

Н.В. ШТОЛЬДЕР

*Кандидат искусствоведения, профессор кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры
Гжельского государственного университета
e-mail: n.shtolder@mail.ru*

N.V. SHTOLDER

*Candidate of Art Criticism, professor of the department of Fine Arts
and Folk Artistic Culture of Gzhel State University
e-mail: n.shtolder@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_186_196

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ: ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР И ГУСТАВ КЛИМТ

MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING AT THE TURN OF THE 19th AND 20th CENTURIES: FERDINAND HODLER AND GUSTAV KLIMT

В данной статье в сопоставительном анализе рассмотрены особенности монументально-декоративной живописи ведущих европейских художников рубежа XIX–XX веков Фердинанда Ходлера и Густава Климта в контексте идей европейского символизма и модерна. Выявлены общее и индивидуальное в тематическом и композиционном аспектах, пересечения и параллели в подходе к форме с целью изучения особенностей их художественного языка и выяснения значения произведений этих художников для развития монументально-декоративной живописи.

Abstract. In this article, in a comparative analysis, the features of the monumental and decorative painting of the leading European artists of the turn of the 19th–20th centuries Ferdinand Hodler and Gustav Klimt are considered in the context of the ideas of European symbolism and modern style. The general and individual in the thematic and compositional aspects, the intersections, and the parallels in the approach to form are revealed to study the features of their artistic

language and clarify the significance of the works of these artists for the development of monumental and decorative painting.

Ключевые слова: Фердинанд Ходлер, Густав Климт, монументально-декоративная живопись, европейский модерн и символизм.

Keywords: Ferdinand Hodler, Gustav Klimt, monumental and decorative painting, European symbolism, modern style.

Вопросы поливариантности поиска современности и движения художников к модернизму на рубеже XIX–XX веков находятся в перманентном поле зрения теоретиков и практиков изобразительного искусства, в том числе, в ракурсе оригинального художественного оформления среды. В этой связи опыт европейских мастеров монументально-декоративной живописи является актуальным с точки зрения новизны идеистического наполнения их произведений, новаторской художественной формы и новых решений в области синтеза искусств. На рубеже веков творчество художников было сопряжено с потребностью общества в обновлении архитектурного и стилового облика европейских городов в новых типологических формах (вокзалы, банки, кинотеатры, театры и другие общественные сооружения), а также запросами нового заказчика — национальной буржуазии, в том числе, в оформлении экстерьеров и интерьеров частных домов. В данной области проявили себя такие выдающиеся мастера, как Фердинанд Ходлер и Густав Климт, Морис Дени и Михаил Врубель, Эдвард Мунк и Юзеф Мехоффер и некоторые другие художники [2, с. 223–241]. На развитие их индивидуального стиля повлияли символизм — ведущее европейское направление этого времени — и стиль модерн, охвативший все области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, музыку, театр, моду. В этих условиях в европейском искусстве сформировался новый тип живописного произведения — картина-панно, стилистические особенности которого были обусловлены национальным романтизмом и желанием обновления, разновариантным синтезом решения пространства, а также свободой в композиции и духом современного видения, что давало возможность их успешного размещения в новых архитектурных проектах в качестве оформления интерьеров. На этом пути монументально-декоративная живопись обогатилась разноликими чертами и вариантами, а станковая живопись обрела тенденцию к главенству выражения идеи, символичности, декоративности, синтезу и стиловой эклектичности.

Настоящая статья обращена к монументально-декоративной живописи швейцарца Фердинанда Ходлера (1853–1918) и австрийца Густава Климта (1862–1918). Эти художники создали знаменитые маркеры эпохи в изучаемой области. Фердинанд Ходлер — такие работы, как «Отступление при Мариньяно» (1896–1900), «Выступление йенских студентов на войну против наполеоновских войск в 1813 году» (1908–1909), «Единодушие» (1912), «Взгляд в бесконечность» (1915–1916). Густав Климт — «Бетховенский фриз» (1902), росписи «Философия» (1899–1907), «Медицина» (1900–1907), «Юриспруденция» (1903–1907), мозаичные композиции во дворце Стокле (1911). Главным образом на примере этих работ проведен сопоставительный анализ иконографии и композиционных приемов в монументально-декоративном творчестве Ходлера и Климта, рассмотрены пересечения и параллели в подходе к форме.

Формирование стиля и монументально-декоративные работы Ходлера

В своей статье на смерть Ходлера известный бельгийский художник и архитектор Анри Ван де Вельде отмечал, что швейцарцу первому из художников своего времени удалось сформулировать стиль декоративной живописи нашей эпохи [6, с. 448]. Под этим подразумевалось его умение обобщать и возвышенно упрощать форму в монументальных росписях и станковых работах, которые оказались неразрывно связанными с будущим новой архитектуры и новым стилем и могли оказать решающее влияние на ориентацию и развитие современной декоративной живописи. Этот стиль, как считал Ван де Вельде, был обусловлен природным даром, интеллектуальностью и смелостью художника [6, с. 448–454].

Важную композиционную роль в ходлеровской живописи играли ритм, повтор, чередование, симметрия. Художник назвал этот подход параллелизмом. Свои теоретические эстетические взгляды он зафиксировал во Фрибурской лекции (1897), многочисленных блокнотных записях, а также он нередко высказывал и повторял их в беседах с друзьями и коллегами [8, р. 166–187].

В 1895–1896 годах достигший зрелости художник создал двадцать шесть декоративных панелей для Дворца изящных искусств — свое первое монументально-декоративное оформление, приуроченное к Национальной выставке в Женеве [9, т. 1, с. 246–255]. Впервые в швейцарской живописи Ходлер применил в качестве декорирования обще-

ственно-значимого сооружения не альпийские пейзажи, не массовые исторические сцены, не аллегорические фигуры, а образы человека-труженика, человека-защитника как символ швейцарской идентичности. Эти изображения отличались естественностью без стремления к передаче красоты поз персонажей, обобщенностью и живой, несколько эскизной формой. Ходлер использовал в работе красивую, сильную линию и выразительные силуэты фигур на очищенном от всего лишнего фоне. Мужественность и одновременно нежность, выраженная в тонких деталях, прочитывались в этих декоративных панелях. Эти качества будут присущи художественному языку Ходлера и в последующих монументальных и станковых произведениях с тенденцией к еще большему упрощению, обобщению и ясности выражения идеи.

Разрабатывая следующую монументально-декоративную работу «Отступление при Мариньяно» (1896–1900) на тему из швейцарской истории для Национального музея в Цюрихе, он предложил оригинальное композиционное решение в форме триптиха, которое также было построено на ритмичном изображении фигур [9, t. 1, s. 262–279]. В центральной части художник изобразил шествие полных достоинства воинов в средневековых костюмах. На боковых люнетах он разместил фигуры старого и молодого воинов, выражающих, соответственно, символы негибкости и решительности. В стилистике этой работы прочитывались аллюзии на египетское искусство и росписи итальянского кватроченто, а также влияние творчества Дюрера.

Принципы своей теории параллелизма художник также успешно применил в другом оформлении — рекреации университета в Йене, выполнив роспись «Выступление йенских студентов на войну против наполеоновских войск в 1813 году» (1908–1909) [9, t. 2, s. 367–370]. В композиционном плане Ходлер использовал здесь двухъярусное построение пространства, соединив в несколько эпизодов в единое смысловое целое. Известно, что это произведение своим строем повлияло на работу А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928) [4].

В 1912–1913 годах Ходлер разработал проект под названием «Единодушие» для Ганноверской ратуши, инспирированный важным историческим моментом в жизни города периода Реформации [9, t. 2, s. 431–436]. В этой росписи художник представил символ соединения людей, характеризующий их причастность к единой вере и морали, применив повтор в движении фигур с «лесом» поднятых рук. В каждом слу-

чае Ходлер находил особый монументальный образ, в котором вечное и ситуационное, всеобщее и национальное соединялось в единое целое. Зрелый стиль Ходлера сочетал в себе реализм и символизм, в позднем периоде содержал черты абстракции и в духе времени был направлен на выражение Идеи, которая была философской основой для создания художественного образа.

В последние годы жизни художник работал над картинами-панно «Взгляд в бесконечность» и эскизами к росписи «Цветение» для Цюрихского университета, которые были построены на изображении ритмических движений величественных женских фигур. К первой работе художник создал пять холстов и многочисленное количество вариантов с изображениями отдельных монументальных фигур [9, т. 2, с. 474–511]. Здесь он также исходил из символической сущности идеи единства и синтетических критериев организации формы и цвета, сочетая объемные и декоративно-плоскостные структуры, применяя принципы симметрии, ритмического повтора, обобщения. Главным элементом почерка художника была сильная линия, возводившая его работы в особую музыкальную сферу. Важно, что сегодня параллелистский подход Ходлера в композиции и его опыт в плане работы в архитектурном пространстве остаются во многом актуальным.

Декоративный стиль Густава Климта

Живопись этого австрийского художника привлекала и привлекает немало исследователей [1; 3; 5]. И если для современного поколения он загадочный и восхитительный мастер, то в свое время для русских символистов его творчество «пришлось не ко двору», прежде всего из-за орнаментального упрощения формы, а также из-за натуралистично выраженного эротизма. Вышедший из Венской Академии, признанный мастер академической аллегорической живописи, в конце 1890-х годов Климт сделал прыжок в современность, обратившись к символу и орнаменту. Интерпретируя античные символы и вдохновляясь сакральной силой орнамента, художник постепенно нашел свой неповторимый декоративный стиль, в котором в ритмическом сопряжении соединились крепкий силуэт, чистое пятно, натуралистические и орнаментальные элементы, приемы коллажа. Стиль Климта сочетал в себе одновременно черты натурализма, символизма и модерна, а в позднем периоде — элементы абстракции. Климт не был склонен к теоретизированию. В

одной из своих редких статей он писал: «Кто хочет что-нибудь узнать обо мне как о художнике (единственная моя сторона, которую стоит узнать), должен внимательно смотреть на мои картины и пытаться узнать из них, кто я и чего я хочу» [5, с. 7–8].

Первой экспериментальной работой Климта в области монументальной живописи стали несохранившиеся, но известные по эскизам и фотографиям росписи «Философия», «Медицина» и «Юриспруденция», которые он разрабатывал для оформления Венского университета и которые стали общественно обсуждаемым скандалом [3, с. 32–34]. В философском аспекте и композиционном плане в первых двух работах Климт очевидно вдохновлялся «Страшным судом» Микеланджело, изобразив гирлянды из переплетенных в разных ракурсах, обнаженных человеческих тел. Однако в композиции венца прочитывались совсем иные смыслы. У Микеланджело судьбы человечества решал божественный, всемогущий, строгий судья. У Климта человечество было показано бессильной, болезненной массой, а его судьба представлялась неясной и тревожной перед тайной мироздания и космоса. Образы высших сил в «факультетских» росписях были выведены на зримом стилистическом контрасте с изображением человечества: в «Философии» — в виде загадочной головы Сфинкса, излюбленного мотива в символистском словаре, в «Медицине» — в образе бесстрастной орнаментальной Гигиены [11, с. 12–81].

Монументальную композицию «Юриспруденция» художник построил на двухъярусном принципе, включающем элементы коллажа, на сочетании разных масштабов и ракурсов, декоративного и натуралистического. Применяя индивидуальную поэтику и свободный ритм, он соединил образы правосудия и наказания в виде аллегорических фигур, осьминога, фурий и обвивающих их фигуры волос в композицию, близкую к абстракции с неоднозначными смыслами. В этой росписи современниками отмечалось влияние голландца Яна Тооропа, что в определенной степени справедливо в плане стилизации и текучести форм. Не оцененные современниками, эти уничтоженные роковым случаем «факультетские» росписи (сгорели в замке Иммендорф в 1945 году) представляли собой новаторское размышление о тайнах бытия человеческого рода, вершину его художественного осмысления мироздания.

Знаменитый «Бетховенский фриз» (1902), созданный на гипсовых панелях для программной XIV выставки художников Венского сецессиона, стал другой монументально-декоративной работой Климта [11, с.

83–170]. В ней нашли совершенно уникальное отражение эстетические и этические идеи венского художника и в целом венского символистского видения. В поисках опоры для духовного развития человечества они были обращены на свободное демократическое развитие искусства, на синтез искусств и, в частности, на сакрализацию возвышенной силы музыки. В борьбе с темными силами и человеческими пороками в изображении Климта человечество обращалось с мольбой к рыцарю, символизирующему чистоту, защиту и ведущему к всеобщей любви и красоте. Сцена «Поцелуй всему миру» этой росписи в трактовке Климта воплощала идею радости любви и единения человечества и была связана с посвящением всей выставки Венского сецессиона — Девятой симфонии Бетховена с ее грандиозным финалом с «Одой к радости» Шиллера. Художественный язык «Бетховенского фриза» представлял собой синтез живописи, графики, декоративно-прикладного искусства.

Оформление обеденного зала дворца Адольфа Стокле (1911) в Брюсселе стало завершающим моментом в монументально-декоративных исканиях Климта [5, с. 116–120]. В мозаичном фризе и других композициях для этого дворца художник сочетал геометрический орнамент, мотив спирали, элементы из египетского искусства, символистские мотивы древа жизни, почти абстрактные фигуры, олицетворяющие понятия «ожидание» и «упоение». В этих работах он передал идею света, радости и непрерывности человеческого бытия. Здесь Климт творчески разработал фактуру фриза, сочетая мрамор майолику, инкрустацию из золота, эмаль и керамику. Дворец Стокле, в оформлении которого приняли участие архитектор Йозеф Хоффманн и художник Коломан Мозер, явился великолепным воплощением синтеза символистских поэтики, архитектуры, монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства.

Ходлер и Климт: пересечения и параллели

Эти художники, несмотря на некоторую разницу в возрасте (девять лет), были друзьями и восхищались работами друг друга. Апогеем их творческого и дружеского общения стало приглашение Ходлера в качестве почетного гостя для показа более тридцати работ в персональном зале на XIX-й выставке Венского Сецессиона в начале 1904 года, для которой швейцарец создал оригинальный плакат [10, с. 10–34]. В свою очередь Ходлер, строгий на похвалы, в своих заметках дал чрезвычайно высокую оценку творчеству Климта. «Среди современников я чрез-

вычайно ценю Климта. У него все уравновешено и отличается текучестью, и ему также (как и мне) нравится применять повторения, которые создают в его картинах великолепный декоративный эффект. Часто он использует этот прием, если так можно выразиться, в группах заднего плана. Например, в изображении «Поцелуй всему миру» стоящие стилизованные юные девушки одна повторяет другую или растущие в поле цветы также повторяют друг друга. Или другой пример: рядом с ними мужчина сплетается с женщиной; рисуночные части тел этих персонажей находятся в параллели. То, что восхищает в Климте, эта свобода, с которой он относится ко всему. Это индивидуальное качество, которое эволюционирует в его манеру; но в венце этого также изящество и эlegantность» [8, р. 204].

Творчество обоих художников развивалось в контексте передового символистского направления и стиля модерн конца XIX — начала XX веков, который в Германии и Австрии получил название Югендштил, в русле движения Гезамткунстверк, — совместного труда в стремлении к красоте в содружестве архитектуры, скульптуры, живописи, прикладного искусства, музыки, театра. В этом плане интересны фактические творческие связи художников с музыкой и танцем. Например, Ходлер поддержал женевского музыканта и композитора Жака-Далькроза в его усилиях по организации курсов, а затем — Института ритмопластического танца. Климт вместе с его другом Альфредом Роллером способствовали продвижению свободного танца в Вене, покровительствуя творчеству сестер Визенталь.

Оба художника любили театр и музыку, изучали движение, в связи с этими явлениями человеческого творчества. В изощренных, эстетских работах Климта очевидно влияние венского архитектурного барокко и музыки. Его возбуждающие театральным разнообразием орнаменты, его сплетенные в изысканные арабески тела придают особый аромат его монументально-декоративным работам и символистским композициям. В свою очередь Ходлер в своих росписях и картинах-панно возвел ритмопластические движения женских фигур в орнаментальную магию.

В этот период выдвижение «идеи» в качестве основы для декоративной живописи было и для Ходлера, и для Климта плодотворным моментом. Первый открыл и применил на практике «орнаментальный параллелизм», совпадающий с «психологическим параллелизмом» [7],

второй раскрыл систему индивидуальной свободы художника в организации пространства на плоскости с помощью орнаментального принципа. Это дало возможность по-новому размышлять о всеобщих законах искусства и бытия.

Оба художника были незаурядными композиторами в живописи. Ими владела идея синтеза, идея единства в разнообразии гармоний, ритмов, акцентов. Их главный интерес лежал в изображении человеческого тела как идеи и формы, владеющей возвышенным символическим значением. У обоих наблюдается новое видение тела; связанные с человеческим телом образы стремятся к символу.

Следует отметить, что в своих монументально-декоративных работах эти художники уверенно, ментально и чувственно понимали архитектурные ситуации, в которые они должны были входить своим творчеством. Такие понятия, как ритм, орнамент, гармония объединяют этих мастеров в плане работы с пространством. Они обладали острым чувством современности и сильной художественной волей.

В начале творческого пути оба художника получили классическое художественное образование. В ранних исторических и жанровых полотнах Ходлера очевидна приверженность реалистической школе, например, в «Банкете гимнастов» (1887–1878) или «Молитве» (1882). У Климта в первоначальных работах наблюдается академизм с точными натуралистическими деталями, достаточно вспомнить украшение Венского городского театра (1886–1888) в традициях историзма. С течением времени в творчестве Ходлера развились элементы мистицизма, символизма, экспрессионизма. В зрелых произведениях Климт в разной степени соотношений начал применять элементы импрессионизма, постимпрессионизма, модерна. Однако ни тот, ни другой полностью не отказались от наблюдения и восхищения натурой, что особенно заметно в их поздних портретах и пейзажах. Они не отвергали в том или ином виде стилизацию, но обоим был чужд принцип экспрессионистической деформации в изображении человека.

Глубокие, возвышенные, таинственные идеи о человеческом существовании, о которых размышляли Фердинанд Ходлер и Густав Климт в своих монументальных работах, были перенесены ими в символистские картины-панно. Популярные символистские темы и иконографические мотивы встречаются в творчестве обоих художников, в частности, связанные с такими понятиями, как истина, жизнь и смерть, темные силы,

вечно женственное. Интерес к обновленному образу женщины, важному для символистов, доминировал у обоих художников. Однако их подходы к решению этих тем были различны в силу географического аспекта (имеется в виду венский изысканный вкус и швейцарская протестантская строгость) и также определялись личным темпераментом.

В области формы у Климта и Ходлера можно видеть новое решение живописного пространства — совмещение натурального и сочиненного, плоскостного и объемного принципов, применение условного колорита, упрощение. У обоих наблюдается приоритет рисунка, декоративность и орнаментальное начало, в котором важную роль играют линия и цветовое пятно как ведущие средства выражения эмоции и идеи. Тем не менее, Ходлер в своих работах неизменно придерживался своей теории параллелизма, в которой ритм форм был упорядочен повтором и симметрией [12, р. 155–176]. Климт уже в «факультетских» росписях (и дальше в большей степени) отходил от строгой геометрии в сторону свободного перцептивно упорядоченного ритма или подчиняясь музыкальности орнаментальной ритмики [11].

Ходлера и Климта сближало желание соединить мир абстрактных идей и визионерство, красоту и философию. Оба искали красоту в современности и одновременно в опоре на искусство прошлого — в Египте и античности, в итальянском Возрождении, в европейском академизме и реализме. На творчество Климта повлияли византийское искусство и японская гравюра, смелые искания художников Берлинского и Венского сецессионов, в частности, работы Франца Штука и Макса Клингера. Ходлер восхищался творчеством Пюви де Шаванна, его вдохновляли произведения Веласкеса, Хольбейна, Дюрера и художников кватроченто. В эволюционном процессе оба нашли свой индивидуальный, синтетический, склонный к декоративности, стиль. Подводя итоги, можно сказать, что художественный стиль Ходлера — преимущественно сильный, мужественный, интеллектуальный, тогда как декоративный стиль Климта в большей степени элегантный, чувственный, эротичный.

Оба художника покинули этот мир в один год, в реальности завершив эпоху модерна, а символически своим наследием составили почву для модернизма. Фердинанд Ходлер и Густав Климт внесли существенный вклад в развитие европейской монументально-декоративной живописи. Современный монументальный и декоративный стиль многих успешных художников зиждется на философском видении мироздания и процессов

современной жизни, на приоритете линейного начала и локального пятна, применении принципов симметрии, повтора, свободного ритма, цветовых и фактурных гармоний, соответствующих идее и образу.

Список литературы:

1. *Киселев М.Ф.* Густав Климт и русское искусство «серебряного века» // Две империи — три столицы. Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX — начале XX вв. / редактор Д. Свак. — Будапешт, 2006. — С. 98–108.
2. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. — Москва: Галарт, 2001.
3. *Светлов И.* Густав Климт. — Москва: Белый город, 2004.
4. *Лазарев К.* Фердинанд Ходлер и русские художники // Фердинанд Ходлер. Каталог выставки / редактор-составитель Ф. Кэнель. — Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. — С. 96–100.
5. *Чини М.* Климт. Сокровищница мировых шедевров / перевод с итальянского В. Степанова. — Белгород: Книжный клуб, 2010.
6. *Штольдер Н.В.* Фердинанд Ходлер. Взгляд из России, Научное издание. — Москва: ООО БуксМАрт, 2017.
7. *Bätschmann O.* Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008. — Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. — S. 19–33.
8. *Blome D. & Güdel N.M.* Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana. Volume II / Archives Jura Brüscheweiler. — Genève: Édition Notari, 2017.
9. Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 3 / Die Figurenbilder/Teilband 1 und 2 // Hrsg. von O. Bätschmann und P. Müller mit R. Bolleter, M. Brunner, S. Hügli-Vass, M. Oehy. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. — Zürich: Scheidegger und Spiess, 2017.
10. Ferdinand Hodler und Wien. Ausstellung-Katalog. 21.10.1992–6.01.1993. Österreichische Galerie, Oberes Belvedere. — Wien: Eigentümer, Verleger, Herausgeber, Österreichische Galerie, 1992.
11. Gustav Klimt. Der Beethoven-Fries und Kontroverse um die Freiheit der Kunst / Hrsg. Stephan Koja. — München, Berlin, London, New York: PRESTEL, 2006.
12. Hodler // Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève. — Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018.