РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Вильке Е.В.

Образ Берлина в творчестве Э.Л. Кирхнера

*Курский государственный университет
(Россия, Курск)*

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-07

idsp: sciencepublic-26-11-2019-07

Тема города в европейском искусстве имеет долгую историю развития и остается востребованной сегодня. Особое звучание она приобрела в эстетике и художественной практике рубежа XIX-XX веков. Именно в это время отчетливо проявились изменения того урбанистического ландшафта, который столетиями складывался в Западной Европе. В течение нескольких десятков лет городская среда была преобразована столь радикально, что воспринималась как символ перемены мировоззрения человечества, самой картины мира.

Интерес к теме города занимает едва ли не центральное место в творчестве представителей немецкого экспрессионизма: поэты, художники и кинематографисты с упоением и восторгом, а, порой, с отвращением и ужасом погружаются в бурлящую среду мегаполиса, вслед за своим соотечественником О. Шпенглером изучают его душу и материю. Одним из первых к исследованию этой темы обратился Э.Л. Кирхнер – лидер дрезденской группы молодых художников-экспрессионистов «Мост».

В его творчестве городские мотивы играли большую роль уже на этапе формирования союза. Центральной темой его ранних пейзажей становится Дрезден. Именно здесь зарождается то восприятие художником города во всей его духовной, технической, биологической цельности, которое будет отличительной чертой его зрелых работ берлинского периода. Для Кирхнера город – это не только среда обитания человека, не просто место человеческих трагедий, социальных противоречий и конфликтов. В архитектурном пространстве художник улавливают тончайшие и, порой, неясные или неосознаваемые, связи между людьми, событиями, явлениями различного масштаба. Рукотворная, городская среда в его работах становится мощной, вышедшей из-под контроля агрессивной стихией. Город воспринимается им как часть мироздания, законы развития которого лишь отчасти познаваемы и осознаваемы людьми. Человек включен в этот мир как необходимая, но не всегда гармонично обустроенная единица.

В основе содержания наиболее значимых урбанистических концепций этого периода лежит представление о городе как промышленной территории. Вместо привычной «среды обитания» возникает индустриальный организм с совершенно новой структурой. В живописи Кирхнера также проявляется своеобразная «иконография» образа города, включающая обязательные атрибуты современности: железные дороги и вокзалы, автомобили и магистрали, огромные металлические мосты, трубы заводов и т.д. Однако в его работах нет ни восторга перед техническим прогрессом, ни пафоса ожидания будущего. Вместе с тем изображение города у художника лишено и явного исторического акцента. Архитектурные достопримечательности Дрездена и позднее Берлина словно бы не вписываются в пейзажи Кирхнера. Но и реальные объекты, попадающие в поле его зрения также преобразуются, превращая «живое» физическое пространство в фантасмагорию.

В отношении художника к городу есть нечто, роднящее его со средневековыми мистериальными процессиями, в которых сам город являлся одним большим сценическим пространством. Зрители одновременно являлись и участниками действия, совершая поступательное движение, которое имело начало, но продлевалось до

бесконечности. Подобного рода ассоциации рождают и, так называемые, «готицизмы» Кирхнера: вытянутость человеческих фигур и архитектуры, придание им готических пропорций. В городских ландшафтах Кирхнера разыгрывается некое большое действо, в котором главными героями становятся не столько люди, сколько какие-то невидимые связи, сквозь которые проявляются силы и явления космического масштаба. Эта кипящая, не лишенная драматизма внутренняя жизнь реальности порождает в человеке, вовлеченном в этот вихрь, и ужас, и экстаз, и восторг, и откровение. Художник создает мир одновременно захватывающий и закрытый, притягивающий внимание и не допускающий вмешательства извне.

Интересен факт частого включения Кирхнером в пейзаж большого количества готических построек: соборов, башен, церквей, ворот. Представляется, что готический собор как выражение самого духа Средневековья, сочетая в себе духовную просветленность, религиозный экстаз и конвульсии химер, оказался созвучным настроениям художника начала XX века. Так, например, в работе «Рейнский мост» (1914) две мощные дуги и колоннада по обе стороны моста создают впечатление внутреннего пространства храма. Вместе с тем, точкой схода обеих дуг и, по сути, смысловым центром композиции является расположенный в глубине холста настоящий готический собор. Дорога начинает свое движение от переднего края картины и тянется до самого собора, в то время как люди в картине идут в обратном направлении, то есть навстречу зрителю спиной к храму. В христианской традиции мост трактуется как связь между земным и небесным. В контексте кризиса духовности подобная разнонаправленность движений получает символическое звучание.

В октябре 1911 года Кирхнер переехал из Дрездена в Берлин. Это был самый оживленный город Германии, развивавшийся с необычайной скоростью. Еще в начале XIX века Берлин, не смотря на свой статус столицы, был в сущности провинциальным городом, в котором проживало не более 170 тысяч жителей. Размеренность и неспешность определяли городскую жизнь, а строения К. Шинкеля – обозримую панораму. Но уже в 40-е годы Берлин становится мощным промышленным центром, притягивающим к себе огромное количество рабочих рук. Вскоре многие предприятия становятся столь крупными, что перемещаются в пригороды Берлина. Это спровоцировало неестественно быстрое расширение самого города.

Берлин обрастал многочисленными окружающими его поселениями, постепенно поглощая близлежащие крестьянские деревни. Рост и перепланировка Берлина продолжались вплоть до 1914 года. Буквально за полвека он превратился из сонного провинциального городка в метрополию, равную Парижу и Лондону. К концу столетия количество жителей достигло 2 миллионов человек. И это были не только представители самых разных уголков Европы, но и выходцы из славянских и восточных стран. Этот огромный город принимал любого, кто приезжал сюда в поисках лучшей доли, включал его в свой механизм, зачастую стирая не только различия, но и индивидуальность.

Многое меняется в самом облике Берлина. К началу XX века это мегаполис с явно выраженными урбанистическими чертами. Пространство города наполнено множеством архитектурных объектов. Крупные универмаги с великолепными витринами, люксовые отели, театры и разнообразные развлечения, мосты, большие вокзалы образуют целый мир. Электрическое освещение улиц и самые современные транспортные средства превращают город в квинтэссенцию цивилизации, ее нервный узел. Процессы, протекающие в городе, оказывают определяющее воздействие на жизнь всего общества. Здесь рождаются конфликты и противоречия, которые нередко разрешаются трагедией. Социальное напряжение неуклонно возрастает.

Образ города в искусстве этого времени все меньше представляет собой архитектурную композицию. Все отчетливее проявляется связь городской тематики с проблемами человеческого бытия. Этому способствуют и философские изыскания Г.

Зиммеля, главный труд которого «Большие города и духовная жизнь» был посвящен вопросам сосуществования личности и общества, проблемам встраивания индивидуума в среду, которая предъявляет к нему ряд требований. Город при этом оказывается сценой для выстраивания этих сложных отношений.

Условия, которые порождает мегаполис, прежде всего – численность и скученность населения, меняют не только образ жизни людей, но и их характеры. Человек большого города замкнут и обособлен, сосредоточен на самом себе. Многочисленные контакты лишь усложняют существование. Невозможно находиться в теплых отношениях с тем количеством людей, с которыми сталкивается индивид. Социальные, межчеловеческие связи и отношения рушатся. Одиночество и отчуждение определяют эмоциональную атмосферу большого города.

В немецком искусстве этого времени мотивы агрессии и деструкции, тревоги и страха явно преобладают над мотивами созидания, творчества, спасения, душевного покоя. Город представляется местом, в котором царят смерть и хаос. Хаос – это прежде всего нечто не-человеческое, чуждое и враждебное, противостоящее уютному и обжитому человеком миру, и грозящее этот мир поглотить. Хаос – это место смерти или, по крайней мере, отсутствие условий, благоприятных для человека. Человек обречен нести кару за свои грехи, вся его жизнь в таком месте – это наказание, и нет надежды на спасение.

Такого рода интерпретация темы города характерна для экспрессионистической литературы. Так, в поэзии Г. Гейма, Г. Тракля, Г. Бенна город выступает как место невиданного преступления, являясь одновременно и исполнителем преступления и его жертвой. В нем правят демоны насилия и наживы, и он постепенно превращается в адские подмостки для апокалиптического действия. В живописи эти настроения были отражены в работах Л. Майднера («Я и город»), Г. Гросса («Метрополис»), О. Дикса («Апокалиптический пейзаж»). Над безумным городом – опустевшие небеса: бог то ли умер, как изрек Ницше, то ли ослеп, оглох и утратил малейший интерес к происходящему на земле; то ли карает за грехи, то ли – еще ужасней – карает без вины, по изначальной злобности своей природы.

Однако для Кирхнера город не является местом, в котором безраздельно царствует абсолютное зло, хотя его работы не лишены некоего зловещего подтекста. Однако они звучат, скорее, как предупреждение или как предчувствие беды, чем ее констатация. В картинах мастера город проступает как некий самостоятельный живой организм, существующий по своим законам и в своем, отдельном от человека, пространстве. Далеко не всегда это территория социального. Улицы, парки, площади пустынные, безлюдны. Это метафизическое пустое пространство наполнено тревожным ожиданием смутно ощущаемой катастрофы. Город становится территорией мистического. Изредка появляющиеся в пейзаже люди без какой-либо индивидуальной психологической и эмоциональной характеристики, почти без жестов. Это не типы и не характеры. Они не являются существенным компонентом городской среды, поскольку лишившись личности, человек растворяется в окружающем пространстве, намертво срастается с ним.

Эта «безличность» людей – отличительная черта образности не только пейзажа Кирхнера, но и жанровых сцен из жизни города. В Берлине Кирхнер создает самые значительные свои произведения, среди которых не только пейзажи, но и знаменитые «Уличные сцены». Изображая большие улицы с их огромными толпами Кирхнер открывает город как негативную среду, враждебную человеку. Это не праздничная, нарядная толпа с полотен импрессионистов. Места наибольшего скопления людей в мегаполисах словно созданы для того, чтобы разрушать межчеловеческие связи или препятствовать их созданию. Человек словно лишается всяких сущностных характеристик. Эти перемены в сознании делают одних агрессивными, дикими, других замкнутыми и озлобленными. Огромное скопление людей приводит к тому, что люди

стремятся к взаимному отчуждению, отталкиванию, к ограничению контактов. Пространство картин Кирхнера заполняется фигурами гуляющих, похожими друг на друга, со стертыми лицами и неясными контурами. Атмосфера настороженности и подавленности делает их почти одинаковыми, неразличимыми между собой, словно бы равными перед лицом некой неведомой силы.

Это настроение достигает своего апогея в картине «Площадь Бель-Альянс в Берлине» (1914). В центре почти круглой, обсаженной со всех сторон деревьями, площади высится огромный памятник, вокруг которого медленно движется толпа гуляющих. Типичный для художника взгляд на местность издали и чуть сверху создает ощущение крошечности человеческих фигурок. Черные силуэты по мере удаления от зрителя превращаются в вытянутые тонкие мазки кистью. В фигурах почти нет движения, зато полон динамики город, обступивший эту небольшую площадь со всех сторон. Вздвигающиеся остроконечные крыши домов замыкают сцену в жесткое кольцо. Части выступающих зданий справа и слева придают композиции монументальность, колоннада задает ритм и одновременно усиливает символическое звучание сцены, как бы подчеркивая вход в это странное пространство, в котором развивается не менее странное действо. Казалось бы, мирная сцена прогулки превращается у Кирхнера в зловещее шествие даже не людей, а теней или заблудших душ. Этому же впечатлению способствует и напряженный колорит. В сочетание ослепительно-яркого, несколько болезненного, желтого цвета песка и черно-серого тона архитектуры и человеческих фигурок не вносит успокоения даже насыщенный цвет зелени.

Цвет, безусловно, является ведущим компонентом передачи настроения в живописи не только Кирхнера, но и всех экспрессионистов. Отталкиваясь от идей Ван Гога, изучая теорию цвета Гете и психологию, художник создает особую колористическую гамму, созвучную его душевному состоянию. Излюбленными для его урбанистических пейзажей становятся синие, желтые, черные, глубокие фиолетовые тона, приобретающие метафорический смысл. Положенные рядом, они придают работе колоссальное эмоциональное напряжение, вызывая, зачастую, почти болезненное ощущение подавленности, безысходности, трагической зыбкости существования. Нужно заметить, что использование ярких, подчас, кричащих красок ни в коем случае не умаляет живописных достоинств картин Кирхнера. Такие работы как «Красная башня в Халле» (1915), «Ворота в Халле» (1913), «Бранденбургские ворота» (1915) свидетельствуют об умении создать пейзаж, полный драматизма и пронзительной красоты. В тончайшей разработке синего в картине «Красная башня в Халле» видится природный дар изысканного колориста. Образы приобретают обостренную приподнятость и устремленность, хотя и не лишаются при этом своего трагического контекста.

Впрочем, не только цвет, но и композиция, пространственное построение картины участвует в том, чтобы передать сложное внутреннее содержание пейзажа. Почти все пейзажи Кирхнера, написанные в городе, панорамны. Этому способствует выбираемая им точка зрения (несколько сверху и издалека, словно с высокого балкона). Это во многом предопределяет некоторую монументальность общего построения картины. С другой стороны, точка зрения на пейзаж всегда соотнесена со зрителем так, что возникает ощущение участия в изображаемом. Этой же цели служит и мотив дороги, реки, улицы, проходящей или точнее начинающей свое движение перед глазами смотрящего. Чаще всего дорога идет прямо на зрителя (или от него) как в кинокадре, буквально втягивая его в пространство холста.

Идея движения владела Кирхнером на протяжении всего творчества. В его работах можно отыскать несущиеся автомобили, мчащиеся поезда, едущие сани, шествующих людей или животных. Действие его картин разворачивается у вокзалов, железнодорожных мостов, широких автострад или набережных. «В первую очередь я

пытался найти метод, при помощи которого я смог бы постичь эффект движения» [9, с. 150], — сформулировал Кирхнер много позже в одном из своих дневников. Мотив дороги, этот вечный образ жизненного пути, стал одним из способов решения этой проблемы. Вместе с тем, движением для художника был не только чисто физический процесс перемещения. «Ни форма, ни цвет сами по себе не прекрасны, а каждая форма, каждое движение жизни, они прекрасны» [9, с. 227]. Именно «движение жизни» находит свое воплощение в его живописи. Попытка проникнуть в суть предметного мира и, вывернув его наружу, показать его внутреннюю жизнь со всей ее подвижностью, неустойчивостью и сложными смещениями — глубочайшая основа работ художника.

Тревожный колорит, нервность и неровность линии, опрокидывающееся пространство, вытянутость силуэтов и форм свидетельствуют о том, что мир, в котором место человека еще не определено окончательно, пришел в движение. Напряженность образов, проступающая деформированная реальность исключают пассивное восприятие картины, почти насильственно вовлекая зрителя в круг переживаний художника. Композиция выявляет сложнейшие смысловые связи внутри картины: эмоционально-психологический контраст заключен в одновременном сочетании взгляда наблюдателя и участника действия, т.е. одновременного взаимодействия статического, созерцательного, и динамического, действенного, начал. Создается впечатление, что художник оказался свидетелем некой почти мистической сцены из какой-то внутренней, недоступной обычному взгляду, жизни макромира города, в которую человек оказывается вовлечен, порой, против своей воли. Это вызывает глубочайшее потрясение, подчас, откровение в душе художника, осознающего свою неразрывную связь с окружающим космосом и свою зависимость от него. Но несмотря на обостренность эмоциональной реакции, внутреннее напряжение и экспрессию средств, иногда можно уловить исподволь проявляющееся ощущение некой оцепенелости, даже безвольности. Это проявляется прежде всего в трактовке человеческих фигур в пейзаже, в их одинокости, в тревожащей атмосфере, окружающей их. В пейзаже, во всяком случае урбанистическом, Кирхнер создает один из вариантов решения ведущей в творчестве экспрессионистов темы — темы духовно подавленного, лишённого импульсов к жизни человека. Нельзя забывать, что все пейзажи, так или иначе связанные с образом города, написаны художником в период с 1911 по 1916 годы, в канун первой мировой войны, когда неизменно возрастали во всем обществе ощущения эмоциональной подавленности и духовного бессилия.

Многие в тогдашней Германии, встречали войну со смешанными чувствами: одни ждали от нее полного очищения, другие видели в ней бойню — бессмысленное и братоубийственное взаимоистребление миллионов. Экспрессионисты же не могли не увидеть в ужасах войны исполнение своих самых страшных пророчеств. В 1916 году Г. Бар писал: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва» [3, с.17]. Кирхнер создает в своих произведениях образ того Берлина, который дал ему очень многое для раскрытия себя и которого уже никогда не будет. Как и Ф. Марк, А. Макке, Г. Тракль и многие другие, Кирхнер отправился на войну добровольцем, откуда вернулся с тяжелейшим душевным расстройством, закончившимся в 1938 году самоубийством. Пережитые кошмары войны и ее уродства не могли не сказаться на творчестве художника. После переезда для лечения в Швейцарию в 1918 году Кирхнер развивает совершенно новый стиль и практически не возвращается к теме города. Однако, Кирхнеру удалось запечатлеть ту нервно-напряженную антиприроду большого города, в которой существует подавленный, разбитый и лишенный иллюзий человек — малая и совсем не главная деталь огромного мира. Его картины как впечатляющие формулировки-символы

состояния души, утверждающие ценность маленького, мятущегося и потерянного человека.

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.) Теория. История. Поэтика: В 2 кн./ [под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 600 с.
2. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. / Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
3. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. / М.: Согласие, 1997. – 483 с.
4. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. / Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – 432 с.
5. Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. /Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М: Наука, 2003. – 575 с.
6. Экспрессионизм. Сборник статей. Под редакцией Е.М.Браудо и Н.Э.Радлова. Л.: Всемирная литература, 1923. – 234 с.
7. Buchheim L.G. Die Kunstlergemeinschaft "Brucke". Feldafing, 1956.
8. Gordon D. E.L.Kirchner. Mit einem kritischem Katalog samtlicher Gemalde. Munchen, 1968.
9. Grisebach L. E.L.Kirchners Davoser Tagebuch. Koln, 1968.

Назарова Е.О., Ли Чжу

Исполнительская подготовка вокалиста в высших учебных заведениях КНР

ФГБОУ ВО «РГПУ им. А.И.Герцена»

(Россия, Санкт-Петербург)

doi: 10.18411/spc-26-11-2019-08

idsp: sciencepublic-26-11-2019-08

Современное вокальное искусство и исполнительство в Китае базируется на эстетических идеалах и духовных традициях государства, сложившихся еще в глубокой древности. На протяжении многих столетий, с момента зарождения, в вокальной музыке практически не проходили кардинальные реформы. Китайская культура развивалась по своему уникальному пути. Лишь с XX века началось сближение национальной музыки с европейской.

Сходные тенденции прослеживаются и в сфере музыкального образования. В начале прошлого столетия в стране открывается большое количество учреждений, связанных с распространением музыкальных знаний. В 1919 году появляется вокальная ассоциация Пекинского университета с собственным периодическим изданием под названием «Музыкальный журнал». В 1930-х годах основывается Шанхайская государственная консерватория с певческими классами. В первой половине века формируется Пекинская опера с особой техникой, отличающейся «высоким регистром и напряженностью звучания». Для создания подобного тембра используется манера пения на зажатой гортани и преобладании головного резонатора [1].

Китайское вокальное искусство XX века характеризуется инновационными изменениями ввиду освоения иностранных певческих школ. Преобразования, происходящие на фоне заимствования западной культуры, приводят к необходимости соотнесения восточных и западных принципов как в художественно, так и в практическом аспектах. Становление представлений об эталонном исполнении сопровождается горячими спорами между приверженцами традиционного китайского пения и сторонниками итальянского бельканто. Так в прессе печатаются статьи Хэ Люйтина «Проблема “иностранный голос”» [2], Фэн Цаньвэня «Один небольшой совет по проблеме “иностранный голос”» [3], Чжан Чэнмо «Мои впечатления от «Седой девушки» в освободительном театре и проблема национального и иностранного методов пения» [4].