Т.В. ГОРБУНОВА

Доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: gormstan@yandex.ru

T.V. GORBUNOVA

Doctor of Philosophy. Professor of the Saint-Petersburg Art and industrial academy named after A.L. Stieglitz
e-mail: gormstan@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-122-129

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО НАТЮРМОРТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ РУБЕЖА XIX–XX вв.

METAPHORICAL SPACE OF STILL LIFE IN ARTISTIC PRACTICE AT THE TURN OF THE 19th–20th CENTURIES

В предлагаемом материале освещаются основные моменты практики натюрморта в рубежные десятилетия XIX–XX веков. Натюрморт рассматривается как произведение самостоятельного жанра, обретающего в этот исторический момент особую популярность и новые выразительные формы предметно-пространственного видения. Показано, что в российской и европейской художественной практике через обращение к жанру натюрморта определялся поиск пространства, обладающего новой системой смыслов.

В статье отмечаются общие черты художественной эволюции натюрморта в российском и западном искусстве, а также различия, определяемые конкретной культурной ситуацией в разных странах.

The proposed material highlights the main points of the new practice of still life in the late nineteenth and twentieth centuries. Still life is viewed as a work of an independent genre, which at this historical moment is gaining special popularity and new forms of object-spatial vision. It is shown that in Russian and Western art practice,

through an appeal to the genre of still life, the search for a new space with its own system of meanings was determined.
The article notes both the general features of the artistic evolution of still life in Russian and Western art and the differences determined by the specific cultural - situation in different countries.

Ключевые слова: натюрморт, жанр, пространство, форма, метафора, эволюция, декоративно-прикладное искусство, художественная практика.
Keywords: Still life, genre, space, form, metaphor, evolution, arts and crafts, artistic.

XIX век подарил будущему времени художественный опыт, богатый новыми формами исторического движения прикладных искусств и их расцветом на рубеже XIX–XX вв. Между тем уже во второй половине XIX века на выставках рядом с произведениями прикладного искусства стали экспонироваться изделия художественной индустрии, создание которых все больше подчинялось машинному производству. В новом культурном контексте образ второй искусственной природы, «образ вещи», стал выстраивать собственную мифологию, приобретавшую важное значение в художественной практике текущих десятилетий.

В тот момент в изобразительном искусстве Европы и России большую популярность, как известно, завоевал жанр натюрморта. Сезанн наделил его значимостью пейзажа и портрета, в творчестве Матисса ему была подарена одна из ведущих ролей; Ван Гог, Пикассо, Брак все чаще в своих станковых работах отдавали предпочтение не пейзажу, а натюрморту.

Г. Гадамер, известный представитель немецкой герменевтики, охарактеризовал причину этой популярности стремлением станковых форм изображать предметы, «подвластные нашей воле». Этот смысловой фон Гадамер увидел в натюрмортах Сезанна, где «осязаемые предметы уже не собраны в пространстве, в которое вот-вот можно войти; они, словно какой-то таинственной силой, заключены в пределах плоскости, которая и представляет собой их собственное пространство» [1, с. 182].

Мысль Гадамера была созвучна культурному запросу, возвещавшему о появлении новых отношений искусства и промышленной индустрии. Гадамер не вспомнил идеи прерафаэлитов или идеи У. Мор-

риса, в которых жила надежда на сохранение приоритетов прикладных ремесел. Возможно, потому что между его позицией и лозунгами У. Морриса пролегла тропа «практической эстетики» бельгийского архитектора Ван де Велде, основавшего Высшее техническое училище прикладных искусств и провозгласившего возможность сближения изобразительного искусства и предметного творчества. Художники активно выходили к декоративному оформлению предметного окружения через промышленные образцы, а взрыв интереса к прикладному творчеству постепенно терял свои авангардные позиции.

Гадамер лишь зафиксировал этот момент, показав, что натюрморт исполнил роль вестника «пространственных ощущений», раскрывавших новый союз промышленной индустрии и художественной практики. В этом смысле натюрморт стал «прелюдией той свободы современной живописной композиции, в которой не осталось и следа от мимесиса» [2, с. 180].

Впрочем, как известно, «прелюдией» тех или иных изменений натюрморт был не раз. Б. Виппер, описывая увлечение представителей романтизма этим жанром, отмечал, что термин «nature morte» возник «еще до того, как народилась новая живопись мертвой природы, или, вернее после того, как были в корне уничтожены последние ростки старого натюрморта. Романтизм… был одним из источников нового увлечения натюрмортом» [3, с. 51].

Позднее натюрморт превратился в один из любимых жанров импрессионистов, увлекшихся «жаждой анализа», а затем «Мане сменился Сезанном, замыслы которого полней всего могли выразиться именно в натюрморте. Предмет был для Сезанна тем, чего ему недоставало в человеке — безмолвным объектом эксперимента… И здесь Сезанн своим творчеством открывает новый и последний поворот в развитии натюрморта» [4, с. 57–59].

Характерно, что в исследованиях, посвященных искусству натюрморта XIX–XX вв., подчеркивается, как правило, его движение к плоскостному изображению. Это был действительно знаковый момент, ведь в пластически-плоскостном варианте «изображение всегда «помнит», что оно является «второй природой», не реальной формой в пространстве, а ее знаком, символом, …на контрастно-цветовых отношениях и принципах пластически-плоскостной изобразительности базируется народное искусство всех континентов и эпох» [5, с. 13–15].





В.Н. Лазарев показал, что, например, в византийской живописи отдельные элементы композиции соединялись «друг с другом, распластываясь на плоскости наподобие орнаментальных мотивов» [6, с. 22].

Увлечение европейских и русских художников декоративностью народного искусства развивалось в союзе с обращением к плоскостному изобразительному принципу. Отступив от перспективных построений, художники обратились к ярким и открытым цветам, к красочным контрастам. Так, Матисс, осуществляя свой колористический эксперимент и ограничивая глубину пространства, пришел к плоскостности изображениям. Тот же путь проделал и Ван Гог: его знаменитые подсолнухи подчинились плоскостной композиции.

В России этот экспериментальный поиск приобрел не меньшие масштабы и проявился через многообразие индивидуальных практик, к тому же «многие художники включили и в композицию картины предметы, вещи, выступающие в роли элементов натюрморта» [7, с. 3]. У К. Коровина и И. Грабаря декоративное начало уже во многом определяло композиционное и сюжетное решение натюрморта, но отнюдь не требовало отказа от натурных зарисовок и объемного изображения. Напротив, в натюрмортах мирискусников уже ясно просматривается последовательное движение к плоскостному изображению. Так, работы А.

Головина и Н. Сапунова во многом различны по использованию возможностей колорита, рисунка, выбора изображенных предметов, но стремление к отходу «от натуры» у них уже очевидно. «Они, как правило, не ставят целью передать предметы в их естественной жизненной компоновке. Их задача — создать яркое красочное целое, где каждый предмет, порой независимо от его жизненных функций, раскрывает свою чисто эстетическую ценность» [8, с. 16–17].

Изображенные предметы предстают, например, у Сапунова «телесными», уверенно вылепленными, но если это цветы, то обыкновенно — бумажные. Предметы в натюрмортах мирискусников часто объединяются в пространстве, где живописная плоскость напоминает декоративный занавес, плотно закрывающий окно в окружающий мир, «скажем, в натюрморте «Фарфоровые фигурки и розы» С. Судейкина изображенное зеркало не дает отражения расположенных перед ним предметов, тем самым уничтожая, а, не продолжая пространство» [9, с. 132]. В то же время у Головина плоскостное, «ковровое» решение композиции повторяется от натюрморта к натюрморту, и они «кажутся даже несколько перегруженными предметами, разнообразием цветовых сочетаний» [10, с. 17].

Натюрморт превращается у мирискусников в один из «полигонов», где экспериментируется отход от объемного изображения. Как у Матисса или Сезанна — в их натюрмортах осваиваются законы декоративного решения плоскости холста, однако здесь еще сохраняется переживание пространства как некоего динамического начала.

Интерес мирискусников к предметному миру проявился в видах искусства, близких к прикладничеству (например, театральная декорация), и непосредственно при обращении к прикладным искусствам, но они не вышли за границы создания «избранных», единичных вещей и «остановились перед необходимостью проектирования функционально продуманной вещи» [11, с. 142]. Это прозвучало и в их станковых работах, в частности, в натюрмортах, где эксперименты с плоскостным «видением», заключавшим союз с наступавшей эрой протодизайна, не стали причиной полного ухода от глубинного принципа изображения.

В первом десятилетии XX века жанр натюрморта стал ведущим в творчестве многих известных российских художников. Члены «Бубнового валета» учились у Сезанна и двигались довольно уверенно к плоскостному изображению, однако натура в их натюрмортах «объемной формы» не потеряла; П. Кончаловский, например, отбрасывал «все слу-

чайное и придавал предметам на полотне чувственную материальность, как будто хотел сконцентрировать в каждой вещи заложенную в ней энергию» [12, с. 119].

Очень скоро станковые формы активно включились в культурный поток, где, по мысли Гадамера, стала воспеваться «деталь машины» [13, с. 185]. Предметный мир принял на себя главную интригу наступившей эпохи и заполнил собой ее художественное пространство. Метафора натюрморта теперь наполнялась смыслами, рожденными новым отношением к миру Вещи. (Несколько позднее одна из работ Б. Виппера так и называлась: «Проблема и развитие натюрморта. Жизнь вещей» (Казань,1922). Важно, что для Виппера в натюрморте в эти годы начался не просто поиск иных путей изображения «мертвой натуры»: натюрморт, прежде всего, предстал проводником новых форм предметно-пространственного видения. С этой позицией солидарен и С.М. Даниэль, трактующий натюрморт как произведение самостоятельного жанра [14, Даниэль С.М.]

В новое десятилетие прямую тропу к плоскостному изображению проложили представители российского авангарда. Создавая в натюрмортах свой «мир предметности», они делали объектом основного внимания чаще всего фактуру, цвет, композицию: все то, что раньше в станковом искусстве выступало как форма. Так, в «Натюрморте с кувшином» А. Осмеркина предметный мир раскладывается на геометрические формы, пространство жестко ограничено плоскостью холста. В «Натюрморте с палитрой» В. Лебедева (1919) есть «телесность» изображенных предметов, но неслучайно искусствоведы видят здесь стремление к иллюзионистическим приемам, ведь даже фактура наделяется введением неживописных материалов. «Супрематисты составляют свою живопись из кусков железа, дерева, стекла, газетных вырезок, туго натянутых канатов. Живопись вещей они заменяют вещественной живописью… Кубисты и их последователи ведут искусство к предметному пониманию всего мира» [15, с. 60].

Искусство авангарда выступило в союзе уже не с задачами декоративно-прикладного искусства, а с задачами конструирования предметного мира, с дизайном. В. Татлин отказался от творчества в области прикладничества, начав «говорить» языком конструктора, задачей которого стало эстетическое оформление предметной среды.

Значительно позже в отечественной практике 1970–80-х гг. XX века вновь ярко проявилось увлечение художников жанром натюрмор-

та: «Обращение к натюрморту сопутствовало ветру перемен, который, не останавливаясь, разжигал костер интереса ко "второй природе"». Натюрморт на этом пути стал особо востребован, недаром он смог успешно войти не только в союз с двухмерностью станковых холстов, но и с трехмерностью керамического «натурстиля» [16, с. 23]. Тогда же в периодической печати появились публикации, посвященные «второй искусственной природе», где актуальной стала постановка вопроса о природе «мира Вещи»: «наряду с циклами наук о человеке и природе необходима и комплексная наука о «второй природе», о том, что человек создает своим умом и своими руками – о вещах (курсив наш — Т.Г.) [17, с. 44].

В 1970-е годы натюрморт неожиданно «вернулся» к пространству, освоенному художниками на рубеже XIX–XX вв., а ведь совсем недавно «создавалось впечатление, что искусство этого времени окончательно ушло в историю. Исчезало то, что своевременно и даже спустя десятилетия не было до конца осмыслено… К подлинному осмыслению этой эпохи мы приближаемся лишь в последнее время. Уяснить художественные процессы этого времени необходимо еще и потому, чтобы выявить логику преемственности в истории искусства и, в частности, понять, что из X1X переходит в XX век» [18, с. 174]

На рубеже XIX–XX веков профессиональные художники открыли значение декоративных ценностей народного искусства не только через прикладные виды и жанры, но и через станковые формы. Именно тогда новое художественное пространство определилось (в том же натюрморте) через поиск «экспериментального видения», обладающего своей системой исторических смыслов, которые стали вновь востребованы во второй половине XX века.

Примечания:

1. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М.: Искусство,1991. — 367 с.

2. Там же.

3. *Виппер Борис.* Проблема и развитие натюрморта. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 383 с.

4. Там же.

5. *Мошков В.М., Кузнецов О.И.* Пластическая основа композиции. (проблемы синтеза искусств). — СПб: Издательство Петербургского университета, 1994.— 79 с.

6. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М.: Искусство,1986. — 194 с.

7. *Кузмичева М.В.* Функции натюрморта в структуре картины (на материале русской живописи XVIII—XX веков). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2006. — 23 с.

8. *Ракова М.М.* Русский натюрморт конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1970. — 147 с.

9. *Горбунова Т.В.* Изобразительное искусство в истории культуры. — СПб.: Лениздат, 1997. — 2001 с.

10. *Ракова М.М.* Русский натюрморт конца XIX — начала XX века: указ. соч.

11. *Горбунова Т.В.* Изобразительное искусство в истории культуры: указ. соч.

12. Энциклопедия натюрморта. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. — 352 с.

13. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного: указ. соч.

14. См.: *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи 18 века. — Л.: 1986. — 220 с.

15. *Виппер Борис.* Проблема и развитие натюрморта: указ. соч.

16. *Горбунова Т.В.* В эпоху перемен. Наши ленинградские художники. — СПб.: Алетейя, 2017.— 215 с.

17. *Воронин Н.В.* На пороге «вещеведения» // Декоративное искусство СССР. — Советский художник. — 1986. — № 10. — 49 с.

18. *Хренов Николай.* Русский художественный ренессанс рубежа XIX–XX веков и взаимосвязи искусства двух веков. // Искусство XIX–XX веков. Контрасты и параллели. — М.: КАНОН-ПЛЮС, 2014. — 359 с.