

Г. С. Трифонова

ОРИЕНТАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ РОССИИ И ЮЖНОГО УРАЛА В XX ВЕКЕ

G. S. Trifonova

ORIENTALISM IN THE ART OF RUSSIA AND SOUTHERN URAL OF THE 20TH CENTURY

В статье ориентализм трактуется как специфическая и объединяющая тенденция, проявленная и в искусстве России, и в локальном пространстве Южноуральского региона. В кратком историческом и историографическом обзоре даны причины и формы проявления ориентализма в истории русской культуры и искусства. Особо выделено значение дихотомий Запад — Восток и Россия–Восток в искусстве XX века, начиная с авангарда. Приведены основания восточной компоненты в искусстве Южного Урала, обозначен круг художников, в чьем творчестве выражено переживание Востока.

Ключевые слова: *ориентализм, искусство Южного Урала, шинуазри, романтизм, салонная живопись, авангард, образно-пластические элементы русско-европейско-восточного синтеза.*

In the article orientalism is rendered as a specific and consolidate tendency developed in the art of Russia and in the local space of the Southern Ural region. In a brief historical and historiographical review reasons and forms of orientalism in the history of the Russian culture and art are given. Special attention is paid to dichotomy of West and East as well as Russia and East in art of the 20th century including the Avant garde. Grounds for east components in the art of Southern Ural are given; a group of artists whose works are full of East experience is identified.

Keywords: *orientalism, art of Southern Ural, chinoiserie, romanticism, salon painting, the Avant garde, figurative elements of the Russian, European and East synthesis.*

До недавнего времени картина отечественного искусства XX века рассматривалась как единый целостный образ, концентрированно представленный художественными процессами в центре и на некоторых территориях европейской части России (например, саратовская школа). Современное отечественное искусствознание в исследовании и осмыслении художественных процессов XX века вводит новые, не использовавшиеся ранее методологические принципы и подходы и углубляет применение ставших традиционными.

Одна из насущных проблем современной искусствоведческой науки — изучение искусства регионов России, всестороннее осмысление полученных результатов и достижение понимания подлинной, объективной, а не декларативной целостности искусства, создававшегося в стране в ушедшем веке. При этом по-прежнему остаются проблемными такие актуальные оппозиции, как «столица — провинция» и входящие в нее «общее — единичное», «унифицированное и своеобразное», еще не отрефлексированные должным образом.

Видя своей задачей движение в сторону открытия специфических особенностей регионального искусства Южного Урала и их осмысления, обратимся к одной из них, весьма существенной в русском

искусстве в целом, хотя и не исчерпывающей, тем не менее, многое объясняющей в его природе, характере и своеобразии, выраженных не только на идеально духовном уровне, но и в пластическом языке и стиле. Речь идет о таком культурно-типологическом и пространственно-стилевым векторе в художественном развитии, как ориентализм.

Термин происходит от наименования научного направления ориенталистики (по-русски — востоковедения) — всестороннего изучения географии, экономики, истории, философии, религии, языков, литературы и искусства стран народов Востока¹. Очевидно, что термин родился на Западе, в западной традиции и обозначает взгляд западной культуры на Восток. Ориентализм как дискурс получил свое место, особенно с конца XVIII в., в различных аспектах жизни и деятельности в европейском мире. Искусство стало именно той областью, в которой нашел отражение дух Востока в интерпретации европейского художника.

Интересно в этой связи отметить, что первой после средневековья стилиевой системой, более широко распространившейся на территории России, оказалась русское барокко в его позднем варианте и следом — классицизм. Первенство европейских стилей и образование на их основе русского на-

ционального варианта связано с новым временем и характеризует искусство России одновременно с точки зрения интеграции и самоидентификации. В эту наступившую историческую эпоху вектор русской культуры и искусства в его саморазвитии был направлен на Запад. С тех пор парадигма Запада, проявившаяся как перманентная составляющая в течение последних трех столетий, уже не уходит из контекста русской культуры и присутствует в различных проявлениях, вплоть до категорического отстаивания самовитости у славянофилов, например. Тем не менее, европейская составляющая отчетливо имеет свою глубинную основу, которая, по сути, есть начало европейского мира, — античность, на своем излете скрестившаяся с восточными раннехристианскими корнями. Духовная корневая основа, а также исторические процессы всего периода средневековья на землях «материнской» русской культуры и тех землях, которые в течение нового времени войдут в состав Российской империи (Кавказ, Средняя Азия, Сибирь и Дальний Восток), все вместе это осядет сложными напластованиями в сознании народа, его мироощущении, его культуре и перельется в творчество русских художников, найдет выражение в ясно читаемых образах и пластическом языке отечественного искусства XX века. Так появляются основания для бурного всплеска ориентализма в различных вариантах в отечественном искусстве XX века.

Восточные мотивы и темы, увлечение Востоком со стороны европейских художников, в том числе и русских, возникают в настроениях и в искусстве прежде всего в эпоху романтизма, когда личность художника осознает несвободу, некий гнет действительности — устоявшегося европейского образа жизни, и в поисках и метаниях неясного идеала устремляется в другой, иной, неевропейский мир Востока. В этой направленности и европейские художники, и русские в XIX—XX вв., начиная с Брюллова, едины. Но есть, безусловно, и специфические русские отличия.

Причины и формы проявления ориентализма в русской культуре и искусстве анализировали русские философы (выделим особенно в этом смысле Н. А. Бердяева², евразийцев и, прежде всего, Л. Н. Гумилева³) и искусствоведы (и здесь список имен может быть обширен и продолжен в зависимости от направления, в котором исследуется ориентализм; назовем хотя бы несколько имен тех, чьи труды стали классикой в изучении искусства Востока — Ближнего, Среднего и Дальнего: С. И. Тюляев, Л. И. Ремпель⁴, Н. А. Виноградова⁵, Н. С. Николаева⁶, Е. В. Завадская⁷; ориентализму как художественному явлению в русском искусстве уделили достаточно внимания Д. В. Сарабьянов⁸, М. В. Алпатов⁹, А. А. Каменский¹⁰, А. А. Русакова¹¹, Н. Л. Адашкина,¹² Г. Ревзин¹³ и др.). Все они стремятся охватить проблему полнее и с разных сторон.

Опираясь на труд Д. В. Сарабьянова «Русская живопись. Пробуждение памяти»¹⁴, задающий тон современным исследованиям сущности русского искусства через его диалогичность с миром (а это прежде всего дихотомия «Запад — Восток»¹⁵), выделим, на наш взгляд, одну из корневых причин ориентализма в русской культуре. Эта причина —

в промежуточном положении России между Востоком и Западом, что сказалось, в том числе, и на русской государственности, в которой много от восточных деспотий силы, а не закона¹⁶. Отсюда крайности русского характера — покорность и склонность к бунтарскому противодействию. Национальное мирозерцание вырастает из этого рокового противоречия между правом и силой, законом и совестью¹⁷. Оно — проекция на культурные и художественные процессы: остроту размежеваний и борьбы направлений; склонность к художественному анархизму; вялость и робость, вдруг прорываемую протестом и взрывом, пренебрежением серединой, протестом против смирения средним мастерством.

Все это объясняет устремленность к Востоку, с некоторых пор все более и более выявившуюся в русской культуре и искусстве. Но нам хотелось бы заострить внимание на том, что широкое ориенталистское настроение проявляется в русской культуре и искусстве типологически по-разному. Ранее других проявилась тенденция к тематическому освоению Востока, то, что может быть названо «художественной этнографией». Оказавшись на Востоке, художник замечает иной образ в целом и различия бытовой жизни, внешнего облика, костюмов. Это взгляд путешественника-европейца. В этом предстает традиция кунсткамерности, возникшая в новое время: созерцать и удивляться диковинке, раритету, «куриозу». Так в течение длительного времени смотрели европейцы на русских, китайцев, монголов, индусов... Художники создавали в своих путевых рисунках своего рода этнографические типы. Интересно, что такое отношение к восточному миру как к редкостной безделушке нашло отражение в рококо, полном игривой интимности. Китайщина — шинуазри в интерьере, в предметах декоративно-прикладного искусства и даже в экзотической китайской деревне в Царском селе, построенной по капризу Екатерины II архитектором Ю. Фельтеном в 1770—1780-е гг., — это не просто игра в другое, развлечение диковинкой, но и некая утопическая иллюзия хотя бы в такой маскарадной фантастической форме ряжения в китайцев, которая помогает выйти, пусть ненадолго, из строго предписанного круга бытия и его повседневного этикета в мир иррационального, иного, то есть иллюзорной свободы.

Второй аспект представлен романтиками, которые видели на Востоке *другую* красоту, негу, образ бытия и связей с природой совсем иной, отличный от европейского. Не вникая в духовные различия типов культур, художники через визуальное стремились углубиться, окунуться с головой в этот мир Востока. Так открывается гедонистическая сторона иррационального восприятия Востока, основанная на чувственном созерцании и рождении специфического мироощущения. Таким образом начала формироваться традиция созерцания и увлечения русских художников Востоком: вспомним хотя бы акварели с турецкими мотивами Карла Брюллова и его многочисленных последователей. Да и Италия в первой половине XIX в. воспринималась русскими художниками как прятный, тающий в зное и

сверкающий чистыми красками юга мир красоты и наслаждения.

В этой связи появляется еще один явственный мотив ориентализма — тяга к экзотике, то есть к чисто внешней привлекательности и даже эротической прелести восточных воздыханий. Эти черты и оттенки, истолкованные как блеск внешней красоты и магической чувственности, особенно нашли отражение в творчестве художников академической школы, уезжавших на Запад, а оттуда на Восток, или никуда не уезжавших, но работавших в восточной тематике, ублажая вкусы, создавая типично салонные вещи. Так ориенталистская компонента становится составляющей академизма и академической салонной живописи как художественного направления в европейском и русском искусстве.

Третий аспект ориентализма связан с духовными исканиями в русском искусстве. В творчестве А. А. Иванова, Н. Н. Ге и В. Д. Поленова южный пейзаж через поиски христианской идеи и Христа как конкретно-исторической личности среди природы, о нем напоминающей, получает духовное насыщение, а это, в свою очередь, приводит к новому витку обращения к Востоку — через возрождающийся романтизм в мироощущении символизма и модерна — к творчеству М. А. Врубеля. Но и твердо-реалистический, этнографический взгляд на Восток на основе трезвой иконографии, с пристальным приближенным разглядыванием всей материализованной сущности восточного бытия, с его декоративной красотой костюма и архитектуры, страшной жестокостью войн и покорностью деспотии тоже представлен. Он явлен в творчестве В. В. Верещагина, в его туркестанской, затем индийской серии в качестве параллели постижению духа Востока.

Искусство XX века открывается мощными духовными импульсами движения на Восток. Вспомним знаменитую программную фразу Натальи Гончаровой: «Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств — к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе»¹⁸.

Это было начало пути обновления видения в искусстве, представленное великими мастерами русского классического авангарда, давшего толчок энергии преобразования, с одной стороны, и экспансии русских художников во все концы, и на Восток, конечно, с другой. В 1900—1910-е гг. в русском искусстве впервые Восток «уравновесил» Запад, обе традиции легли на свою, русскую основу, образуя неповторимый синтез видения и пластической реализации, адресованный будущему. Русские художники стремились не только в Мекку нового искусства на Западе — Париж. Ведь и Париж делает открытия, обращаясь к негритянской скульптуре (П. Пикассо) и к архаическим, почти природным формам существования человека где-то на окраине Тихого океана, в Полинезии, в поисках утраченного рая (П. Гоген). Но и сама Франция, в лучах провансаль-

ского жгучего солнца также дает пищу для открытий П. Сезанном его цвето-пластического пространства, а Ван Гог — передать динамику органической жизни в экспрессии цветового мазка. И А. Матисс, с его марокканскими созерцательными картинами-панно, словно миражами, созвучием чистых цветов и тонких сочетаний тонов, также оказался близок русским художникам, параллельно открывавшим собственное великое бесценное для всего мира наследие — русскую икону, непревзойденную одухотворенностью и синтезом красоты и духа.

Вхождение восточной компоненты в 1900—1920-е гг. в отечественное искусство — результат естественного пути навстречу русско-европейско-восточному синтезу, который, по мнению евразийцев, исторически была призвана осуществить Россия. К этой мысли вновь вернулись в 1990—2000-е гг.¹⁹. Осмысление исторических, геоэтнических, природных и экономических особенностей Южного Урала в постперестроечное время обострило самосознание региона как перекрестка планетарных осей и цивилизаций, особой пограничной зоны Запада — Востока, Севера — Юга, Европы — Азии. Вновь стала актуальной тема евразийского синтеза.

Таким образом, очевидно, что обращение к данной теме в изучении регионального искусства Южного Урала не является произвольным. Принимая во внимание почти равную территориальную удаленность южноуральского региона от Запада и Востока (Ближнего и Среднего и гораздо большую — от Дальнего), обратимся более пристально к восточной компоненте в искусстве Южного Урала, присутствие которой совершенно бесспорно и не только через призму общекультурного развития России, но и благодаря непосредственному соседству, и многовековому общению, и даже врастанию русского и восточно-азиатского населения внутри локального гео-этно-историко-культурного южноуральского пространства. Эти две составляющих — общерусская культурная и художественная традиция и региональная, выраженная в реальном присутствии Востока, его тюркской ветви на южноуральской земле, — позволяют увидеть в ориентализме одну из определяющих специфических черт регионального искусства. Общий контекст исследования искусства Южного Урала в XX века уже намечен нами²⁰; взгляд на присутствие Востока в творчестве южноуральских художников также нашел отражение в ряде публикаций²¹. Однако тема ориентализма в региональном изобразительном искусстве Южного Урала XX века как таковая специально не исследована в искусствоведческих трудах.

Основанием для изучения данной темы является, во-первых, широкий контекст Востока — Запада в русском искусстве первой трети XX века и присутствие его яркого представителя на Южном Урале — Н. А. Русакова (1888—1941), в творчестве которого Восток предстает как эстетическая и художественная категория бытия, формы, видения и рождает некое мироощущение, пронизанное ностальгией по красоте, возможной только там, на Востоке, в свойственном ему пониманию и совершенно невозможной в таком облике в европейской и даже рус-

ской культуре. Погружение в пряную ало-розовую сказку Востока — воплощение утопии, которую творит искусство. Единое мироощущение, которым были затронуты очень многие художники начала XX века: П. Гоген, А. Матисс, К. С. Петров-Водкин, М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов, — нашло воплощение в образно-пластической форме и чертах стиля, узнаваемого при всем индивидуальном различии. В этом кругу — основоположник профессионального искусства живописи в Челябинске Н. А. Русаков с его путешествиями в 1910—1920-е гг. на Восток, которые он совершил, находясь под впечатлением от таитянского периода творчества Поля Гогена (одну из своих картин Русаков так и назвал: «Ноа-ноа»), а также заволжский цикл картин Павла Кузнецова и стамбульская серия М. Сарьяна. По следам своих собственных путешествий Н. А. Русаков, ученик Н. И. Фешина и К. А. Коровина, тогда же, в 1910—20-е гг. создал живописные и графические циклы, а в 1930-е, оставаясь преданным эстетике ориентализма, разрабатывал образную специфику Востока южноуральского — образы башкир, цыган среди прекрасной природы.

Во-вторых, восточная компонента как эстетическая составляющая остается вдохновляющей в творчестве челябинских художников в течение всего XX и начала XXI вв. Темой Востока и его поразительной природно-колористической образной средой были увлечены живописец В. А. Неясов, живописец и график В. Н. Челинцова. Тема Востока как иной пластики бытия появляется после путешествия по Монголии у челябинского художника А. М. Смирнова и курганского акварелиста В. К. Пшеничникова. Реминисценции, эстетически уже более удаленные от натуральных, присутствуют в живописи В. В. Качалова и К. В. Фокина.

Но есть и еще одно направление реализации в искусстве восточного экстремума на южноуральской земле и искусстве края: это творчество мастеров, принадлежащих самим коренным восточным тюркским народам, проживающим здесь почти два тысячелетия. По глубинным причинам, художников-станковистов среди башкирского и татарского населения на Южном Урале немного — исламские культуры и народные традиции чужды изобразительности, их способ мышления и творческого претворения укладывается в символические орнаментальные формы. В соседней Башкирии с первых лет советской власти возникает башкирская школа живописи, в сложении которой активно участвовали художники русской, европейской культуры. Челябинская ситуация иная: урбанистические тенденции развития в годы индустриализации определяли мышление, пронизанное конкретностью, прагматизмом, внешним реализмом. Интуитивно-мечтательное, созерцательное мироощущение не вписывалось в жесткие и напряженные ритмы советского времени. Они вытеснили на долгие десятилетия эстетику восточной компоненты в региональном искусстве. С приходом в искусство в конце 1970-х гг. челябинца Зайнулы Латфулина ситуация существенно была скорректирована. Этот художник совершил поразительно огромную и важную в искусстве Челябинска работу — он не только нашел для регионального

искусства язык и форму вечной восточной теме, но выразил в русле русско-восточного и европейского синтеза то, что составляет сущность мироощущения восточных народов, живущих на южноуральской земле, к которым он генетически принадлежит.

При этом феномен творчества названных художников и пластически-стилевые особенности этой группы созданных ими произведений с ориенталистским мироощущением в творчестве южноуральских художников на протяжении всего XX века состоят в том, что восточная компонента не является намеренно вырванной и педалированной из каких-то рациональных соображений. Углубляясь в этот корпус произведений, мы видим прежде всего эстетический, духовно-творческий аспект неиллюстративного, как в случае с художественной этнографией, подхода. При этом наиболее развернуты духовно-эстетическое мироощущение и пластические принципы его воплощения в творчестве художников, стоящих в начале и в конце временной оси XX века: у Н. А. Русакова (1888—1941) и у З. Н. Латфулина (род. в 1947). Для других южноуральских художников Восток возникает как эстетический феномен в решении той или иной творческой задачи или как органически вплетающаяся в мироощущение интенция, дополняющая чувственное, колористическое переживание реальности, искусства и собственного в нем местонахождения.

Таким образом, в поисках специфических черт регионального искусства Южного Урала как части отечественного искусства XX века мы с полным основанием обращаемся к ориентализму не столько как к самостоятельному художественному направлению, но как к некоей тенденции и дискурсу в отечественном искусстве, вкрапляющемуся в художественный контекст эпохи на различных ее этапах, не носящему определяющий характер, но существенно добавляющему в общую картину искусства XX века и искусства России комплекс черт, без которых эта картина будет не полной, а понимание духа времени и образно-семантической и символической природы искусства ушедшего века, и его сущностная характеристика будут не до конца поняты.

Анализируя состояние, развитие и качественные характеристики искусства XX века на Южном Урале, мы выделяем ориентализм в качестве специфической черты образа регионального искусства, которая несет в себе синтез русско-европейско-восточных образно-пластических элементов-атомов мировоззрения, мироощущения, настроений, переживаний, и реализуется в произведениях, наполненных особым состоянием созерцательности. Это линия творчества, несомненно, противостоит энергии напряжения и ритму созидания, которые привнесены на Урал русско-европейской волей и пронизывают природу и бытие южноуральской земли. Но столь же характерно для Южного Урала и другое мироощущение, воплощенное в традиции бытия тюркских народов, потомки которых живут до сих пор на уральской земле. Музыка и краски гор, степей, рек, озер и океана чистого воздуха несут в себе контраст природного бытия среди урбанизированного индустриального Урала. В этой контрастности острее проявляются

черты русской ментальности и русского искусства в целом. Вот почему в стремлении к истинности представлений об отечественном искусстве XX века обращение к исследованию регионального искусства Южного Урала представляет собой не только внутреннюю потребность южноуральского искусства к самоидентификации, но и необходимость достраивания целостной картины искусства России путем внесения в нее ранее неизвестного и более углубленно осмысленного художественного наследия.

Примечания

1. Советский энциклопедический словарь. — М. : Советская Энциклопедия, 1980. — С. 251.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. [Репринтное издание] — М. : Изд-во МГУ, 1990. — 256 с.
3. Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации / предисловие С. Б. Лаврова. — М. : Экспресс, 1993. — 576 с.
4. Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. — М. : Советский художник, 1978. — 284 с. : ил.
5. Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Искусство стран Дальнего Востока. — М. : Искусство, 1979. — 372 с. : ил. — (Малая история искусств).
6. Николаева Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 400 с. : ил.
7. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975.
8. Сарабянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. — М. : Искусствознание, 1998. — 432 с. : ил.
9. Алпатов, М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. — М. : Советский художник, 1979. — 288 с. : ил.
10. Каменский А. А. Вернисажи. — М. Советский художник, 1974. — 527 с. : ил.
11. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. — М. : Искусство, 1995. — 451 с. : ил.
12. Адашкина Н. Л. Восток и Запад в творческом сознании русских авангардистов: мотивы, образы, стили // Архитектура мира : мат-лы конф. «Запад — Восток: взаимодействия традиций в архитектуре. — М., 1993. — С. 86—90.
13. Ревзин Г. Восток и Запад в русском национальном чувстве формы // Русское искусство между Западом и Востоком : мат-лы конф. — М., 1997.
14. Сарабянов Д. В. Указ. соч.
15. Там же. — С. 42—54.
16. Там же. — С. 37.
17. Там же. — С. 39.
18. Гончарова Н. Н. Предисловие к каталогу выставки. М., 1913 // Мастера искусства об искусстве. — Т. 7. — М., 1970. — С. 487.
19. Цивилизации и культуры : научный альманах. — Вып. 3. Россия и Восток. — 2000. — 308 с.
20. Трифонова Г. С. Художественная культура Южного Урала (1900—1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники. : монография. — Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2009. — 271 с. : 131 ил.
21. Трифонова Г. С. Николай Русаков (1888—1941). Жизнь и творчество «...Я смотрел зачарованным взглядом». — Челябинск : Челябинская областная картинная галерея, 2004. — 160 с. : ил.; Трифонова Г. С. «Россия — Восток» в типологии и истории художественной культуры Южного Урала. Образно-пластическое воплощение темы в творчестве художников Челябинска // Салават Юлаев — руководитель крестьянской войны 1773—1775 гг. на Южном Урале : мат-лы науч.-практ. конф., посвященной 250-летию со дня рождения национального героя башкирского народа Салавата Юлаева, 26 февраля 2004. — Челябинск : ЧелГУ, 2004. — С. 70—76; Трифонова Г. С. Творческая личность и искусство в темпоральном соизмерении. Восток в творчестве живописца Н. А. Русакова (1888—1941) // Казанская наука. — 2010. — № 10. — Казань : Казанский издательский дом. — С. 373—376; Трифонова Г. С. Духовно-пластическая традиция искусства Востока в творчестве челябинского художника Зайнулы Латфулина // Творчество Баки Урманче (1897—1991) и актуальные проблемы национального искусства : сб. докладов Международной науч.-практ. конф. — Казань : Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ (в печати).

Поступила в редакцию 13 февраля 2012 г.

ТРИФОНОВА Галина Семеновна, доцент кафедры искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет, кандидат исторических наук, член Союза художников России. Окончила в 1976 г. Уральский государственный университет имени А. М. Горького. Область научных интересов — отечественное искусство, классическое искусство Европы, художественная культура и творчество художников Южного Урала, музееведение. Автор монографий, каталогов, альбомов, научных статей по указанной проблематике. E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

TRIFONOVA Galina Semenovna, Associate Professor of the Department of Art Criticism and Cultural Studies, SUSU, Candidate of Science (History), a member of Union of Artists of Russia. She graduated from A.M. Gorky Ural State University. Research interests: Russian art, classic art of Europe, artistic culture and art of the artists of South Ural, museum management studies. E-mail: trifonovagalina@rambler.ru