

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЛАТВИЙСКОЙ ГРАФИКЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

THE PROBLEM OF NATIONAL- CULTURAL IDENTITY IN LATVIAN SCHEDULE OF THE END OF XIX — BEGINNING OF THE XX CENTURY

D. Frolov

Summary. The article attempts to analyze the process of the formation of national-cultural identity in the easel graphic arts of Latvia in the late XIX — early XX centuries, with a description of the specific contribution of each of the artists. There are two approaches to the development of national ornament, on the one hand, the precise, rigid and dogmatic line of artisan ornamentalism by Richard Zarins and stylized motifs of flora and fauna, as well as ornaments in which the composition contains a clear geometrization of Julius Madernieks.

Keywords: national-cultural identity, Latvia, art nouveau, ornament, symbolism, mythology.

Фролов Дмитрий Александрович

*К.т.н., Директор, АНО «Институт художественных
и гуманитарных проектов»
frolov-dmitry@yandex.ru*

Аннотация. В статье предпринимается попытка анализа процесса формирования национально-культурной идентичности в станковой графике Латвии конца XIX — начала XX вв. с приведением описания конкретного вклада каждого из художников. Выделяются два подхода к разработке национального орнамента, с одной стороны, точная, жесткая и догматическая линия ремесленнического орнаментализма Рихарда Зариньша и стилизованные мотивы флоры и фауны, а также орнаменты, в которых в композиции, содержится четкая геометризация Юлиуса Мадерниекса.

Ключевые слова: национально-культурная идентичность, Латвия, югенд-стиль, орнамент, символизм, мифология.

Понятие национально-культурной идентичности только недавно стало предметом научного исследования и сегодня стало актуальной темой в современной культурологии. Зачастую его проявление связано с принадлежностью к единому историко-культурному базису, то есть тем символам и элементам культуры, которые объединяют людей в национальность.

В изобразительном искусстве Латвии формирование национально-культурной идентичности относится к концу XIX века и связано с работами Адама Алксниса. Далее процесс продолжился в интерпретациях латышской мифологии художника Яниса Розенталса. В то же время, национальную самоидентификацию в искусстве, как свое необходимое, основное предназначение, искали многие другие художники, которые оставались в той же тематике латышской мифологии, сказочной истории и фольклора, связывая ее как с орнаментальным декоративизмом, так и с локальным проявлением символизма.

Формирование национальной школы изобразительного искусства в Латвии тесно связано с русским демократическим реалистическим искусством. Это объясняется тем, что в Латвии вплоть до 70–80-х годов XIX века не было собственных художественных учебных заведений, поэтому колыбелью латышского профессионального искусства стал Петербург. Сами латышские художники сформулировали свои творческие принципы, опираясь на традиции русского реалистического искус-

ства и эстетические взгляды революционных демократов [1, с. 141].

В конце XIX — начале XX века латвийское искусство сочетало в себе влияние русского реалистического искусства второй половины XIX века с завоеваниями новейших течений западноевропейского искусства — импрессионизма, стиля модерн и символизма. Латвийские художники стремились утвердить себя на российских и зарубежных художественных выставках, чем и объясняется их позднейшее стремление установить контакт с обществом «Мир искусства», о чем свидетельствует участие латвийского художника Вильгельма Пурвита (Пурвитиса) в выставке, проходившей под флагом этого объединения в залах Академии художеств в 1901 году [2, с. 79], а уже после московской выставки, в марте 1902 года, Михаил Нестеров писал о необходимости включения Пурвита среди прочих в «Союз русских художников» [3, с. 31].

В конце 90-х годов XIX века латышские художники стремились жить и творить на родной земле (до этого они были вынуждены жить за пределами Латвии, так как социальные и общественные условия практически лишали их возможности работать на родине).

Деятельность латвийских художников на родине была затруднена в связи с проводившимися прибалтийско-немецкими дворянскими кругами политики на-

ционального угнетения. Поэтому профессиональное искусство в конце XIX века на территории современной Латвии фактически не существовало. В это время главными представителями искусства в Латвии были учителя рисования.

Значительными событиями в истории латвийской графики и латвийского изобразительного искусства в целом явилось создание в 1895 году Школы рисования и живописи в Риге, основателем и руководителем которой был Вениамин Блюм (1861–1919), живописец, выпускник петербургской Академии художеств (1886), а также создание в 1906 году — Рижской художественной школы, которую с 1909 года возглавил Вильгельм Пурвит [4, с. 279].

Начало XX века ознаменовалось подъемом латвийской культуры. На латышском языке издавалось около 300 газет и 160 журналов [5, с. 111]. Впервые в свет вышел капитальный труд Кришьяниса Баронса — многотомное собрание фольклора, состоящее из 217~<906 народных песен. В 1910 году в Риге открывается первая выставка латышских художников, в 1911 году возникает Латышское общество поощрения искусства, в 1914 году в Риге состоялась первая выставка графики, в которой приняли участие 13 авторов со 104 работами.

Обращение к народным традициям одновременно было связано с программной установкой на новое, оригинальное, современное. Творческая направленность национального романтизма, а также многие формальные признаки наглядно убеждают в том, что это направление было фактически одной из форм проявления югендстиля.

Одними из первых профессиональных художников Латвии были Ян Розенталь (Янис Розенталс) и Вильгельм Пурвит, проявившие свой талант не только в живописи, но и в графике. Первым художником-графиком Латвии можно назвать Рихарда Зариньша. Все они были членами художественного кружка «Rūķis» («Гном»), который существовал с 90-х годов XIX века вплоть до 1910 года. Участники кружка «Rūķis» поднимали вопрос о национальном своеобразии и народности латышского изобразительного искусства, стремились приблизить искусство к народу и утверждали, что художник должен отображать жизнь своего народа, своей родной земли.

Здесь также необходимо упомянуть первого идейного руководителя кружка «Rūķis» — Адама Алксниса (1864–1897), в чьих рисунках ярко проявляются черты «художника-борца, глубоко любящего свой народ» [6, с. 8].

Преимущественно художник работал карандашом и акварелью, живописных работ им создано сравни-

тельно мало. Алкснис первым выступил в качестве проповедника национального жанра; в своих акварелях и рисунках он изображает жизнь крестьян — пахарей, дровосеков, сборщиков картофеля. Изображает сцены поения скота, сбора ягод и другие. Со временем его начинает интересовать история родной страны и древние сказания, его увлекает героическая эпоха истории латышей — эпоха борьбы с немецкими захватчиками-крестоносцами — этой тематике он посвящает значительное количество рисунков. Ритмичность движений, противопоставление пятен воплощается в неуклюже-тяжеловесные фигуры всадников, мореходов, пахарей. Алкснис не ищет пафоса, претенциозных эффектов. Его лучшие рисунки не стремятся иллюстрировать, а содержат стремление к замкнутому в себе содержанию [7, с. 70].

Наряду с изображением реальной жизни, Алкснис уделяет внимание также мотивам из мира народных сказок, с добродушным юмором изображая чертей, гномов и т.п. [8, с. 14]. В этих рисунках уже начинают проявляться характерные черты югендстиля. Они проявляются как в формальном решении, так и в иконографии. Например, на рисунке, выполненном углем, «Отдыхающий чёрт», вероятнее всего созданном под влиянием работы Арнольда Бёклина «Фавн, свистящий дрозду» (1864/1865), изображена лежащая фигура главного героя сюжета с сигаретой в руке. На заднем плане работы плавная линия, очерчивающая склон, обильная штриховка веток дерева и куста, превращающая их в силуэты, витиеватая линия плавно поднимающегося клуба сигаретного дыма приносят в работу элементы югендстиля.

Также в рисунках Алксниса начинают появляться образы, которые позже станут характерными для югендстиля Латвии: древние латышские войны, черти, зайцы, лошади. Интересно заметить, что в первоначальном эскизе к работе «Погоня» (1890-е гг.), чёрт, бегущий за зайцем, был изображен в пальто, тогда как в окончательном варианте изображен уже без него.

Жанры и техники, в которых работал Янис Розенталс (1866–1916), выпускник Императорской академии художеств в Петербурге, чрезвычайно разнообразны. Он с высоким профессионализмом работал в жанре фигуративной композиции, создавал картины на бытовые темы, портреты, пейзажи, а также работал над алтарной живописью, фресками, иллюстрациями, цветными литографиями, прикладной графикой, создавал эскизы мебели и интерьеры квартир. Художник превосходно владел техникой темперы, пастели и акварели.

До его отъезда из Петербурга в Латвию в конце 90-х годов XIX века в творчестве Розенталя начинает проявляться увлечение символизмом. В начале XX века в его работах уже есть предчувствие зарождения югендсти-

ля — в стремлении к декоративности, в прямолинейном изображении образов. Это можно увидеть на примере рисунка к картине «Сказание», начало XX века, а также рисунка к картине «Принцесса с обезьянкой», приблизительно 1913 г., и множества виньеток.

В 1904 году было основано издательство «Zalktis» («Уж»), которое приступило к значительному в латышской истории искусства начинанию — распространению оригиналов станковой графики (приложения к сборнику статей «Zalktis»). В качестве художника в журнале работал Янис Розенталс, несколько его цветных литографий распространялись в качестве приложений к этому журналу, ярким примером тому может служить его работа «Мать и дитя». На ней изображена молодая женщина, кормящая своего ребенка. Обе фигуры находятся в полужающем положении. На заднем плане можно увидеть цветы роз — символ богородицы. В произведениях Яниса Розенталса тема матери и ребенка занимает особое место, к ней художник обращается неоднократно. Автор альбома о творчестве художника Карлис Суньш писал, что в восприятии Розенталса мать предстает перед нами как символ всего светлого, всего возвышенного и благородного [9, с. 96].

Большой интерес художник проявлял к искусству Японии, в мастерской Яниса Розенталса были копии японских гравюр, и в росписи ширмы использованы их мотивы. Один из учеников Розенталса — Индрикус Зеберинш — в своих воспоминаниях отмечал, что Розенталс побуждал изучать японские гравюры, которые он считал основой графики [10, с. 169].

В середине 1900-х годов Розенталс создал ряд автопортретов и портретов, например, «Портрет писателя Яниса Порукса» (1907), выполненных пером и тушью. В этих рисунках лица и фигуры моделируются комбинациями штрихов и штришков, выявляя свет и тень композиции. Такая графика бесконтурная, тоновая, так как моделирующие форму штрихи образуют в комбинациях своих подобие тона. Этот особый вариант графики ранее был использован Л.О. Пастернаком при создании иллюстраций к «Маскараду» М.Ю. Лермонтова. У. Крэн говорил о ней как о «пробующем» рисовании, с некоторым пренебрежением. А.А. Сидоров писал, о таком виде графики, как о приближающейся, с одной стороны, к эффектам живописи, с другой — сохраняющей качества набросочного рисунка, эскизного этюда [11, с. 41].

Другим выдающимся латвийским художником, стоявшим у истоков формирования национально-культурной идентичности, был Вильгельм Пурвит (1872–1945). Во многих его графических работах заметны тенденции к декоративности, однако сам автор отталкивался от подмеченного в самой природе. В работе «Сосны на взмо-

рье» автор изображает плавно изгибающиеся стволы деревьев, чьи округлые кроны, поднимаясь ввысь, сливаются с кучевыми облаками. Эта работа, созданная Пурвитом в 1903 году, принадлежит к наиболее выразительным образцам югендстиля в латвийском изобразительном искусстве [12, с. 126].

Именно творчество Яниса Розенталса и Вильгельма Пурвита было представлено в рижском журнале «Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen» («Ежегодник изобразительного искусства балтийских провинций»), который с 1907 по 1913 год издавался Рижским обществом архитекторов, начиная уже с первого года его издания.

Декоративность в графике типична для работ Петериса Крастиньша (1882–1942). Художник в различных техниках (карандаш, уголь, мел) создал ряд самостоятельных рисунков и виньеток, для которых в трактовке югендстиля характерны чередование декоративности и схватывание явно выраженных реалистичных форм. Для его работ характерно использование нервно хрупких линий, особенно в изображениях движений, а также в полных динамики головках девушек. Некоторые типы рисунков имеют характер набросков. Эти работы были созданы в Париже и в Риме и были объединены в «Тетрадах парижских эскизов» (приблизительно 1907 г.). В них собраны рисунки актёров, посетителей кафе, приехавшие в город крестьяне. Выразительно решение «Автопортрета» (рисунки углем).

Наиболее весомый вклад в развитие печатной графики в начале XX века внес выпускник Центрального училища технического рисования барона Штиглица Рихард Зариньш (1869–1939), достигший не только высокого технического мастерства, но и расширивший своими композициями тематику латышской станковой графики. Основные его произведения — пейзажи, пронизанные романтическими настроениями и изысканные по светотеневой моделировке. Значительной работой является цикл «О чем шумят леса Латвии» (1908–1911). Тематику своих работ Зариньш черпает в латышских народных преданиях. Рихард Зариньш является одним из самых активных искателей национальной идентичности, а также он характеризуется как адепт консервативного национального романтизма [13, с. 329]. В конце XIX и начале XX века в его графике появились элементы югендстиля, что объединялось с типичным художественным ретроспективизмом. Обычно в симметричной графической композиции в обрамлениях неоготического или неоренессансного орнамента на месте картуша художник часто использовал абстрактный и зооморфный мотив плетения, который повторяется в плавном ритме линий югендстиля. Ему легко даются характерные для югендстиля цветочные мотивы в декорах, фигуры людей, фраг-

менты видов пейзажей на иллюстрациях, декоративные обрамления страниц.

Изображение лесных просторов постоянно привлекало Зариньша, на его рисунках и акварелях часто изображались мощные стволы деревьев и ветвистая зелень. На фоне часто используемых образов и орнаментов как необычный экскурс в поэтически мистическую сферу символизма выделяется одна из самых известных его работ в печатной графике «Могила поэта». Здесь объединяющая темноватая светотень использована как создатель эмоционального тона, чтобы подчеркнуть композицию, в духе символизма родственному искусству швейцарского художника Арнольда Бёклина. В сизом свете ночи появляется отраженная в тихой воде усыпальница с гигантскими маскаронами и тенистой листвой над ней. Сам художник о работе над «Могилой поэта» вспоминал: «Идею мне дала цветущая фуксия. У меня, как большого любителя цветов, хорошо шли дела с комнатными растениями, одних только фуксий у меня было 18 видов и среди них две древовидные, выше человеческого роста. И вот как-то осенним вечером, когда я сидел в кресле, глядя с балкона на освещенную луной, пышно цветущую фуксию, у меня вдруг родилась эта мысль о могиле поэта» [14, с. 6].

Способность видеть мгновение слилась с этнографическим интересом художника к надгробным знакам. Работа «Могила поэта» как раз и стала итогом исследований Зариньша: изысканный латвийский ландшафт с синим светом далеких звезд, темными елями, водяными лилиями на лесном озере и захоронение с архитектурной пластикой югендстиля, отраженное в пучине и увенчанное полноцветной фуксией с поющей птицей — образом вечной души. Адресат могилы выбран не случайно — это был умерший в 1911 году Янис Порукс [14, с. 6]. В ощущении красоты проявляется эпоха символизма, провозглашающая лирическим героем поэта.

Если бы Рихард Зариньш указал конкретное лицо, то работа потеряла бы свой символический оттенок. Тем не менее, нельзя не заметить последовательность процессов, поэтому Яниса Порукса следовало бы держать в памяти как национальное обоснование — ведь не всегда же и не везде проглядывают заимствования. «Могила поэта» — колоритный образ, имеющий особую емкость. Его генеалогия коренится в романтизме и таинственной атмосфере исповедуемого его предшественниками культа смерти, который становится живым с началом Первой мировой войны, когда правда смерти переходит на другой уровень, и метаязык отступает в будущее [14, с. 6].

Орнамент как главный объект художественных интересов объединял Рихарда Зариньша с Юлием Мадерни-

ексом (1870–1955). Однако последний был публичным оппонентом первого в его отношении против этнографических костюмов и для него художественная национальная самоидентификация, в отличие от традиционалиста Зариньша, означала также ее модернизацию. Мастер прикладного искусства, педагог по искусству и самый резкий критик искусства того периода Мадерниекс много работал в книжной и журнальной графике, предлагая отличную от вклада Зариньша концепцию декора и орнамента, а также ее реализацию.

Характерными чертами орнамента Зариньша являлись типичные окантовки немецких романтиков и неоромантиков. В его искусстве значительную роль сыграла образность немецкого романтизма бидермейера, точная, жесткая и догматическая линия ремесленнического орнаментализма. Есть предположение, что сложным и ретроспективным стилизациям Зариньша в то время способствовали не только образцы графики немецкого, но и британского Движения искусств и ремесел, и русского объединения «Мир искусства».

Мадерниекс продолжал использовать типичные для югендстиля мотивы стилизации флоры и фауны в графике обложек и виньеток, но, начиная с первых лет нового столетия, обратился также к латышской этнографии как орнаментальному материалу, тем самым соединив элементы югендстиля и народного орнамента, которые впервые появляются в оформлении журнала «Zalktis» в 1906 году. Промежуточным итогом в его деятельности, стало издание первой части сборника оригинальных рисунков «Ornaments», увидевшее свет в 1911 году, и содержащее целую подборку стилизованных художником национальных орнаментов и шрифтов.

Результатом деятельности художника явились орнаменты, в которых в композиции, содержалась четкая геометризация. Прямые вертикальные и горизонтальные, ломаные линии выстраивали четкую геометрию нового орнамента, в котором они и задавали ритм.

Поиски национальной идентичности читаются также в наследии Рудольфа Перле (1875–1917). Он одновременно представляет последний ярчайший и оригинальнейший всплеск символизма в период неоромантического модернизма Латвии. Перле с 1897 по 1905 год учился в Центральном училище технического рисования барона Штиглица в Петербурге, специализируясь на текстильной орнаментации, акварельной живописи и технике офорта.

На начальном этапе своего творчества Перле рисовал и печатал в технике офорта реалистичные пейзажи, изображающие местную природу, в которых чувствуется влияние импрессионизма. Однако большой объ-

ем художественной штриховки офортных пейзажей, превращающей деревья в силуэты, и отдельные линии приобретают ритм югендстиля, как в работе «Сосны» (1904). Считается, что на стиль ранних пейзажей Перле повлияли также эксперименты Исаака Левитана, с которыми он познакомился примерно в 1905 году, исследуя 12 работ русского пейзажиста в технике офорта [13, с. 338].

Однако славу художнику принесли фантастические картины и рисунки, которые были созданы в последние два года жизни (1915–1917). Это фантастические пейзажи, решенные в масляной, акварельной, пастельной, карандашной технике, чье панорамное пространство образуют и наполняют крутые скалы, морской простор, руины, античные парусники, светлое или ночное небо, драматичные облака, небесные светила (и особенно солнце) и иногда сказочные воинственные всадники («Волшебный замок», 1915; «Корабли», ок. 1915–1917; «Мерцание скал», 1915; «Серебряная лодочка», 1915; «Ночные всадники», 1916). Источниками его вдохновения были пейзажи Николая Рериха со средневековыми кораблями и драматичными облаками, скалистые виды Константина Богаевского, но чаще всего нереальные видения Микалоюса Константинаса Чюрлениса. Известно высказывание Перле в пересказе, что истинное искусство находится в достижениях Чюрлениса и Богаевского. У отдельных мотивов могло быть личное символическое значение — например, в картине «Жизненный путь» 1915 года, в которой передается созерцание окрашенной меланхоличным фатализмом короткой и абсурдно бесцельной жизни людей. Иногда появляется свободная интерпретация символики христианства, как в работе «Вифлеемская звезда» 1915 года, но в других композициях читается принимаемая во внимание укоренившаяся общеизвестная символика национально-романтизма в фольклоре («Черная змея муку молла», около 1915–1917; «Солнышко поздно вечером», 1916). В другой раз изображение объединялось с акту-

альными правдивыми посланиями борьбы («Сыновья солнца скачут на войну», 1917).

Мотивы развалин и грозы в свою очередь связываются с настроениями, вызванными драматизмом войны, как в работе «Скелеты» 1915 года; «Ужасные облака», около 1915–1917 годов. Работы с противоположным, повышено оптимистичным настроением изображают центральный солнечный мотив: «Солнце», 1916 год. Вертикальные, динамически заостренные и архитектурные структуры гор в соединении с лучами солнца, как на рисунке «Солнце» (около 1915–1917 гг.), могут быть интерпретированы как аналогия экзальтированного видения архитектуры экспрессионизма того времени, которые Перле, конечно, не мог видеть. Интерес к горным мотивам усилился во время его командировки на Кавказ. Во многих работах последних лет жизни художника прямо отражено течение войны («Обстрел воздушного судна», 1915–1917; «Вышивальщица военного флага», 1916).

Подводя итоги отметим, что формирование национально-культурной идентичности, которая связана с принадлежностью к единому историко-культурному базису, то есть тем символам и элементам культуры, которые объединяют людей в национальность, в изобразительном искусстве Латвии относится к концу XIX века и связано прежде всего с работами художников Адама Алксниса, Яниса Розенталса и Вильгельма Пурвита. Одним из самых активных искателей национальной идентичности в латвийском искусстве рубежа веков был Рихард Зариньш, он также характеризуется как адепт консервативного национального романтизма. Вклад Рудольфа Перле представляет последний ярчайший и оригинальнейший всплеск символизма в период неоромантического модернизма Латвии.

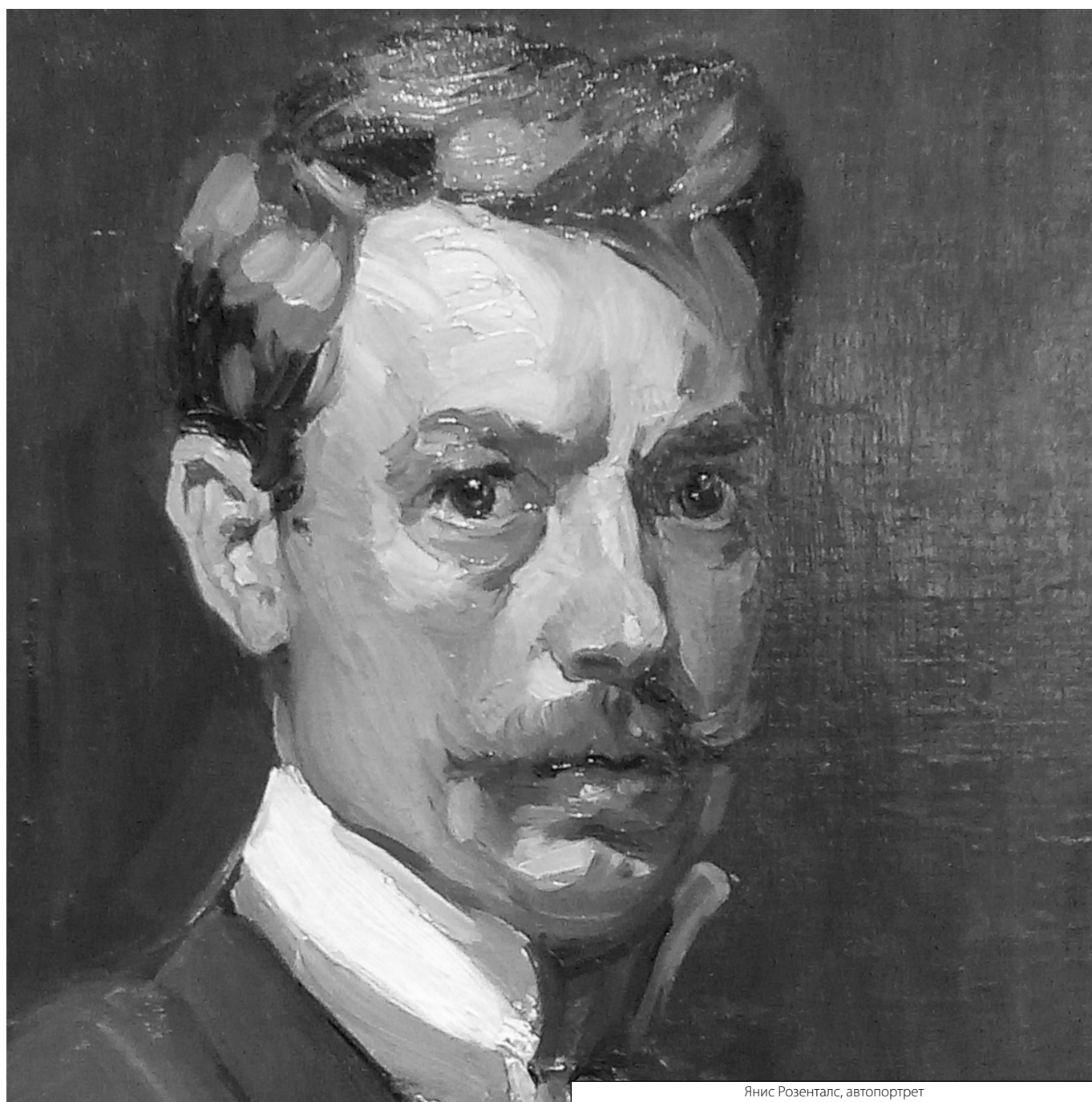
В работе выделены два подхода к разработке национального орнамента, в которых приняли участие выдающиеся художники начала XX века Рихард Зариньш и Юлий Мадерниекс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Циелава, С. Я. Об основных тенденциях формирования школы латышской станковой живописи (конец XIX века — первые десятилетия XX века) / С. Я. Циелава // Искусство Прибалтики: статьи и исследования / Сост. И. П. Соломыкова. — Таллин: Кунст, 1981. — С. 141–156
2. Лапшина, Н. П. «Мир искусства» / Н. П. Лапшина. — М.: Искусство, 1977. — 344 с.
3. Лапшин, В. П. «Союз русских художников» / В. П. Лапшин. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 424 с.
4. Лаце Р. В. Искусство Латвии. // История искусства народов СССР в 9 т. Т. 6/ под ред. Б. В. Веймарна и Н. И. Шантыко. — М.: Изобразительное искусство, 1981. — 456 с.
5. Крастиньш, Я. А. Стиль модерн в архитектуре Риги / Я. А. Крастиньш. — М.: Стройиздат, 1988. — 272 с.
6. Bems, R. Ādams Alksnis / Sastādītājs Kārlis Sūniņš. — Rīga: Latvijas valsts izdevniecība, 1964. — 64. lpp.
7. Siliņš, J., Ādams Alksnis / J. Siliņš // Ilustrētais Žurnāls. — 1925 — № 3. — 65–70. lpp.
8. Rolavs O. Ādama Alksņa izstādes katalogs / O. Rolavs, E. Dmitrijeva — Rīgā, 1947. g. — 48. lpp.
9. Сунынь, К. Ян Розенталь / Карлис Сунынь. — Р.: Лиесма, 1966. — 192 с.

10. Pujāte Inta. Jūgendstils latviešu mākslinieku žurnālu grafika / Inta Pujāte // Jūgendstils. Laiks un telpa / Sastādītāja Silvija Grosa — Rīga: Jumava, 1999—163–170. lpp.
11. Сидоров, А. А. Русская графика начала XX века / А. А. Сидоров — М.: Искусство, 1969. — 252 с.: ил.
12. Kļaviņš Eduards. Jūgendstila ikonogrāfija un latvijas tēlotāja māksla/ Eduards Kļaviņš // Jūgendstils. Laiks un telpa / Sastādītāja Silvija Grosa — Rīga: Jumava, 1999—121–130. lpp.
13. Latvijas mākslas vēsture. IV. Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915 / Sastādītājs Eduards Kļaviņš. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2014. — 640. lpp.
14. Vanaga A. Dažas pieturas Latvijas grafikā//Latvijas grafika. 100 autori, attēli, gadi/P. Apinis, A. Vanaga.-R.: Nacionālais apgāds, 2003.— 6–11. lpp.

© Фролов Дмитрий Александрович (frolov-dmitry@yandex.ru).
Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Янис Розенталс, автопортрет