

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Н.В. Штольдер

ИДЕИ - ОБРАЗЫ В ШОТЛАНДСКОЙ ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ МОДЕРН

В статье исследуются варианты шотландской декоративной живописи эпохи модерн с точки зрения визуализации в них характерных идей-образов. Представлены и проанализированы произведения Фибии Анна Трэквейер «Развитие души» (1895-1902), Джона Дункана «Святая невеста» (1913), Роберта Бёрнса «Диана и её нимфы» (1926). В каждой из этих работ происходит встреча – конфликт между декором и поэзией, которые плодотворно и неразрывно дополняют друг друга.

Ключевые слова: шотландский модерн, кельтская культура, декоративная живопись, панно, композиция, полистилизм, символизм

The article is dedicated to the research of examples of Scottish decorative painting of the modern style from the point of view of visualization of distinctive ideas – images in it. Works of Phoebe Anna Traquair «The Progress of a Soul» (1895-1902), John Duncan «St. Bride» (1913), Robert Burns «Diana and her Nymphs» (1926) are presented and analyzed. In each of these works takes place a meeting – a conflict between decor and poetry which fruitfully and indissolubly supplement each other.

Keywords: Scottish modern style, Celtic culture, decorative painting, panneau, composition, polystylistic, symbolism

Шотландский модерн – это особая страница в книге интернационально направленного искусства рубежа XIX – XX вв. Его характер в наибольшей степени проявился в архитектуре, прикладном искусстве, графическом дизайне, которые в свою очередь не могли не повлиять на развитие живописи означенного периода¹. Для шотландского модерна в целом характерно обращение к кельтской культуре, в которой природа существует как важнейшая, зашифрованная, сакральная часть мироздания, и человек является ее неотъемлемой частью. По верованиям кельтов, природа пронизана невидимой духовной энергией, и в ней все имманентно всему. Исходящие из кельтской культуры таинственные визуальные коды неизменно связаны с древнейшими природными формами, знаками, устным словом, стихийностью и внутренней страстностью. Отсюда проистекает тот особый символизм рубежа веков, который характеризует шотландскую декоративную живопись. Реализм и магия, натурность и воображение, декор и поэзия в различных пропорциях представляют собой особый шотландский колорит.

С точки зрения предпочтений художественного языка для декоративной живописи шотландцев, независимо от техники, органична форма панно. В данной форме уместны и цветовые контрасты, и стилистические смешения, и любовь к линии. Утонченный графизм художников шотландского модерна развился в связи пониманием синтетичности и универсальности языка линий. Многие из них занимались графическим дизайном, принимали участие в оформлении печатных изданий. С другой стороны, для большинства шотландских живописцев сюжет, нарративность являлись необходимой частью разрабатываемого изображения. Визуализация у них, прежде всего, была связана с текстом, который в процессе работы осмысливался, превращаясь в зашифрованное послание из характерных форм, ритмических пауз и цветовых сочетаний.

Предметом данной статьи является декоративная живопись трёх шотландских художников: Джона Дункана, Роберта Бёрнса, Фиби Анны Трэквейер. Основной акцент сделан на следующем круге произведений: холстах «Святая невеста», «Диана и ее нимфь» и цикле декоративных панно «Развитие души» (вышивка на льне). Следует подчеркнуть, что, если некоторые работы Дункана и Бёрнса замечены отечественными исследователями, то творчество Трэквейер практически не изучено.

Все эти произведения находятся в Национальной Шотландской галерее в Эдинбурге и выставлены в едином пространстве. И не случайно, так как их объединяют не только временные рамки, но и эстетическая направленность. Эти работы отражают идеи модерна как стиля, наполнены символистским содержанием и являются характерными выразительными образцами шотландского варианта. Данные вещи стоят на стыке станковой и монументально-декоративной живописи, и могут быть вполне отнесены к панно эпохи модерн. В них происходит встреча – конфликт между желанием декорировать поверхность и задачей привнесения духовных сущностей времени, главным образом, в поэтическом ключе. Этот феномен в каждом из представленных холстов визуализируется в индивидуальной плоскости.

Шотландская художница Фиби Анна Трэквейер (1952-1936) длительное время занималась украшением и рисунками в рукописях, работала с эмалями, известна её настенная живопись. Период с 1895 по 1902 она посвятила созданию серии панно в технике вышивки шелком под общим названием «Развитие души». Данная серия была инспирирована увлекательным эссе “Denys L. Auxerrois” (Дени Локсеруа или Дени из Оксера) Уолтера Пейтера и задумывалась в 1893 году еще при его жизни². Выбор Трэквейер был обусловлен не только её эстетическими предпочтениями, но и несомненным интересом художницы к смешению языческого и христианского в тексте Пейтера, её личному отношению к перипетиям земной драмы известного теоретика искусства.

«Дени Локсеруа» – короткая история, включенная в так называемую серию «воображаемых портретов», в форме которых Пейтер использовал, как биографические данные, так и художественный вымысел. Интересно, что эта история могла бы дополнить биографический портрет самого Пейтера. В общих чертах рассказ строится на некотором поэтическом и эмоциональном расследовании, в котором присутствуют Дионис и Святой Дени³ (Дионисий, Денис), образы которых неоднозначно переплетаются. Дело в том, что автор попадает в некий средневековый французский город, назовем его Оксер, как предлагает рассказчик, где в магазинчике древностей на фрагменте витража видит интересную фигуру, напоминающую языческого бога Диониса, но с некоторыми непривычными аксессуарами более позднего времени. Далее в доме священника он встречает коллекцию гобеленов на эту же тему. В них Дени Локсеруа был изображен в разных ипостасях: то украшенный цветами и листьями винограда, то в одежде монаха, иногда, закутанный, как от холода. Иными словами, перед читателем разворачиваются странные метаморфозы танцующего бога виноделия Диониса и французского святого Дени, возникающие в довольно витиеватой форме. В духе эстетизма в завершении истории автор представляет своего воображаемого героя, а скорее всего его преображенную душу, гуляющим в современном Оксере. Рассказчик будто качается на волнах реальной истории и воображения, так, что порой невозможно понять, где заканчивается фактологическое повествование и начинается страстное философствование и лавирование фантазии, где исчезает языческий бог Дионис и появляется христианский мученик Дени, кто же из них вместе с автором бродит по улочкам древнего города.

На самом деле, можно сказать, что Трэквейер, вдохновившись мотивами и намеками, которые возникли перед рассказчиком при рассматривании средневековых витражей и гобеленов, создала свою историю о развитии души в декоративных формах. Композиционные и пластические идеи художницы абсолютно самостоятельные. Они не иллюстрируют текст, а являются авторским параллельным видением. Поэтические размышления Пейтера о странностях и драматических противоречиях жизни, о психологических метаморфозах души нашли своеобразную визуализацию в таинственном послании самой Трэквейер. В результате имеется возможность любоваться единым декоративным ансамблем из четырех вертикальных вышитых панелей, окончательный смысл которых, как впрочем, и некоторых других произведений символизма, все же затемнен.

Тем не менее, названия декоративных панно, а именно: «Вхождение», «Напряжение», «Отчаяние», «Победа» и сами изображения дают определенные векторы в понимании психологических состояний или некоторых идей в каждом отдельно взятом панно. Например, в идее – образе гермафродитного Вакха (Диониса или Святого Дени) прозвучала одна из волнующих тем времени, особенно в кругах

эзотерических или близких к ним: андрогиния как проявление принадлежности иным сферам, как идеалистическое решение гендерных проблем. Эту тему развивали многие символисты, как в литературе, так и в живописи⁴. Или рассмотрим решение фигуры Дени и заключительную сцену с мужеподобным ангелом, который уносит его, умирающего, в своих объятиях. Видение автора панно вполне попадает в поле суждения Пейтера о затаенном гомоэротическом течении в самой природе искусства. Фиби Трэквейер предпринимает попытку интерпретировать витающие в воздухе вопросы в поэтической и декоративной плоскостях.

Художница в своих композиционных решениях склонна к романтике и платонизму. Восприятие панно не отталкивает какого-то ни было сортом агрессивного эротизма, наоборот, оно располагает к размышлению о возвышенном. Её интересует согласованная динамика изящных форм, мелодичные повторы близких изобразительных структурных элементов. Это очень тонкие по цветовым отношениям, вышивки, по сути имитирующие живопись, в которых представлена разнообразная, сближенная по тону гамма зеленоватых, охристых, розово-вишневых, нежно-голубых оттенков, с вкраплением золотых нитей, что, несомненно, поддерживает общее поэтическое настроение изображений, с налетом меланхолии и иллюзорной надежды.

Символическую и декоративную стратегию Трэквейер можно рассмотреть на отдельном панно, например, «Напряжение» (180,7 на 71,2 см). Доминирующая фигура Дени (Диониса) в S-образном движении решена практически чистым светлым силуэтом, с минимум полутонов, и занимает большую часть панели. Внутреннее напряжение выражено жестами его руки, одна из которых прижимает к себе лиру, ладонь другой пытается коснуться струн. Драматизм данного психологического состояния передается через изобразительное поле вокруг фигуры. Пространство с некой сказочной поляной, с лентой реки и вьющимися до небес виноградными лозами заполнено кистями рук – актами, отражающими смятение, напряжение души. Магические руки срывают плащ и цветок, выхватывают лиру, ломают ветви, не отпускают рвущуюся в небо птичку и пр. Такого рода решение, с одной стороны, перекликается с поэтическим стилем изложения самого Пейтера, с другой стороны, символизм и эмоциональность Трэквейер во многом созвучны поэзии Йейтса.

Созерцание данной вышивки вызывает целый ряд ассоциаций и аллюзий. Это и кельтская символика, в которой, например, ладонь представлялась, как особый магический знак и, прежде всего, как символ власти, это и затаенные смыслы ряда средневековых гобеленов, это и идеи прерафаэлитов. Например, здесь уместно провести сопоставление с вышитой ширмой с тремя героинями У. Морриса. Инспирированная «Легендой о хороших женщинах» Чосера, она вполне попадает в тему балансирования поэтического повествования и разработанного декора. Кроме

того, можно вспомнить гобелены Берн-Джонса и Диарля с прославляющими и служащими ангелами. Решение фигур, фонов с цветами, растениями и орнаментальным обрамлением во многом параллельно декоративным принципам Трэквейер. Правда, ее композиции более подвижны и лиричны.

Работа Джона Дункана (1866-1941) «Святая невеста», датируемая 1913 годом, была отмечена отечественными исследователями в «Студии» этого же года, как значительное достижение изображения кельтского мифа в шотландской живописи. Действительно, идеи – образы, заключенные в этом произведении, наиболее очевидно соотносятся с кельтской культурой⁵. С одной стороны, данное полотно воспринимается легендой, сочиненной друидами. В этом плане оно навеивает воспоминание о волшебной и печально – прозрачной ирландской повести об Этне, принцессе со светлой душой. С другой стороны, в художественном языке «Святой невесты» явно превалирует витиеватая комбинация антропоморфных и геометрических форм, отличающая различные варианты кельтских орнаментов⁶.

Но не только языческие предпочтения формируют визуальный ряд холста, а также христианская символика и черты модерна и символизма. В самом сюжете уже заложен некий синкретизм. Согласно легенде Ирландская Святая Невеста была перенесена ангелами в Вифлеем, чтобы присутствовать при рождении Христа. Момент полета сакральной группы над морем собственно и представлен Дунканом.

При первом взгляде в изображении данного действия очевидны декоративные и синтетические устремления художника. Графизм и натурализм – его основные визуальные стратегии. Вкус и любовь к орнаментике прослеживается в каждой детали. В языке живописи преобладает полистилизм. Наряду с академическими принципами в изображении лиц и обнаженных частей тела прочитывается привязанность к открытому цвету. Откровенно декоративно решены одежды и крылья ангелов. Элементы пейзажа близки к натурной трактовке. На его фоне фигуры кажутся немного инородными, аппликативными. Благодаря колористическим контрастам, стилистические формальные разногласия придают холсту необычность и сказочность. В ином мире, мире грёзы и воображения индивидуальное сознание устанавливает свои правила в каждой отдельной работе. Данное веяние символизма рубежа веков в рассматриваемой картине Дункана нашло достойное самобытное воплощение, возможно, наиболее удачное и в своем роде, программное по сравнению с некоторыми другими его работами.

Одежды ангелов представляет собой своеобразные эмальерные клейма, в которых шаг за шагом размещены фрагменты из жизни Христа и Святой невесты. Они разделяются древней ритуальной орнаментикой – плетенкой и различными вариантами волнообразных спиралей. В изображении морского пейзажа с

характерными для шотландского ландшафта облаками, скалистым берегом на горизонте, колючими волнами с плывущим в них морским котиком также звучат национальные предпочтения. И, наконец, нарисованная рама, обрамляющая изображение и имеющая в каждом повороте свой геометрический рисунок, также соотносится с кельтскими орнаментами, символизируя вечное и замкнутое движение в целом и его переменчивость внутри этого движения. Некоторые части фигур намеренно помещены поверх рамы, что придает сцене оттенок ирреальности происходящего и в тоже время является выразительным элементом композиции.

Итальянский ренессанс не прошел незамеченным у шотландских мастеров. Наблюдается определенная синхронность в приведенных выше композиционных приемах Дункана с приемами раннего возрождения. Например, во фреске Учелло (1443) объемная голова пророка помещена, подобно аппликации, в контекст плоскостных геометрических форм. Или в одной из фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи в решении фигур двух горожан очевиден принцип сочетания плоского силуэта орнаментированной одежды с рельефной, светотеневой разработкой лиц, подобно приему шотландского художника в трактовке ангелов. Сходная Дункану пластическая идея прочитывается, например, у Фра Анжелико в его «Благовещении» (1432-33). Крылья архангела Гавриила представлены декоративно и напоминают инкрустацию, тогда как открытые части фигуры решены неглубоким рельефом, что также параллельно решению крыльев и ликов ангелов в «Святой невесте».

Крупный холст Роберта Бёрнса (1869-1945) «Диана и её нимфы» представляется наиболее пластически условным и плоскостным по своему строю относительно работ двух предыдущих авторов. На самом деле он создавался, как часть оформления чайной комнаты на Принцесс Стрит, 70 в Эдинбурге по заказу Д. С. Крауфорда (1923-26). Дизайн внутренних помещений такого рода с использованием настенных панно характерен для Шотландии переходного периода. Можно вспомнить, например, знаменитое оформление чайных комнат мисс Крэнстон в Глазго, в разработке которого участвовали Вэлтон и Макинтош⁷. При сравнении настенных панелей Макинтоша с панно Бёрнса очевидно вхождение в последние особенности Ар Деко, что продиктовано и временем создания. Тем не менее, в полистилизме «Дианы и её нимф» черты модерна являются лейтмотивом.

Подобно произведениям Дункана и Трэквейер, данное панно также отмечено нарративными элементами, соответственно в авторской интерпретации. Римская богиня, «хозяйка леса», отождествляемая с Артемидой и Гекатой, здесь практически не выделяется по отношению к двум нимфам. Девушки показаны в экспрессивных движениях в окружении подвижных леопардов, обезьян и экзотической растительности. В данном случае возникают параллели с женщинами -

воительницами из сказаний уладского цикла, таких, например, как королева Айфе или Скатах, которым свойственна не нежность, а неукротимая энергия, граничащая с яростью.

Панно «Диана и её нимфы» похоже на сверкающий ковер или масштабный коллаж. И хотя, в изображении бегущих фигур очевидна академическая основа, остальные части композиции художник решает предельно декоративно. Для Бёрнса важен ритм плоских аппликативных элементов, который, как главное действующее лицо в пьесе, выходит на первый план и создает звонкие аккорды локальных цветов, откровенно повторяющихся по форме и одинаковых по цвету. Изумрудно – зеленые, золотые, оранжевые, черные, гладко выкрашенные фигуративные элементы, заключенные в оранжево-золотистый контур, выстроены таким образом, что зритель невольно ощущает звучание некой музыки, не лишенной импровизации и сибаритства.

В структуре композиции прослеживается принцип свободной соразмерности. Однако имеются некие повторы форм: например, расположение двух красно – оранжевых деревьев на переднем плане, стволы которых, подобно двум молниям, пронизывают холст по вертикали. Вытянутые на равном расстоянии друг от друга, S-образные зигзаги продуманно симметричны и восходят к растительным S-образным и лировидным кельтским орнаментам, обозначающим вечное плавное движение. Художник заполняет пространство холста одновременно масляными и темперными красками, включает в композицию золотые пластинки. Такого рода сочетание фактур вызывает сравнение с произведениями прикладного или монументально-декоративного искусства.

Иконография модерна и символизма в обозначенных выше произведениях шотландских художников проступает в теме движения, которая характеризуется определенным напряжением и ассоциируется с подвижной волной, также в ее более узком ее аспекте, теме полета. Здесь закономерны параллели с уже упоминаемыми прерафаэлитами, русским, бельгийским, венским модерном. В частности, можно вспомнить панно Врубеля «Полет Фауста и Мефистофеля», мозаичные панно Климта для дворца Стокле, холст Дельвиля «Ангел Света». Иконографические мотивы Бернса и Дункана и их визуализация, как в поэтичности, так и в декоративности, пересекаются с национальным фольклорно-сказочным циклом В. Васнецова, например, с его панно «Три царевны подземного царства» и другими, а также с театральными эскизами Бакста. Иллюстрации Билибина к русским сказкам в ощущении загадочности, а также в графической интерпретации, особенно растительных форм, сходны с панелями Трэквейер.

Если говорить о типах композиционного построения, то в вышитых панелях «Развитие души» преобладают вариации S-образной конструкции. Так называемая

хогартовская «beautiful line» разработана в структуре однофигурной композиции с реверансом к средневековым алтарным образам в рост. «Святая невеста» Дункана попадает в ряд композиций с неярко выраженным смещенным центром или несколькими центрами. Действительно, с одной стороны, фигурная группа и световые акценты смещены влево. С другой стороны, важная информационная и пластическая роль отводится одеждам ангелов. Произведение Бёрнса можно отнести к вариантам композиций со свободно организованным ритмом. Причем формальная и стилевая диффузии в «Диане и её нимфах» позволяет говорить о нем, как одновременно о станковой и монументально-декоративной живописи, так и как о варианте дизайна.

Заметим, что изображение фигур в рост, без срезов, но как бы в распор, характерно для всех трех авторов. Такое расположение от рамы к раме давало художникам возможность подчеркнуть, что именно изображение человеческих форм, движений фигуры важно для них в первую очередь. Кроме того, и Бёрнс, и Дункан, и Трэквейер, используют одновременно различные пространственные и стилевые конструкции в одном произведении. В этом смысле закономерны приведенные выше схождения с вариантами визуализации эпохи раннего Ренессанса. Фигуры в шотландских панно решены силуэтно, с едва проступающими полутонами и рефлексамии. Важную роль играет цветная линия, которая участвует в создании силуэта или невысокого рельефа, так как говорить об объеме данных фигур не приходится. Пространственная игра создается другими средствами. Например, у Дункана задний план подобен декорации, пространство передается в основном за счет масштаба отдельных элементов. У Трэквейер тот же принцип освоения планов. Однако важную роль в организации поверхности выполняют также построенные на чувстве ритмичные сочетания сходных деталей. Воздушная среда в её произведении строится за счет сближенной тональности холодных и теплых оттенков цвета.

В заключении следует подчеркнуть, что шотландский вариант декоративной живописи эпохи модерн имеет индивидуальный тип экспрессии, обусловленный своим сочетанием графизма и живописности, пластичности и нарратива. Можно сказать, что психология художественных форм шотландских мастеров несет в себе магический подтекст. Таким образом, встреча – конфликт между декором и поэзией в декоративной шотландской живописи осуществляется в примерно равной пропорции, каждая часть которой играет свою роль, и они плодотворно и неразрывно дополняют друг друга.

¹ Подробнее о тенденциях и персоналиях шотландской живописи изучаемого периода см.: Hardie W. *Scottish painting. 1837-1939*. Studio Vista, London, 1976. В частности, Харди считает, что на шотландскую школу периода Art Nouveau оказали влияние два явления – Уистлер и декоративная сторона прерафаэлитов, например М. Браун с его фресками в Городском зале Манчестера. Однако это влияние относительно.

²Перевод данного произведения осуществлен Павлом Муратовым в 1916 году. В статье автор опирается на собственный перевод: W. Pater. *Imaginary Portraits: Denys L'Auxerrois*. 2007, *Literary Collection*; google.ru/books.

³ Св. Дени один из четырнадцати почитаемых святых в католическом пантеоне. Изображался держащим свою голову в руке, т. к. по легенде претерпел мученическую смерть путем усекновения головы. Он считался покровителем Парижа, а также страдающих головной болью и душевнобольных.

⁴ См.: Кассу Ж. *Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка*. Пер. с франц., М., 1999.

⁵ Кельты проявляли поразительную способность перенимать идеи самых разных народов, с какими их сводила война или торговые пути. При этом воспринятая мысль быстро становилась кельтской, меняясь до неузнаваемости. Кельты избегали подражания растительным и животным формам, стремясь к чисто декоративному изображению. Они предпочитали сочетания плавных длинных кривых и волн с энергией свитых спиралей и выпуклостей. Кроме того, известно, что галлы и бритты – ветви одного кельтского ствола первыми, до классической античности, стали изготавливать эмаль, которая отличалась особой декоративной красотой и стойкостью цвета.

⁶ Подробнее см.: Роллестон Т. *Мифы, легенды и предания кельтов*. Пер. с англ., М., 2004.

⁷Подробнее см.: Crawford A. *Charles Rennie Mackintosh*. London, 2002.