского основателя экспрессионизма. Однако в данном случае нельзя не напомнить, что такой образ солнца был создан польским мастером до появления росписей Мунка.

Рубеж XIX в. с его ожиданиями конца света и предчувствиями грядущих катастроф вывел на особый уровень в европейской культуре тему Смерти. В мировоззрении польских художников, подпитываемом литературными собратьями, особенно С. Пшибышевским, этот мотив упал на благодатную почву. В творчестве Мальчевского тема финала жизни занимает одно из главных мест, начиная с картины *Танатос I* (1898, х., м., Национальный музей, Познань), в которой бог Смерти приобретает специфические черты. Напомним, что в античной мифологии это брат-близнец Гипноса, безжалостный, с железным сердцем, ненавидящий даже богов, изображается в виде юноши с крыльями и погашенным факелом в руке, тогда как у Мальчевского его сменяет стоящая в полный рост женоподобная фигура с лицом юноши в напоминающей крылья фантастической экипировке. Смысл образа обострён размеренным ритмом затачивания косы. Таким же отношением Мальчевского к финальному акту бытия как к избавлению от жизненных тягот пронизана другая картина *Смерть-I* (1902, х., м., Национальный музей, Варшава). Здесь Танатос закрывает глаза покорно склонённому перед ней старому человеку, молитвенно скрестившему пальцы.

Прямые аналогии этому мотиву в авторской образной интерпретации встречаются в творчестве французского художника немецкого происхождения К. Швабе. Как и многие собратья

⁸ Bruckmanns (1982: 131).

по творчеству рубежного периода, в том числе и польские, Швабе глубоко изучает Дюрера, Хокусая, прерафаэлитов. Одним из его шедевров справедливо считается картина *Смерть могильщика* или *Могильщик и Смерть* (1895–1900, акв., гуашь, бум., Лувр, Париж) – изображение утончённой изящной женщины с длинными крыльями, сидящей в неустойчивой, несчастливо-театральной позе на краю могильной ямы. Она пришла за стариком-копателям, одной рукой показывая ему на небеса, а в другой держа его превращённую в зеленоватое пламя душу. Прослеживаются параллели с только что упомянутыми произведениями Мальчевского из серии *Танатос*. Совпадает и характер трактовки образов, и реалистический фоновый пейзаж, и общее состояние „пессимистического гедонизма”.⁹ Но если у Швабе человек фактически сам копает себе могилу, со страхом ожидая своего финала, то у Мальчевского сюжетное действие имеет осознанно-обыденный контекст, отражая понимание смерти как естественного этапа жизни, встречу с ней как с чем-то долгожданным и хорошо знакомым.

Объём данной статьи не позволил коснуться других шедевров живописи польского символизма, интерпретация которых по сей день служит предметом дискуссий. Широкий диапазон искусства этого периода, смело сопрягающего реальность с вечными категориями Бытия, за-

ставляет использовать как известные, так и новые приёмы его исследования. Важную роль в этом контексте должен сыграть сопоставительный метод, предполагающий параллельное рассмотрение шедевров польского и европейского символизма.

Библиография

- Добровольский 1975 = Добровольский, Т[адеуш]: *История польской живописи*, Вроцлав-Варшава-Краков-Гданьск 1975.
- Жане 1984 = Жане, П[ьер]: „Страх действия как существенный элемент меланхолии” [в:] *Психология эмоций*, МГУ, Москва 1984.
- Фольга-Янушевская 2009 = Фольга-Янушевская, Дорота (ред.): *Символ и форма. Польская живопись 1880–1939 – Symbol and form. Polish painting 1880–1939*, каталог выставки, Москва 2009.
- Bruckmanns 1982 = Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert Band 2*, Bruckmann, München 1982.
- Malinowski 1987 = Malinowski, Jerzy: *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo literackie, Kraków 1987.
- Stopczyk 1984 = Stopczyk, Stanisław: *Jacek Malczewski*, Warszawa 1984.
- Wallis 1979 = Wallis, Mieczysław: *Secesja*, Arkady, Warszawa 1974.

⁹ Термин, введённый польским литературоведом К. Заводзиньским, согласно: Malinowski (1987: 151).

Oxana V. Turbayevskaya

Masterpieces of Polish symbolism: attempt of interpretation

The exhibition *The symbol and form*, held in Moscow from June to August 2009 at the Pushkin State Museum of Fine Arts has intensified attention to Polish symbolism. The author undertakes an attempt to discover figurative and philosophical, metaphorical, pictorial and plastic aspects of the famous masterpieces by Polish artists at the turn of 19th–20th centuries. The research covers paintings by J. Malczewski, J. Mehoffer and W. Weiss. In some cases to reveal the diversity and originality of Polish symbolism the author resorts to comparison of the national pictures with the works of French, German, Norwegian and British artists.