

Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.01+75.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-6-17

Наталья Владимировна Штольдер
Natalya Vladimirovna Shtolder

кандидат искусствоведения, профессор кафедры изобразительного искусства
и народной художественной культуры,

PhD in Art Studies, professor, Chair of the Fine Arts and Folk Art Culture,

Государственный Гжельский университет

Gzhel State University

n.shtolder@mail.ru

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА: ОТ ТЕОРИИ ПАРАЛЛЕЛИЗМА К СИМВОЛИЧЕСКИМ ФОРМАМ И ОБРАЗАМ AESTHETIC VIEWS OF FERDINAND HODLER: FROM THE THEORY OF PARALLELISM TO SYMBOLIC FORMS AND IMAGES

В данной статье рассмотрены эстетические взгляды швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853–1918) в контексте эволюции его творчества. Выдающийся европейский мастер еще современниками был отмечен в первом ряду художников, существенно повлиявших на развитие живописи рубежа XIX–XX веков. Актуальность представленной работы заключается в объективной значимости идей Ходлера во взгляде на универсум, на вопросы построения пространства в живописи. Теоретическое наследие художника, включающее базовые положения его теории параллелизма, впервые в отечественном искусствознании углубленно проанализировано на основе его записей, высказываний и выступлений разных лет. Рассмотрены основные положения фribурской лекции «Миссия художника» (1897) в связи с творческой практикой художника и в контексте идей европейского символизма и модерн.

Ключевые слова: Фердинанд Ходлер, эстетические взгляды, параллелизм, европейский символизм, модерн, пространство в живописи

Для цитирования: Штольдер Н.В. Эстетические взгляды Фердинанда Ходлера: от теории параллелизма к символическим формам и образам // Артикульт. 2022. №3(47). С. 6–17. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-6-17

This article examines the aesthetic views of the Swiss artist Ferdinand Hodler (1853–1918) in the context of the evolution of his creation. The outstanding European master was noted by his contemporaries in the first row of artists who significantly influenced on the development of painting at the turn of the 19th–20th centuries. The relevance of the presented work lies in the objective significance of Hodler's ideas in the view of the universe, on the issues of constructing space in painting. The theoretical heritage of the artist, including the basic provisions of his theory of parallelism, for the first time in Russian art history is analyzed in depth based on his notes and statements of different years. The main provisions of the Fribourg's lecture "Mission of the Artist" (1897) are considered in connection with the creative practice of the artist and in the context of the ideas of European symbolism and Art Nouveau.

Keywords: Ferdinand Hodler, aesthetic views, parallelism, European symbolism, Art Nouveau, space in painting

For citation: Shtolder N.V. "Aesthetic views of Ferdinand Hodler: from the theory of parallelism to symbolic forms and images." *Articult.* 2022, no. 3(47), pp. 6–17. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-6-17

Введение. Постановка проблемы

Интерес к творчеству художников европейского региона рубежа XIX–XX веков по прошествии более ста лет не ослабевает в среде искусствоведческого сообщества как в историко-культурном и эстетико-философском ракурсах, так и с точки зрения особенностей и значения их художественной практики. Этот процесс связан в том числе с углубленным исследованием известного эпистолярного наследия художников ушедшей эпохи, а также с раскрытием новых страниц их теоретических работ, знание и осмысление которых дает более существенное представление об их творческой мотивации и стремлениях, и позволяет применить их опыт в современный период. В этом плане рассмотрение малоизученного в отечественном искусствознании эстетико-теоретического наследия Фердинанда Ходлера (1853–1918) имеет несомненное значение. Выдающийся швейцарский художник еще современниками был выведен в первый ряд творцов, существенно повлиявших на развитие

N.V. Shtolder *Aesthetic views of Ferdinand Hodler:
from the theory of parallelism to symbolic forms and images*

европейской живописи, наравне с Сезанном [Burger, 1920]. Не все мастера живописи рубежа XIX-XX веков имели склонность к теоретическим высказываниям, однако Ходлер в своих записях, письмах, выступлениях разных лет оставил значительное оригинальное наследие эстетико-философского характера. Данная статья посвящена рассмотрению корпуса наследия, получившего название *теория параллелизма*, которая анализируется на примерах его художественной практики.

В европейском искусствознании о творчестве Фердинанда Ходлера написано и опубликовано более тысячи исследований на немецком, французском, итальянском и английском языках. В той или иной степени каждый исследователь обращался к эстетическим взглядам Ходлера, к его теории параллелизма. В наибольшей степени особенности эстетических воззрений и теоретических размышлений художника высвечены в трудах швейцарских ученых, таких как К. А. Лоосли, И. Видмер, Х. Мюлештайн, Г. Шмидт, Ю. Брюшвайлер, О. Бэчманн, П. Мюллер, М. Брюннер, Н. Гюдель, Д. Бломе и других исследователей.

Эстетические записи художника сосредоточены преимущественно в тетрадях, письмах и многочисленных записных книжках. Эти источники находятся в библиотеках, архивах, частных собраниях разных швейцарских кантонов в Женеве, Невшателе, ла Шо-де-Фон, Цюрихе и некоторых других местах. Рукопись его главной теоретической работы «Миссия художника» (1897) хранится в Библиотеке Школы искусств и ремесел во Фрибуре. Из переписки художника известны письма к бернскому адвокату и меценату И. Ф. Бюцбергеру, которые опубликовал К. А. Лоосли [Loosli, 1924, Bd. IV, S. 327-344]. Другая переписка, в том числе с другом и учеником Марком Одье, с сокурсником Даниэлем Бо-Бови и сыном Гектором, находится пока в процессе подготовки к публикации (см. www.institut-hodler.ch).

Первый биограф и друг Фердинанда Ходлера швейцарский писатель и журналист Карл Альберт Лоосли (1877–1959) еще при жизни художника собирал и фиксировал сведения об этапах его творческого развития, истории создания отдельных произведений, его участии в выставках и сопровождающей критике в прессе. Тесно общаясь с художником, в том числе будучи с 1908 года секретарем Швейцарского общества художников и скульпторов, Лоосли сохранил в записях целый ряд высказываний и наблюдений, вынесенных из личных бесед. После смерти художника исследователь систематизировал и отредактировал собранный материал. Результатом этой работы стал четырехтомный труд, который был издан в Берне, в городе, где родился художник. Это издание «Фердинанд Ходлер. Жизнь, работа и наследие», насчитывающее около 1160 страниц, и сегодня является основополагающим источником о творческом пути и эстетических предпочтениях швейцарского мастера [Loosli, 1921-1924].

Эталонной и оригинальной работой по изучению и анализу жизни и творчества Ходлера стала монография исследователей Ханса Мюлештайна и Георга Шмидта. В объемном труде авторы методично и детально рассмотрели и связали этапы жизни художника с его произведениями разных периодов, дали критическую оценку его творчеству с точки зрения возникновения тех или иных тем и образов, а также проанализировали художественные особенности построения пространства в его работах, подчеркнув неразрывную связь философско-эстетических взглядов художника с его творчеством [Mühlestein, Schmidt, 1942].

Изучению творческого наследия Ходлера посвятил большую часть своих исследований швейцарский искусствовед русского происхождения Юрә Брюшвайлер (1927–2013). Важной этапной публикацией в этом плане стало глубокое исследование «Фердинанд Ходлер. Хронологический обзор: биография, произведения, обзоры» в каталоге выставки произведений художника, прошедшей в Берлине, Париже и Цюрихе в 1893 году [Brüschweiler, 1983]. В этой работе исследователь дополнил, уточнил, прокомментировал ряд важных моментов в биографии и творчестве Ходлера, в некоторых случаях дал оценку событиям и фактам его жизни, связал ходлеровскую теорию параллелизма с эволюцией его творческой практики. В своих книгах, статьях и выступлениях Брюшвайлер отмечал силу воздействия и уникальность творчества Ходлера, всячески подчеркивал, значение ходлеровского теоретического подхода к творчеству, значение его принципа параллелизма (см. док. фильм «Ferdinand Hodler – Das Herz ist mein Auge...», 2003).

Н.В. Штольдер *Эстетические взгляды Фердинанда Ходлера:
от теории параллелизма к символическим формам и образам*

В 2014 году после смерти Ю. Брюшвайлера был создан архив, носящий его имя и состоящий более чем из 85 000 различных документов, фотографий и предметов, связанных с творчеством Ходлера, которые ученый собирал в течение долгих лет. С 19 мая 2021 года этот архив перешел на хранение во вновь образованный Институт Фердинанда Ходлера в Женеве. Под патронажем этого института поддерживаются исследовательские проекты, проводимые молодыми искусствоведами. Директор института Никлаус Мануэль Гюдель и хранитель Диана Бломе возглавляют перманентную работу по изданию материалов из фонда Брюшвайлера и, прежде всего, рукописей и обширной переписки Ходлера, что является значимым дополнением к изучению, сохранению и популяризации творчества художника [Blome, Güdel, 2017]. Примечательно, что в этих изданиях исследователи нередко публикуют факсимиле документов и сопровождают их информативными и оценочными комментариями.

Швейцарский институт искусствознания (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft – SIK-ISEA), находящийся в Цюрихе, внес свой огромный вклад в публикацию документов, фотоматериалов усилиями таких ученых, как Оскар Бэчманн, Пауль Мюллер, Моника Брюннер и другими. Последний четвертый том каталога-резоне в многолетнем проекте о творчестве Фердинанда Ходлера, который был издан к его юбилею, был посвящен именно документам, переписке художника, биографическим свидетельствам [Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné..., 2018].

В отечественном искусствознании отрывки из теоретического наследия швейцарского художника впервые были опубликованы под названием «Об искусстве» в научном издании «Мастера искусства об искусстве» в 1934 году под редакцией Б. Н. Терновца (1884–1941), а затем – в переизданном многотомнике «Мастера искусства об искусстве» (1966–1969). В каталоге единственной, прошедшей в Москве (ГМИИ им. А. С. Пушкина) и в Санкт-Петербурге (Эрмитаже) выставки Фердинанда Ходлера был приведен текст «Десяти заповедей», а также отдельные высказывания художника об искусстве и экстракт из лекции «Миссия художника» [Кэнель, 1988, с. 21-23]. В книге Н. Штольдер «Фердинанд Ходлер. Взгляд из России» (2017) был представлен полный текст «Миссии художника», переведенный автором на русский язык, а также дан краткий анализ этой рукописи во второй главе монографии [Штольдер, 2017, с. 104-111, 438-443].

Формирование эстетических взглядов

Уже в молодости Ходлер начал формировать отдельные постулаты своей теории¹, которые он любил повторять в течение всей своей жизни в беседах с друзьями и коллегами. Так в «Десяти заповедях» [Loosli, 1921, Bd. I, S. 44; Кэнель, 1988, с. 21; Blome, Güdel, 2017, p. 39; Штольдер, 2017, с. 437], когда ему был 21 год, он изложил свое понимание вопроса восприятия действительности и способа ее отображения в десяти постулатах. В классическом, ренессансном духе в первом постулате он отметил, что «Мера всего видимого – глаз», а в десятом пункте уточнил: «Для того чтобы определить точные размеры, человеческий глаз недостаточен и художник должен при всяком удобном случае пользоваться математическими измерительными приборами, такими как циркуль, метр, угломер, отвес и линейка». Такие положения «Десяти заповедей», как «видеть натуру на плоскости», «геометрическое членение плоскости», «от крупных членений к более мелким» говорят о том, что художника уже в ранние годы интересовала проблема композиционного построения живописного пространства. В одном из первых автопортретов («Студент», 1874, Кунстхаус, Цюрих), созданном в год написания этих тезисов, художник изобразил себя в мастерской

¹ Первые эстетические теоретические высказывания относятся к периоду обучения в Школе рисунка в Женеве (1872–1878), которые были созданы под прямым воздействием художника и учителя Бартеlemi Менна. В частности, выделим «Десять заповедей» (1874) и «Пять правил композиции» (1875–1876). На формирование мировоззренческих и художественных взглядов Ходлера повлияли «Книги об архитектуре» Витрувия, трактаты Леонардо да Винчи, «Четыре книги человеческих пропорций» Альбрехта Дюрера, «Начертательная геометрия» Эрвина Папперица, работы Шарля Бланка, лекции учёно-дарвиниста Карла Фогта, лекции по египетскому искусству архитектора Андре Бурдийона, лекции по символизму профессора лингвистики Йозефа Вертхаймера [Loosli, 1921, Bd. I, S. 58 - 62; Blome, Güdel, 2017, p. 31–37].



Рис. 1.
Фердинанд Ходлер.
Автопортрет. Студент. 113x73 см. Холст, масло. 1874.
Кунстхаус, Цюрих.

среди книг и холстов с угольником в левой руке и молитвенно сложенными пальцами правой руки (рис. 1). Этот автопортрет показывает двойственный образ художника: скромный юноша и пророк, избранный служить искусству.

«Геометрический», «архитектурный» взгляд на изобразительную плоскость исповедовали египтяне и греки, Джотто и Мазаччо, Леонардо и Дюрер, Пуссен и Пюви де Шаванн и другие мастера (см. [Штольдер, 2017, с. 104]). Следуя за ними, в «Пяти правилах композиции» Ходлер вывел основные положения работы художника над композицией. Впервые приведем их полностью (здесь и далее авторский перевод) [Loosli, 1921, Bd. I, S. 228, note 20; Blome, Güdel, 2017, p. 45]: «1. Интерес зрителя должен быть быстро и по прямой останавливаться на главном моменте, который художник хотел передать (или намеревался выразить) на холсте. 2. Он (художник) придет к этому через разумное членение и математику на этом холсте. 3. Для осуществления этой цели необходимо будет принять во внимание законы равновесия, форму и размеры, а также законы цвета. 4. Формат и размер картины должны как можно больше соответствовать значению представленного сюжета. 5. Все, что является случайным в композиции, должно быть устранено». Одной из первых заметных композиций, явившихся практическим воплощением этих теоретических рассуждений, можно назвать раннюю многофигурную картину «Банкет гимнастов» (1877–1878, Кунстхаус, Цюрих). Стройность геометрических построений в этом произведении соотносима с построениями Рафаэля, например, в «Выступлении апостола Павла в Афинах» (1515, Музей Виктории и Альберта, Лондон) [Blome, Güdel, 2017, p. 47-48]. В обеих работах пространство ясно расчленено на планы в глубину изображения и геометрически продумано по горизонтали и вертикали, в том числе в плане акцентов и устранения лишнего. Ходлер особенно выделял Рафаэля, как представителя научного отношения к живописи². Принципы равновесия, симметрии, математической гармонии, которыми в композициях руководствовался этот итальянский мастер, стали частью ходлеровской теории параллелизма. Для своего творчества он

² В конце 1870-х годов, после посещения музеев Парижа и Мадрида, Ходлер определил для себя три типа живописи, разделив ее в своем представлении по мастерам: 1) Рафаэль, 2) Хольбейн, Дюрер, ван дер Вельде, 3) Тициан, Веронезе, Веласкес, Рубенс, Пуссен [Blome, Güdel, 2017, p. 51, carnet 234; etc]. Важно отметить, что в своих записях он зафиксировал намерение привести построения классики в современные мотивы [Brüschweiler, 1983, S. 57].

Н.В. Штольдер *Эстетические взгляды Фердинанда Ходлера:
от теории параллелизма к символическим формам и образам*

также выбрал ориентиром, по его мнению, наиболее искренних, правдивых, художников – Ханса Хольбейна младшего и Альбрехта Дюрера. Тема смерти, которая будет сопровождать Ходлера в течение жизни, во многом выросла из картины Хольбейна «Мертвый Христос в гробу» (1521, Кунстмузеум, Базель). Пристальному изучению формы и её выражению с помощью линии он во многом был обязан увлечению Дюрером.

Положения ранних теоретических работ «Десять заповедей» и «Пять правил композиции» обусловлены такими понятиями как научный подход к искусству и создание композиции в живописи. Они стали фундаментом, на который Ходлер будет опираться в своей последующей творческой практике. В них были выражены вневременные универсальные идеи, связанные с математической и пространственной разработкой плоскости, которые и сегодня остаются актуальными для художников. Тем не менее принципиально важно отметить, что через несколько лет естественнонаучное видение дополнилось и органично соединилось с визионерским видением, с символизмом с его чувственной и суггестивной составляющей. Встреча в 1880-е годы с женеви́скими символистами явилась поворотной в эволюции ходлеровских эстетических взглядов. Общение в этом кругу привнесло осознание священнодействия художника в восприятии и отображении действительности, а в практику – символистские темы, связанные с человеческой психофизикой и мистикой. Вследствие этого в эстетических взглядах швейцарского художника наблюдается некоторая двойственность в художественном выражении реального и метафизического. Но в этом и есть Ходлер. В своих рассуждениях и в своей практике он одновременно реалист и мистик. Это состояние вполне соотносимо с ходлеровской идеей единства, на чем остановимся ниже.

Теория параллелизма по Ходлеру. «Миссия художника» (1897)

Слово «параллелизм» появилось в заметках художника еще в период обучения. Исследователи пришли к выводу, что оно возобновлено Ходлером от его учителя Бартелеми Менна, через его дидактические таблицы. А сам Мэнн воспринял это слово от Шарля Бланка (1813–1882) [Bätschmann, 1994, p. 44; Штольдер, 2017, с. 106]. В «Грамматике искусства рисунка» (Charles Blanc “Grammaire des arts du dessin”, 1867), рассматривая египетскую скульптуру, Бланк отмечал, что повторение и, в частности *параллельность (параллелизм)* верхних и нижних конечностей в строении и движении человека, является самой выразительной формой в египетском искусстве и, очевидно, имеет сакральное и магическое значение. Бланк подчеркнул, что этот прием встречается в изображении религиозных или других процессов в искусстве разных периодов. Ходлер взял слово «параллелизм» в качестве краткого обозначения своей теории. Он включил в нее такие понятия как «повторение», «чередование», «число», «симметрия», «единство», в которых он видел священные элементы, выражающие гармонию. Об этом говорят его многочисленные высказывания, например: «Параллелизмом я называю всякого рода повторность. Если я особенно сильно ощущаю в природе прелесть вещей, то всякий раз это происходит под впечатлением единства» (см. [Фердинанд Ходлер. Об искусстве, 1969, с. 138]); «Я называю параллелизмом всевозможное повторение формы в соединении с повторением цвета» [Loosli, 1924, Bd. IV, S. 238] и другие.

В письме к художнику и другу Куно Амье (1868–1961) Ходлер небезосновательно назвал себя первым теоретиком параллелистских форм [Blome, Güdel, 2017, p. 194]. Он считал, что из современников только Пюви де Шаванн (1824–1898) познал гармонию, а до него гармонию (чисел и форм) в искусстве по-настоящему исповедовали древние египтяне и итальянцы проторенессанса. В конце XIX века в европейской художественной жизни научный пифагорейский подход к созданию произведения изобразительного искусства был странным явлением и трудно принимаемой новизной. Некоторые современники досадовали, что Ходлер больше ученый, чем художник. Так или иначе, но принципиальная философско-эстетическая позиция, личностная теория, получившая название «параллелизм», позволяла ему эволюционировать в творчестве, была непосредственно выражена в произведениях и, в том числе она выделила его среди других ярких представителей изобразительного искусства рубежа веков. В сопоставлении с эстетическими

N.V. Shtolder *Aesthetic views of Ferdinand Hodler:*
from the theory of parallelism to symbolic forms and images

воззрениями времени, например *соответствиями* Шарля Бодлера, *идеализмом* Сара Жозефена Пеладана или взглядами *пророка* Мориса Дени, ходлеровская теория параллелизма, или теория равенства, представляется универсальной в том смысле, что швейцарский художник выводил свои принципы в качестве всеобщего мирового закона – он распространял его на природу, общество, искусство, художественную форму, человеческую психологию, и главным в ней была идея единства. Соответственно этому гуманистический аспект этой теории состоял в глубоко прочувствованном высказывании о человечестве в целом – «то что нас объединяет больше, чем то, что нас разъединяет» [Blome, Güdel, 2017, p. 252].

Основные положения ходлеровского художественного принципа были им публично изложены в фрибурской лекции³. Она начиналась словами: «Миссия, если так можно сказать, *миссия художника* – это выражение вечного в природе – красоты; выявление сущности этой красоты. Художник показывает природу, выявляя предметы; он проясняет формы человеческого тела, он показывает нам природу увеличенную, упрощенную, освобожденную от всех незначительных деталей. Он дает нам произведение, соотносимое со своим опытом, со своим сердцем и со своим духом» [Штольдер, 2017, с. 438]. Во вступлении был ясно обозначен главный посыл размышлений – это эстетическая проповедь художника и посвященного. Уже в начале текста он сообщал, что наиболее богатые образы уже существуют в природе, в ее духе, поэтому её надо изучать и видеть глазом художника; а эмоция является одной из первопричин для пробуждения творчества. Он указал на неразрывность и равновесие для него материального и духовного, видимого в природе и осмысленного внутренним зрением, на значение и нерасторжимость форм реального мира и эмоции как выражения психической и духовной жизни.

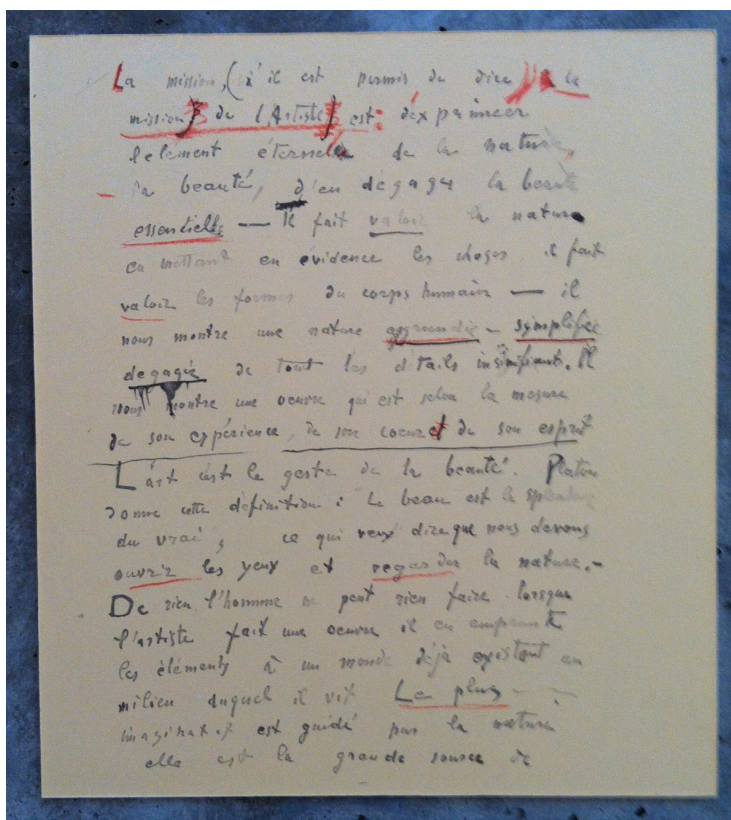


Рис. 2.

Фердинанд Ходлер. Миссия художника. Первая страница рукописи. Копия. 1897.
Музей искусства и истории, Фрибур.

³ В 1896–1899 годах Фердинанд Ходлер преподавал в Школе искусств и ремесел в Фрибуре. В связи с этим обстоятельством и по предложению фрибурских интеллектуалов в конце зимы 1896 года художник начал работать над рукописью «Миссия художника» для выступления в университете (рис. 2). Рукопись была так названа по первой строчке текста уже после конференции. Её текст был прочитан художником 12 марта 1897 года и через несколько дней (18, 19 и 20 марта) был опубликован в городской газете *Liberté* («Свобода») [Loosli, 1924, Bd. IV. p. 299–306; Blome, Güdel, 2017, p. 167–177; etc.].

Н.В. Штольдер *Эстетические взгляды Фердинанда Ходлера:
от теории параллелизма к символическим формам и образам*

В своем выступлении он выделил несколько разделов, останавливаясь на таких понятиях как *глаз, форма, цвет, творение* (или произведение искусства). В частности, в разделе о *форме* было подчеркнуто её значение в качестве главного и необходимого выразительного средства, которое несет в себе все характеристики, определяющие сущность того или иного явления (человека). Форма, говорил он, является общим элементом для всех пластических искусств: скульптуры, архитектуры, живописи и служит важным элементом для выражения эмоции, эстетического и душевного переживания художника. В плане работы над формой он выделял роль рисунка, в особой степени уникальные возможности линии и контура как выразительного декоративного элемента. Сакральную и символистскую сущность линии он видел в том, что она сама по себе выражает бесконечность. Размышляя о *цвете* Ходлер указывал на его пронизывающее очарование, музыкальность, ассоциативность, его психологическое воздействие, вызывающее независимо от формы разнообразные чувства. Вместе с тем в картине цвет не отделяется от формы, и форма может усилить действие цвета. Очарование красок, говорил художник, заключается в их аккордах, в повторении оттенков одного и того же цвета, а цветовые гармонии рождаются благодаря свету.

В последней части фрибурского выступления в разделе о *творении* Ходлер раскрыл свое понятие *параллелизма* – по его словам, абсолютно доминирующей ноты, который служит для того, чтобы подчеркнуть элемент разнообразия и что в свою очередь является причиной большого единства. Он показал это на конкретных примерах из явлений природы, общества, человеческой психологии, искусства. Повтор стволов деревьев в лесу, пятна цветов, рассыпанных на лугу, чередующиеся пики горных вершин, симметрия человеческого тела, духовное единство людей в церкви во время службы, эмоциональная общность людей на праздниках и еще бесчисленное множество примеров, утверждал Ходлер, вызывают чувство гармонии и красоты. Он выделил такие составляющие параллелизма как повтор, симметрия, единство, подчеркивая что все эти принципы вызывают чувство удовольствия и являются элементами прекрасного. Кроме того им отмечено, что параллелизм, наблюдаемый в сюжетах из жизни, одновременно является декоративным параллелизмом. Завершая свое выступление, Ходлер подчеркнул, что «произведение искусства раскрывает новый порядок вещей и становится прекрасным через выраженную в нем идею целого» [Штольдер, 2017, с. 443]⁴. Тем самым он еще раз обозначил, что настоящее творение – это не копия действительности, а совокупная работа глаза, ума и сердца творческой личности, результатом которой становится художественно выраженная идея единства, в философском плане имманентно присущая всем вещам. «Произведение искусства должно быть синтезом того, что вы видели, и того, что вы знаете. Это новая природа» [Loosli, 1924, Bd. IV, S.194].

Высеченная в начале ходлеровской лекции идея красоты соотносима с идеей красоты европейского символизма и модерна. В обеих позициях именно форма утверждалась как выразительница Идеи, и в свою очередь эта Идея была обусловлена восприятием действительности (или мечты), в которой априори существовали красота и сакральные гармонии, которые способен увидеть и выразить художник и demiurge в одном лице. Однако ходлеровская идея единства представляет нам мировоззренческое видение, в определенном плане раздвигающее рамки ведущей эстетики своего времени, так как предполагала наличие в мироздании некоего основного порядка, мирового закона всеобщего действия, который проявляется не только в искусстве. Полагаю, что в его представлении противоречия между символистской абсолютной идеей красоты и его идеей единства не существовало, а первое соответственно растворялось во втором. В нашем понимании ходлеровская идея единства указывала на вызревание синтетических нелинейных подходов в плане осмысления понятия красоты в искусстве, которые получают свое развитие в XX–XXI веках.

Не следует думать, что его теория некая сухая рациональная схема, или «навязчивый гипноз», в чем упрекал его тот же Кандинский (см. [Кандинский, 1990, с. 38]). В его теории равенства мысль

⁴ В 1908 году Ходлер написал текст «Творчество» («De l'œuvre»), который на следующий год был опубликован Лоосли на немецком языке. Позже этот текст был переиздан несколько раз под названием «Параллелизм» также на немецком языке (1913, 1915–1916), то есть ещё при жизни художника. Эта рукопись во многих чертах совпадала с положениями в последней части «Миссии художника», после издания которой прошло уже десять лет [Blome, Güdel, 2017, p. 239–243].

N.V. Shtolder *Aesthetic views of Ferdinand Hodler:*
from the theory of parallelism to symbolic forms and images

и эмоция существовали в единстве. Размышляя о создании хорошей композиции, Ходлер отмечал, что для этого необходим не только опыт, но и страстное чувство. Он никогда не забывал о значении чувства, эмоции в творчестве, о чем, в частности, говорят и названия его произведений, например: «Разочарованные души», «Эмоция», «Женщина в экстазе», «Взгляд в вечность» и другие.

Параллелизм в творческой практике Ходлера

Ходлеровский практический параллелизм непосредственно связан с вопросами синтеза искусств, а точнее взаимопроникновения и взаимодействия, во-первых, архитектуры и живописи, во-вторых, ритмического движения, танца и живописи. О первом синтезе прозорливо высказался Анри Ван де Вельде (см. [Штольдер, 2017, с. 448-454]). В частности он подчеркнул, что важнейшая часть работ Ходлера неразрывно связана с будущим новой архитектуры и новым стилем, и что его работы оказали решающее влияние на направление и развитие современной декоративной живописи. С этими замечаниями бельгийского архитектора и теоретика трудно не согласиться. В наследии художника насчитывается ряд знаковых монументальных работ: «Отступление при Мариньяно» (1896–1900, Национальный швейцарский музей, Цюрих), «Выступление йенских студентов на войну в 1813 году» (1907–1908, Йенский университет, Йена), «Единодушие» (1912–1913), Городская ратуша, Ганновер), «Взгляд в бесконечность» (1915–1916, Кунстхаус, Цюрих) (рис. 3). Каждая монументально-декоративная работа решалась в четкой связи с особенностями заданной архитектуры. В каждой из них прочитывалась ходлеровская тема единства формы и образов, выраженная через особые, выведенные для каждого панно геометрические и пространственные построения, продуманный колорит. Например, композиция «Единодушие» представляла собой две симметричные группы персонажей, объединенные в центре оратором. Повтор поднятых рук всех персонажей, чередование фигур одного размера и контрастных по цвету силуэтов, ярко красное одеяние оратора, очищенный от изображения фон создавали ощущение одновременно запоминающейся торжественности, декоративности и цельности. Это решение в полной мере соответствовало предложенной архитектуре – зал заседаний в городской ратуше Ганновера и предложенной теме – показать единение жителей средневекового города в клятве Реформации.



Рис. 3.

Фердинанд Ходлер. Взгляд в бесконечность.
Панно. 343x723 см. Холст, масло. 1916. Кунстмузеум, Цюрих.

Н.В. Штольдер *Эстетические взгляды Фердинанда Ходлера:
от теории параллелизма к символическим формам и образам*

Кроме того, в его зрелом творчестве наблюдается связь с танцем, увлечение ритмическим движением, чему, в том числе, способствовало общение с музыкантом, основателем школы ритмического движения в Женеве, Эмилем Жаком-Далькрозом (1865–1950). Исследователями справедливо отмечено, что выбирая позы своих моделей, художник вдохновлялся движениями танцовщиков [Кэнель, 1980, с. 49]. Он одновременно методично и эмоционально в многочисленных набросках исследовал особенности движения одетой или обнаженной фигуры и изображал тот или иной ракурс или поворот. Его очищенные силуэты фигур в движении воспринимаются как таинственные знаки и символы того или иного чувственного состояния. Наблюдением танцевального движения отмечены серии или версии однофигурных и многофигурных композиций. Среди такого типа работ назовем следующие: «Радостная женщина» (1911, частное собрание), «Отдаленная песнь» (1906, Кунстмузеум, Санкт-Галлен), «Женщина в экстазе» (1911, частное собрание), «Ощущение» (1901–1902, частное собрание), эскизы к «Цветению» (1917–1918).

Ходлеровский параллелизм несомненно связан композиционным построением в живописи. Параллелизм в композициях с человеческими фигурами применялся уже в 1880-х годах, например в картине на историческую тему «Кальвин и профессора женевского колледжа» (1884, Музей истории и искусства, Женева), где художник представил пять фронтально размещенных друг за другом фигур дискутирующих ученых, и в холсте «Современный Рютли» (1887–1888, Музей истории и искусства, Женева), в которой был подчеркнут национально-политический аспект единения швейцарских кантонов в ритмичном образе повторных рукопожатий группы швейцарцев. В этих работах он применил повтор и чередование форм (человеческой фигуры), которые способствовали выявлению смыслов выбранных сюжетов, однако в них он еще не пришел к очищенному фону и чистым силуэтам.

Своей первой композицией Ходлер называл «Ночь» (1899–1890, Кунстмузеум, Берн), в которой он вплотную приблизился к своему стилю, одновременно классическому, символистскому, декоративному. Повторяющиеся горизонтальные формы лежащих фигур на внешнем визуальном уровне подчеркивали единение персонажей. Они были расположены в ритмичном чередовании на условном фоне. В символистском плане эти фигуры были объединены идеей, связанной с мистическими смыслами сна и ночи. Или, например, композиция «День I» (1899–1900, Кунстмузеум, Берн) была построена на ритмичном повторе из вертикальных форм женских обнаженных фигур, символизирующих часы дня. Сам Ходлер отмечал, что в большинстве картин он предпочитал изображать четыре или пять персонажей для выражения одного и того же чувства, потому что знал, что повторение одного и того же предмета усиливает впечатление; если же он выбирал большее число, то глаз не мог зафиксировать всех персонажей одновременно. Художник стремился избежать разрушения однородности и порядка в картине [Blome, Güdel, 2017, p. 203]. Поэтому с течением лет понемногу, после изучения и наблюдения, он пришел к стилю, в котором будут превалировать чистые формы, упрощенное изображение, повторение мотива.

В параллелизме Ходлера символистское видение было несомненно превалирующим, и он выражал это особым индивидуальным образом. Персонажи в знаковых символистских композициях «Разочарованные души» (1891–1892, Кунстмузеум, Берн), «Избранник» (1893–1894, Кунстмузеум, Берн), «Эвритмия» (1895, Кунстмузеум, Берн), «Истина» (1902, Кунстхаус, Цюрих) построены на довольно условном, практически очищенном фоне, что ясно выявляет силуэты фигур и придает каждому движению особую выразительность и символичность. Фигуры отмечены сильным контуром, имеющим орнаментальный и архитектурный характер [Hodler, Parallélisme, 2018]. В каждой из этих работ параллелизм был инструментом для выявления внутреннего смысла той или иной символистской темы (см. док. фильм «Ferdinand Hodler – Das Herz ist mein Auge...», 2003). Например, в картине «Эвритмия» двигающиеся в условном пространстве и одном направлении, облеченные в одинаковые робы фигуры, по словам самого художника, являлись выражением идеи общего неотвратимого движения человечества к таинственной смерти.

N.V. Shtolder *Aesthetic views of Ferdinand Hodler:
from the theory of parallelism to symbolic forms and images*

С точки зрения сакральной геометрии нередко вертикаль фигуры трактовалась художником как символ жизни и цветения, горизонталь – как символ сна или смерти. В этом смысле примером вертикального параллелизма являются серии однофигурных композиций с женскими фигурами, примером ходлеровского горизонтального параллелизма – такие фигурные композиции, как «Любовь» (1907–1908, частное собрание), «Валентина Года-Дарель на смертном одре» (1915, Кунстмузеум, Базель) и другие. В этом плане символистское видение вертикали также можно заметить в формировании образов в картинах разных периодов, сопоставив, например, «Диалог с природой» (1884, Кунстмузеум, Берн) с мужской фигурой и «Причащение бесконечности» (1892, Кунстмузеум, Базель) с женской фигурой. И в той и другой композиции персонажи изображены обнаженными в рост в молитвенной позе [Bätschmann, 2018]. Если их поставить рядом, то они образуют своего рода современную алтарную композицию с образами прародителей человечества.

Ходлеровский параллелизм пронизывает его пейзажное творчество. Например, в холсте «Прогулка по краю леса» (ок. 1885, Винтертур, Фонд искусства, культуры и истории) выявлены и акцентированы повтор и чередование стволов деревьев, а вертикаль одинокой фигуры также включается в этот повтор уже на символистском уровне. В пейзаже «Поле с цветами» (ок. 1901, частное собрание) наблюдается повтор цветков одуванчиков, образующий выразительный орнаментальный рисунок. Серии пейзажей с Тунским и Женевским озерами, с горами Низен и Штокхорн, с хребтами Эйгер, Монк и Юнгфрау [Hodler, Parallélisme, 2018] также отмечены параллелистскими подходами, что позволяло художнику показать великолепие орнаментики природных форм, а также мистическое звучание этих форм. В частности, в работе «Озеро Тун с симметричными отражениями» (1905, Музей искусства и истории, Женева) (рис. 4) композиция построена на симметрии и повторе форм отражений и горных хребтов. В пейзаже «Ритмические формы на берегу Женевского озера» (1908, частное собрание) и его разнообразных вариантах художник любовался ритмами и гармониями в небе и водной стихии. Теоретические моменты работы над пейзажем и решаемые в этом жанре задачи были зафиксированы в ходлеровском тексте «Физиогномика пейзажа» (1892–1894) [Blome, Güdel, 2017, p. 127-134]. Здесь он также рассуждал о важности личного эмоционального переживания пейзажа, выразительности композиции с помощью выделения главного, точного применения света и цвета. В духе теории



Рис. 4.

Фердинанд Ходлер. Озеро Тун с симметричными отражениями.
80,2x100 см. Холст, масло. 1905. Музей искусства и истории, Женева.

Н.В. Штольдер *Эстетические взгляды Фердинанда Ходлера:
от теории параллелизма к символическим формам и образам*

параллелизма он подчеркивал, что надо, чтобы пейзаж имел характер, в котором бы художник выразил страсть или эмоцию, отражающую его собственную физиогномику [ibid, p.128].

В плане освоения цветовых гармоний в своем творчестве Ходлер двигался в соответствии с передовыми знаниями по теории цвета и в русле теории параллелизма. От тонально-цветового живописного принципа, от передачи пространства тональными градациями какой-либо краски в начале творческого пути он обратился к эмоциональным гармониям цвета с применением, в том числе контрастов дополнительных цветов, цветного контура и символического смысла света. Это отношение к цвету и свету наблюдается и в символистских композициях, и в портретах, и особенно пейзажах зрелого и последнего периодов.

Выводы

Эстетические воззрения Фердинанда Ходлера носили научный, дидактический характер, что в определенной степени было связано с национальным аспектом и с личной натурой художника, склонного к систематизации и рациональности. И одновременно его видение не было лишено поэзии и мистичности. На его творчество в значительной степени повлиял европейский символизм и модерн. Его мышление было цельным и наполненным восхищением перед законами и соответствиями универсума. Он создал собственную оригинальную философско-эстетическую систему, которую назвал «параллелизм» и на которой выстроил свою творческую практику. Ее главными понятиями были «повторение», «чередование», «симметрия», «ритм», «единство». В своем творчестве он выражал теоретические постулаты параллелизма в чувственной, страстной форме, в которой читалась тонкость и сила, глубина человеческого переживания и вера в пророческое предназначение художника. Его теория параллелизма внесла новые возможности в работу над композицией, и в этом смысле его творчество сопоставимо с искусством разных периодов, стран, индивидуальностей. В современной искусствоведческой науке слово «параллелизм» стало ключевым в характеристике творчества швейцарского художника. Состоявшаяся в 2018 году в Женеве и Берне выставка Фердинанда Ходлера, приуроченная к 100-летию со дня смерти художника, носила название "Parallélisme" («Параллелизм»). Представленные разделы, включавшие композиции, портреты, пейзажи, которые сопровождались вербальными высказываниями мастера, вновь подтвердили творческое воплощение его теории на практике.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Фердинанд Ходлер. Мое сердце – это мой глаз / Ferdinand Hodler. Das Herz ist mein Auge (2003, director Heinz Büttler, Switzerland), док.

ИСТОЧНИКИ

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Ленинград: Фонд « Ленинградская галерея», 1990.
2. Ходлер Ф. Об искусстве // Мастера искусства об искусстве. Т. 5, кн. 2. – Москва: Искусство, 1969. – С. 131-140.
3. Hodler F. Die Mission des Künstlers. La Mission de L'artiste / Herg. von Y. Lehnherr. – Bern: Benteli Verlag, 1981.
4. Hodler F. La Mission de l'artiste / Édition établie et commentée par N. M. Güdel. – Genève: Éditions Notari, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред. сост. Ф. Кэнель. – Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988.
2. Штольдер Н.В. Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. – Москва: БуксМАрт, 2017.
3. Bächtli O. Ferdinand Hodler the painter // Views & Visions. Exhibition: Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH, 09. 09.– 30.10.1994; National Academy of Design, New York, 18. 11.1994–15.01.1995; Art Gallery of Ontario, Toronto, 15.02.–17.04.1995; Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 08.05.–08.07.1995 / Bächtli O. – Zurich: Swiss Institute for Art Research, The Trust for Museum Exhibitions, 1994. – P. 26-65.
4. Bächtli O. Les parallélismes de Hodler // Hodler. Parallélisme. – Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018. – P.155-166.
5. Blome D., Güdel N.M. Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana – Volume II. Archives Jura Brüscheiler. – Genève: Éditions Notari, 2017.
6. Burger F. Cezanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. – München: Delphin-Verlag, 1920.
7. Brüscheiler J. Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen // Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918), Paris, Berlin, Zürich: Ausstellungskatalog, 1983. – Bern: Benteli (1998)1983. – S. 43-169.

N.V. Shtolder *Aesthetic views of Ferdinand Hodler:
from the theory of parallelism to symbolic forms and images*

8. Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 4/ Biografie und Dokumente/ Herg. von O. Bätschmann und P. Müller, Essays von M. T. Bätschmann, O. Bätschmann, R. Bolleter, M. Brunner und P. Müller. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. – Zürich, Scheidegger und Spiess, 2018.
9. Hirsh Sh.L. Ferdinand Hodler. – New York: George Braziller, Inc., 1982.
10. 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.
11. Loosli C.A. Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass, Band I, II, III, IV. – Bern: Verlag von R. Suter und Cie., 1921-1924.
12. Mühlestein H., Schmidt G. Ferdinand Hodler (1853–1918), sein Leben und sein Werk. – Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch, 1942.

SOURCES

1. Hodler F. *Die Mission des Künstlers. La Mission de L'artiste*. Herg. von Y. Lehnherr. Bern, Benteli Verlag, 1981.
2. Hodler F. *La Mission de l'artiste*. Édition établie et commentée par N. M. Güdel. Genève, Éditions Notari, 2014.
3. Hodler F. "Ob iskusstve" [About art]. *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Art Masters about Art]. Moscow, Iskusstvo, 1969, t. 5, book. 2. S. 131-140. (in Russ.)
4. Kandinsky V. *O duchovnom v iskusstve* [About the spiritual in art]. St. Petersburg, Fondation "Leningradskaia galleriya", 1990. (in Russ.)

REFERENCES

1. Bätschmann O. "Ferdinand Hodler the painter." *Views & Visions. Exhibition: Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH, 09.09.–30.10.1994*; National Academy of Design, New York, 18.11.1994–15.01.1995; Art Gallery of Ontario, Toronto, 15.02.–17.04.1995; Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 08.05.–08.07.1995. Zurich, Swiss Institute for Art Research, The Trust for Museum Exhibitions, 1994. Pp. 26-65.
2. Bätschmann O. "Les parallélismes de Hodler." *Hodler. Parallélisme*. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018. Pp.155-166.
3. Blome D., Güdel N.M. *Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques*. Collection Hodleriana. Volume II. Archives Jura Brüscheiler. Genève, Éditions Notari, 2017.
4. Brüscheiler J. "Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen." *Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918)*. Paris, Berlin, Zürich: Ausstellungskatalog, 1983. Bern: Benteli (1998)1983. S. 43–169.
5. Burger F. *Cezanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. München, Delphin-Verlag, 1920.
6. *Ferdinand Hodler. Catalogue*. Red. Ph. Kaenel. Zürich, Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA, 1988. (in Russ.)
7. *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde. Biografie und Dokumente*. Herg. von O. Bätschmann und P. Müller, Essays von M. T. Bätschmann, O. Bätschmann, R. Bolleter, M. Brunner und P. Müller. Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Scheidegger und Spiess, Band 4, 2018.
8. Hirsh Sh. L. *Ferdinand Hodler*. New York, George Braziller, Inc., 1982.
9. 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.
10. Loosli C.A. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*. Bern: Verlag von R. Suter und Cie., Bd. I, II, III, IV; 1921-1924.
11. Mühlestein H., Schmidt G. *Ferdinand Hodler (1853–1918), sein Leben und sein Werk*. Erlenbach-Zürich, Eugen Rentsch, 1942.
12. Shtolder N.V. *Ferdinand Hodler. Vzgljad iz Rossii* [Ferdinand Hodler. View from Russia]. Moscow, BuksMArt, 2017. (in Russ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Фердинанд Ходлер. Автопортрет. Студент. 113x73 см. Холст, масло. 1874. Кунстхаус, Цюрих.
Источник: официальный сайт музея (<https://collection.kunsthau.ch/de/collection/?om=11>)
- Рис. 2. Фердинанд Ходлер. Миссия художника. Первая страница рукописи. Копия. 1897. Музей искусства и истории, Фрибур.
Источник: фото автора.
- Рис. 3. Фердинанд Ходлер. Взгляд в бесконечность. Панно. 343x723 см. Холст, масло. 1916. Кунстмузеум, Цюрих.
Источник: фото автора.
- Рис. 4. Фердинанд Ходлер. Озеро Тун с симметричными отражениями. 80,2x100 см. Холст, масло. 1905. Музей искусства и истории, Женева.
Источник: фото автора.