

Побожий С.И. «Священная роща» Арнольда Беклина в контексте постмодернизма / С. Побожий // Музыка та культура абсурду ХХ століття: збірка матеріалів міжвузівської наукової конференції. – Суми, 1997. – С. 63–67.

### **«Священная роща» Арнольда Беклина в контексте постмодернизма**

Как известно, термин “постмодернизм”, или “постмодерн”, был впервые введен в обиход английскими архитекторами в конце 1960-х годов. Затем, переключившись в философию, в 80-е гг. он входит в лексикон искусствоведов, охватывая целую группу течений в изобразительном искусстве. Одни из представителей этих течений призывают к “восстановлению связей с прошлым”, другие - к интеграции различных языков, третьи - заявляют о внеисторичности художественного мышления.

Концепция постмодернизма, по Ч. Дженксу, автору «Языка архитектуры постмодернизма», заключается в двойном кодировании модернистской архитектуры в сочетании с историческими аллюзиями, где немаловажное, если не сказать, главенствующее положение занимает стилизация, имитация (3).

В определении русского историка и теоретика искусства В. Г. Власова, *«постмодернизм - то же, что поставангардизм, так как декларирует возвращение к традициям искусства прошлого, опыт мастеров европейского искусства XVI - XIX вв., однако отрицает академизм»* /2, с. 428/. Доктор философских наук Л. Зыбайлов трактует постмодернизм как термин, *«широко употребляемый для обозначения ситуации в культуре и тенденций ее развития в эпоху после Нового времени, то есть современности. Постмодернизм - это состояние сознания и способ деятельности в условиях обострения глобальных проблем и “усталости” от прогресса, который до недавнего времени часто отождествлялся с властью над природными и социальными процессами, порядком, верой в могущество науки и техники»* (6, с. 47).

Французский теоретик Жан Франсуа Лиотар утверждает, что *«постмодернизм стремится скорее к деконструкции»* /11, с. 44/.

По мнению же австралийской исследовательницы эстетических проблем архитектуры и изобразительного искусства Маргарет Роуз, *«сегодня как в эстетической теории, так и в художественной практике не только существует несколько различных толкований постмодернистского движения, но и бытует неодинаковое понимание самой концепции художественной стилизации, а точнее – имитации и ее роли в постмодернизме»* /11, с. 44/.

Сами же постмодернистские произведения, как считает президент Словенского общества эстетиков А. Эрьявец, *«играют роль артефактов, смысл которых мы, зрители, сами в них вкладываем, лишь затем задумываясь, что же хотел сообщить нам автор»* (12, с. 44).

Одним из ответвлений постмодернизма следует признать и так называемое “метаискусство”, своеобразную социологическую и дидактическую деятельность художника.

В качестве одной из своих главных идей постмодернизм выдвинул осмысление связи между “старым” и современным искусством, которое стало насущной потребностью культурного самосознания. В последние полтора десятилетия стала занимать все больше места *“рефлексия искусства над собою”*. Содержание произведения определяется как бы размышлением об истории искусства. *Одним из примеров такой рефлексии может быть произведение трех швейцарских художников: Стефана Нафцгера, Алессио Люччини и Даниеля Лебера, изначальным материалом для которого послужила фотогравюра с изображением “Священной рощи” швейцарского художника Арнольда Беклина (1827 - 1901). Такие фотогравюры - неслучайно она стала объектом сотворчества молодых художников, к тому же на ней - изображение одной из поэтичнейших картин художника, который, по мнению директора Дрезденской картинной галереи К. Бермана, принадлежал вообще к величайшим немецким мастерам XIX века.*

Написанная в 1882 году, “Священная роцца”, хранящаяся ныне в Базельском музее, - олицетворение беклиновского стиля, в работах которого природа занимает особое место. Сюжет картины - некий таинственный обряд поклонения, происходящий в роще. К горящему жертвеннику, установленному на прямоугольный постамент, движется процессия людей, одетых в белые одежды. Три коленапреклоненные фигуры отправляют обряд. Несмотря на состояние гармонии, разлитой в природе и переданной с присущим А. Беклину мастерством, картина проникнута таинственностью, загадочностью образной системы. Не совсем, например, понятно место, где установлен алтарь. - на берегу реки (пруда?), причем дорожка к нему из мраморных плит ведет почему-то с противоположного берега, по которому, собственно, и движется процессия. Как никакая из работ А. Беклина, эта -

наиболее близка по духу метафизической живописи Джоржо де Кирико (1888-1978). Своеобразная наивность некоторых работ де Кирико перекликается с беклиновской наивностью. Возможно, это объясняется тем влиянием, которое имело место со стороны искусства символизма, в том числе и А. Беклина, на становление манеры де Кирико во время пребывания последнего в Мюнхене.

Польский марксист Юлиан Мархлевский (1866-1925), увидев “Священную рощу” А. Беклина на международной выставке искусства в Дрездене в 1897 году, экспонировавшуюся тогда почему-то под названием “Пасха”, писал: *«Перед алтарем, посреди рощи, утопающей в пленительной весенней зелени, совершают люди свои жертвоприношения; все здесь пышет радостью, сияет и поет. Праздник весны! Академист мог бы многое поставить в упрек каждой из фигур, но если бы они были нарисованы лучше - картина, возможно, уже не была бы тем, что она есть, она тогда была бы более совершенным этюдом, но мы не получили бы того общего впечатления, которое создается благодаря прекрасным фигурам. Таким образом, эти фигуры воздействуют на нас только как часть, необходимая часть, без которой не было бы картины, но которая сама по себе не в состоянии всецело приковать наше внимание. Картина, такая, какая она есть, побуждает нас к тому, что мы отворачиваемся от брюзжащего академиста, ибо сами пребываем в весеннем настроении, пока находимся перед произведением большого мастера. Побудило нас к этому его искусство, его поэтическая правда, позволившая второстепенным предметам исчезнуть перед лицом великих»* /8. с. 33-34/.

С. Дягилев в своей статье “Художественные критики”, анализируя состояние искусства Германии, отмечал: *«Во главе современного немецкого искусства мы видим таких первоклассных мастеров живописи, как Ленбах - по краскам истый венецианец, пропитанный Тицианом и Тинторетто; Беклин, величайший в мире поэт красок,- чего стоит одно его изумрудное море в «Игре волн» или пейзажи в «Священной роще» и «Полях блаженных»* /5, с. 114/.

Таким образом, как мы убедились, речь идет о значительной картине А. Беклина в его творческом наследии, и выбор молодых швейцарских художников, павший на нее - случай или сознательный акт?

Обращение постмодернизма к искусству прошлого в виде прямых цитат или вольных копий - характерная черта, отличающая его от модернизма (хотя и у

Пикассо встречаем попытку собственной интерпретации “Менин” Веласкеса). Совсем иной аспект “десакрализации” заметен в “Джоконде” с пририсованными усами и бородкой проповедником антиискусства, создателем эстетики реди-мейд, одаренным шахматистом и мистификатором Марселем Дюшаном (1887-1968). Выставленная в 1920 году “Джоконда” с усами - “LHOQQ” (1919) была воспринята всеми безусловно как эпатирующий жест со стороны художника. Демистифицируя художественную деятельность, М. Дюшан совершил поиск *«иного» искусства, свободного от любой классической или современной предрасположенности»* /9, с. 50/. Но помещенная уже через 70 лет в экспозицию выставки “Искусство в зеркале” на венецианском биеннале, “LHOQQ” персонифицировалась уже как алхимический идеал синтеза противоположностей, что свидетельствовало, по мнению критиков, о стремлении авангардистов обрести в мифологии классического искусства “тайное знание” о бессознательных основах творчества.

Иной характер приобретает цитирование классики в 70-80-е годы, которое, как замечает теоретик итальянского трансавангарда А. Бонито Олива, вовсе не предполагает “демонстрировать неуважение” к классическому произведению /7, с. 207/. Здесь уже речь идет, скорее всего, об историческом комментировании произведений прошлого. Тот же А. Бонито Олива говорит: *«...в середине 70 х годов мне стало очевидно, что эпоха авангарда исторически себя исчерпала и что, если невозможно уже создание новых ценностей, следовательно, началась новая эпоха - эпоха цитирования»* /1, с. 23/.

Найденная швейцарскими художниками фотогравюра с картины своего соотечественника, подписанная ими (с указанием тиража), с одной стороны - восстановление «линии исторической преемственности», утверждение новой веры в необходимость именно прочной связи между современностью и прошлым. С другой стороны, перед нами художественная провокация, направленная на приобщение широких масс не столько к беклиновскому наследию, сколько к творению нового, ультрасовременного искусства ультрамодернизма.

В этом же, 1996 году, Нафцгер, Люччини и Лебер в цюрихском Кунстхаузе показали видеофильм под ироничным названием: “Если еще раз будешь шалить, то должен будешь у меня похудеть”. Игровой фильм снят в нарочито небрежном стиле: непереводаемая игра смыслов, абсурдность ситуаций, в которых с

калейдоскопической быстротой происходит смена событий фильма, заканчивается непредсказуемым финалом, пропитанным иронией и сарказмом /10, с. 13/.

Любопытно, что постмодернистское произведение, попавшее в Сумы при содействии Главной конторы газеты “Супремус” в Цюрихе, вызвало и другие, неожиданные для нас толкования /4, с. 4/.

Созданная швейцарскими художниками своеобразная имитация постмодернистской цитаты - ссылки на классическое произведение - это еще и пример “коллективных действий” художников постмодернистского призыва.

### ***Библиографическая справка***

1. Беседа с изобретателем трансавангарда. Интервью В. Мизиано с А. Бонито Олива // Искусство. - 1992. - №1. - 23-25.
2. Власов В. Т. Стили в искусстве. Словарь, - СПб., 1995.
3. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. - Лондон, 1975.
4. Дмитро Горбачов: “Зачеплено щось безперечно важливе...” // Червоний промінь (Суми). - 1996. - 18 жовт. - №42 (4223).
5. Дягилев С. Художественные критики // Сергей Дягилев и русское искусство. - М., 1982. - Т. 1.
6. Зыбайлов Л. Постмодернизм // Юный художник. - 1996. - № 9,
7. Кислова Н. И. К проблеме исторического сознания в современном западном искусстве // Советское искусствознание'25. - М., 1989.
8. Мархлевский Ю. Об искусстве. - М., 1976.
9. Пикон Г. Сюрреализм. - Женева, 1995.
10. Супремус. - 1995. - № 4 (5).
11. Роуз М. Постмодернистская имитация // Искусство. - 1990. - № 8. - С. 44-48.
12. Эрьявец А. Субъект постмодернизма в прожекторах эстетики // Искусство. - 1990. - С. 43-46.