

## ПОЛЬСКО-НЕМЕЦКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА)

Польско-немецкие культурные связи в области изобразительного искусства закладываются в эпоху романтизма. В 20 годы XIX века в Риме группа немецких художников во главе с Фридрихом Овербеком основала назарейскую школу живописи. Польские художники заинтересовались назарейством. Войтех Корнелий Статтлер (1800-1876) установил непосредственные контакты с Овербеком. Живопись польских назарейцев приобрела значительную популярность во второй четверти XIX века. В соответствии с установкам немецких назарейцев польские мастера обращались к готическим мотивам, образам итальянской живописи XV века, наследовали манеру Рафаэля. В. К. Статтлер в своем программном полотне «Machabeusze» представил яркий пример религиозного содержания, раскрытого с помощью холодноватой классицистической формы. Польское назарейство проявлялось не только в религиозной, библейской и символической тематике, но обращалось к чисто историческому жанру, что в условиях порабощения страны было связано с поисками некоей психологической компенсации. Идеи назарейства проявились в творчестве варшавянина Александра Лессера (1814-1884), получившего образование на Отделении наук и изящных искусств Варшавского университета, а также в Дрезденской и Мюнхенской Академиях художеств, где он учился у назарейцев: Ю. Шнорра, фон Карольсфельда, П. Корнелиуса. А. Лессер был весьма плодотворен, увлекался исторической живописью («Смерть Ванды», «Скарбек Габданк и император Генрих V», «Оборона Трёмбовли»). Работы Лессера, однако, были лишены динамики и представляли собой «своего рода «живые картины» в духе холодной назарейской иллюстрации» [1; 204]. К группе польских назарейцев относились также Леопольд Новотный и Феликс Шиналевский – ученики Юшнора фон Карольсфельда и Вильгельма Каубаха. Благодаря этим художникам традиции назарейцев продержались в Польше почти до конца XIX века.

Польские живописцы не теряли связей с немецким искусством в течение всего XIX века, получая образование в художественных академиях Берлина, Дрездена, Мюнхена, Дюссельдорфа, Кенигсберга. Реализм расцвёл на немецкой почве пышным цветом. Экономический подъём Германии обеспечил необычайную популярность профессии художника. Немецкие художники искали стиль, который явился бы их выражением интенсивного, экономического, политического и научного развития страны. В середине XIX века столица Баварии Мюнхен превратилась в художественный центр Германии, соперничающий с Флоренцией. В городе появляются музеи, дворцы и виллы, воздвигаются триумфальные арки по античному образцу. В 60-е годы XIX века Мюнхен, называемый немецкими либо баварскими Афинами, становится своего рода Меккой дебютирующих польских художников, которые прибывают в Германию для продолжения образования в Мюнхенской Академии изящных искусств, ректором которой был последователь назарейцев Вильгельм Каульбах. Поляки ласково называли Мюнхен Мнихов (Mnichow). Несмотря на то, что в Академии господствовали консервативные методы обучения, высокий профессиональный уровень преподавателей чрезвычайно ценился польскими живописцами. Следует отметить, что однозначно оценить значение Мюнхена как художественного центра Европы весьма трудно. Этот город был своего рода могучим магнитом, помостом, посредником в жизни европейского искусства и в течение полувека был центром паломничества тысяч художников со всего мира. Именно 60-е и 70-е годы XIX века становятся началом поразительной популярности «Афин над Изарой». Специфическую роль сыграл Мюнхен в истории европейской живописи. Это был, с одной стороны, крупный международный центр обучения и «пересылочный» пункт художественного «товара», идей и опыта, передающий с Запада на Восток Европы разного рода современные художественные течения и, наконец, центр «продукции», рынок художественных произведений, приспособленных к мещанским вкусам. Атмосфера Мюнхена богатая и значительно более свободная, чем в душной порабощённой Варшаве, чрезвычайно вдохновляюще влияла на обучающихся здесь польских художников. Современная среда и живопись Мюнхена представляли собой весьма сложную мешанину различных тенденций. Здесь существовали и взаимодействовали, прежде всего, два главных и противоположных течения искусства. Первое – это традиции немецкой современной живописи, «чья искуст-

венные роды наступили в период романтического начала века и были следствием итало-германского философского союза между итальянским ренессансом и живописью Дюрера, Кранаха и т. д.» [1; 574]. Второе направление находилось под постоянным влиянием магнетического французского искусства. Примечательно, что это противопоставление не носило формы острого полемического конфликта. Напротив, в Мюнхене бытовала атмосфера взаимоуважения, идеологического разоружения, здесь соседствовали реализм и идеализм, рисунок и колорит, настроение и символ.

Что же представляла собой знаменитая мюнхенская Академия изящных искусств? Основанная в 1808 году, к середине века Академия располагала мастерской античности, школой техники рисования (профессоров Аншульца и Вагнера) и тремя классами композиции (религиозной - Шраудольфа, жанровой – Рамберга, и исторической – К. Пилоти). «В мастерской, – вспоминает художник С. Виткевич – «все рисунки, помещённые на стенах в качестве образцов, были выполнены поляками» [4; 131]. Внешний вид Академии был не слишком презентабельным. Обратимся к воспоминаниям того же польского критика, художника и архитектора Станислава Виткевича: «Тогда она ещё не имела такого великолепного здания, как сейчас, а размещалась частично в стенах иезуитского монастыря вместе с палеонтологическим и зоологическим музеем. Не было внешней роскоши и даже никаких черт очага искусства. ...В мастерских стены были облеплены мозаикой красок, полы истоптаны, весь инвентарь, служащий для рисования, находился в абсолютной заброшенности и изношенности» [4; 132]. Вместе с тем, Виткевич подчеркивает, что Академия была «чрезвычайно разумно организованным учреждением для художников... Она была разделена на ряд школ, которыми руководили самостоятельно различные профессора», причем «принятие в такую школу не зависело от предшествующего пребывания в каком-то низшем классе, а только от способностей студентов и доброй воли профессора» [5; 113]. Таким образом, студент располагал определённой свободой для реализации собственных интересов, возможностью для сохранения и осмысления своей индивидуальности. Обращает на себя внимание огромная терпимость и уважение к самостоятельности студентов, примером которой может служить следующий факт: Вильгельм Каульбах, ректор Академии, эпигон назарейского романтизма, не только не препятствовал появлению новых художественных течений в стенах Академии, но и интересовался, и поддерживал движение колористов и прочих «модернистов». Рядом с мастерской традиционалиста Каульбаха находилась мастерская «модерниста» Диеза, работающего в совершенно иной манере, нежели ректор. Благодаря такой позиции ректора, в мюнхенской Академии постепенно развивались разнообразные течения, и независимые таланты могли самоопределяться. Уже тот факт, что в стенах Академии поляки, венгры, немцы и американцы, несмотря на национальные различия, всегда находили общий язык, доказывает широту и свободу организации обучения. Центральной и наиболее представительной фигурой Академии был Кароль Пилоти, который после смерти Каульбаха в 1874 году стал её ректором. Он руководил школой композиции, которая занимала высшее место в академической иерархии. Карл Пилоти (1826-1886), находившийся под влиянием Эжена Делакруа (1798-1863), изучал исторические реkvизиты и в их оправе создавал картины, являющиеся отображением драматических исторических эпизодов. «Ему хватало знаний и вдохновения, однако ощущалась нехватка темперамента» [3; 140]. Патетический реализм полотен «Смерть Валенштейна», «Приговор Марии Стюарт», «Убийство Цезаря» восхищал зрителей. В немалой степени благодаря таланту Пилоти мюнхенская школа была признана наиболее солидной в Центральной Европе.

В Мюнхене в классах профессоров Карла Пилоти и Франца Адама происходит становление таланта выдающихся художников, прославивших польское искусство, мастеров различных жанров, отличающихся неповторимым творческим почерком. В их числе: популяризаторы античной истории Генрик Семирадский (1843-1902) и Панталеон Шиндлер (1846-1905), одарённый последователь Рембранта Мауриций Готлиб (1856-1879). Год провел в Мюнхене Ян Матейко (1838-1893) – художник, произведения которого сформировали воображение и историческое самосознание нескольких поколений поляков. В разные годы в мюнхенской академии совершенствовались профессиональные навыки значительная группа мастеров, творивших в области жанровой и пейзажной живописи: Казимеж Альхимович (1840-1917), Генрик Грабиньский (1842-1903), Адам Хмелевский (1845-1916), Витольд Пружковский (1846-1896), Ипполит Липиньский (1846-1884), Тадеуш Айдукевич (1852-1916), Казимеж Похвальский (1855-1940) и многие другие.

Польские художники по достоинству оценивали Мюнхен, видя в нём подлинный европейский культурный и художественный центр. Они стремились использовать все возможности, предоставляемые им этим блестящим городом для совершенствования своего образования. Мак-

симилиан Геримский с увлечением в своей переписке отзывается об удивительных представлениях «Африканки» Меербера и «Лознгрена» Вагнера, подчеркивая богатство декораций и высокую вокальную технику исполнителей труппы мюнхенского оперного театра. Иоанна Геттер вспоминает, что в 80-е годы в Мюнхене «проводилось множество публичных лекций, философских и научных, а ежегодная выставка в Glasplsast притягивала толпы критиков и зрителей из множества стран. Часто удавалось закончить день, слушая музыку Вагнера в опере. Приходило воскресенье, и с ним возможность посещения Пинакотехи, и других частных музеев, и наиболее притягательного среди них – графа Шака, который в своем небольшом музее собрал картины Бёклина, загадочного художника» [4; 157]. Многие польские художники, посетив Старую Пинакотеху, были просто потрясены обилием и великолепием собранных там шедевров. «Первый раз в жизни мы увидели шедевры Рембрандта, Риберы, Веласкеса, произведения голландских мастеров: Броувера, Терборха, Остаде», – вспоминал варшавянин Марианн Тшебиньский [4; 162].

Особое место среди польских живописцев, связавших свою жизнь и творчество с Германией, принадлежит Юзефу Брандту (1841-1915), специализировавшемуся в исторической живописи, увлекавшемуся жанровостью в баталистике. Ученик Юлиуша Коссака, Ю.Брандт продолжил обучение в классе французского профессора Конье в Париже. В 1862 году Ю. Брандт поступает в класс баталиста Франца Адама, затем переходит в мастерскую Карла Пилоти. После окончания Академии в 1866 году Брандт открывает в Мюнхене собственную мастерскую, вокруг которой группировались жившие на берегах Изара польские художники, причём вскоре эта группа стала основой польской разновидности Мюнхенской живописной школы. Примечательно, что Юзеф Брандт, прочно связанный с мюнхенской артистической средой, был отмечен степенями и отличиями, не доступными для прочих иностранцев. Он избирается почётным членом, а затем профессором Берлинской и мюнхенской Академии художеств, а также профессором Академии изящных искусств в Праге. При этом он не утратил связей с родиной, более того, постоянно живя и работая в Мюнхене, Брандт демонстративно подписывал свои картины «Юзеф Брандт из Варшавы», либо «Юзеф Брандт – Монахиум» – используя польское написание названия города Мюнхена. Основатель мюнхенской школы польской живописи в своем творчестве отображал жизнь на восточных окраинах Речи Посполитой, в частности в Диких Полях, где постоянно шли войны с татарами и Турцией. Рыцарские военные схватки среди степных просторов с широким открытым горизонтом составляли сюжетную основу картин славного мюнхенца. Эти полотна часто сравнивали с авантурным романом, посвящённым военным приключениям. В них мы находим ту же атмосферу буйной жизни на «крессах», которой Генрик Сенкевич насыщал свою «Трилогию». При этом произведения Брандта предшествовали появлению романов Г. Сенкевича [1; 140].

Ю. Брандт объездил все Подолье, Украину и европейскую часть Турции. Художник основательно штудировал обстановку, собирал старинное оружие и предметы, благодаря чему его мюнхенская мастерская напоминала музей. Он так же, как Сенкевич, искал сюжеты в шведском «Потопе», а затем в рыцарской эпопее Яна III Собесского и событиях, связанных с Барской конфедерацией. Основным источником творческих замыслов художника был, однако, XVII век. Художественная манера Брандта сформировалась довольно рано. В возрасте 20 лет он написал «Поход Лисовчиков» (1863 г.), в 1867 году – картину «Ходкевич под Хотинем», затем «Битва гусар со шведами» (1868 г.), «Чарнецкий под Колдынгой» (1870 г.), «Поимку арканом» (1871 г.), «Разгром турок под Веней» (1873 г.), «Барских конфедератов» (1875 г.) [5; 323].

Искусство этого талантливой живописца характеризует широта темы и пластических решений, в числе которых – панорамный и почти иллюзионистический мотив широко раскинувшейся степи, полной волнующихся трав, арб, верблюдов и латников, движущихся прямо на зрителя («Возвращение с трофеем»), или противоположный ему динамический мотив военного эпизода – сцена столкновения всадников, втянутых в омут хаотической битвы, мчавшихся словно по воздуху на разогнавшихся скакунах («Эпизод из шведских войн»). Картина «Отъезд Яна III из Вилянова» представляет собой феерическое видение великолепного шествия среди снегов, сказочных коней и гайдуков, разукрашенных саней, роскошных тканей. В эпизоде с Барскими конфедератами мастер демонстрирует своё чувство природы, изображает битву, происходящую во время снежной метели.

Талант Брандта не всегда по-настоящему ценился. Критики упрекали его за то, что содержание его картин превалировало над формой, за беспокойство самой формы. Однако следует подчеркнуть присущую его картинам силу воздействия, умелое изображение, подлинность образов прошлого, высокие эстетические качества живописи, проявлявшиеся в гармонической и целесообраз-

разной композиции картин. Примером может служить «Чарнецкий под Калдынгой», произведение целостное по своей структуре, представляющее холодную и угрюмую снежную гладь, свинцовый тон облаков, серые контуры крепости и тёмные очертания отдельных воинских отрядов. Тадеуш Добровольский, польский искусствовед полагает, что смысл брендтовских работ заключается не столько в формальных ценностях, сколько в обилии информации об историческом прошлом и мастерстве отображения жизненной правды, а также в редкостном умении при помощи иллюзионистских средств передать зрителю собственное видение событий прошлого [6; 87].

В период существования «польского штаба» (так называли мюнхенскую мастерскую Брандта), в нём пребывали наиболее обаятельные и талантливые польские живописцы. При этом польская художественная среда пополнялась всё новыми людьми. Особенно яркими фигурами были братья Александр и Максимилиан Геримские. Максимилиан участвовал в восстании 1863 года, живописи обучался в Варшавской рисовальной школе, в Мюнхен прибыл в 1867 году. Художник закончил классы античной живописи и техники рисования, его дипломная работа была отмечена золотой медалью. Обучаясь в Академии, он присутствовал на занятиях проводимых профессором Францем Адамом в его частной мастерской. В 1869 году, высоко оценивая талант своего ученика, Ф. Адам предложил польскому художнику должность придворного баталиста при турецком дворе. Геримский, однако, остаётся в Мюнхене и открывает собственное ателье. Его картины пользовались огромной популярностью у мюнхенской публики, знатоков живописи и торговцев картин, которые выкупали буквально всё, что было создано художником. М. Геримский создавал реалистические по стилю, неповторимо романтические по настроению пейзажи. При этом он творчески воспринял дух «*stimmunga*», пейзажа «настроения», господствовавшего в мюнхенских академических кругах. Геримский создал также немало модных в Мюнхене «*zorfow*» – картин, изображающих охотников в костюмах в стиле рококо на фоне романтических пейзажей [4; 123, 147]. Его брат Александр (1850-1901) по праву считался обладателем незаурядного таланта. В мюнхенской художественной среде он прослыл как интеллектуальный художник, осознающий свои цели и готовый на творческий эксперимент. В 1868 году он приезжает из Варшавы в Мюнхен, но не ограничивается посещением рисовальных классов, а совершает многочисленные поездки по наиболее живописным районам Германии, детально изучает окрестности Шлейсгейма и Куфштейнского замка, немецкий Тироль. В 1872-73 гг. художник выполняет сцену из «Венецианского купца» Шекспира, выдержанную в неоренессансном стиле. Работа заслужила высокую оценку немецкой профессуры и польских художников. В зрелые годы А. Геримский возвращается в Мюнхен, где в 1888-90 гг. пишет полотна, названные им ноктюрнами: «Вительбахская площадь», «Площадь Максимилиана Иосифа», «Улица в Мюнхене». Пейзажи Германии запечатлены польским художником в картине «Вид на окрестности куфштейнского замка» и в композиции «Ангел Господен», перекликающейся с работой А. Милле. В Германии А. Геримский пребывал также в 1895-96 гг. В этот период он с увлечением изучал архитектурные мотивы г. Ротенбурга [6; 83].

Одновременно с А. Геримским в Мюнхенской Академии обучался и принадлежал к «штабу» Брандта Владислав Чахурский (1850-1911). В студенческие годы Чахурский соперничал с Геримским и в 1873 году в качестве дипломной работы также представил сцену из «Венецианского купца». В 1879 году Чахурский пишет одну из лучших своих работ «Артисты у Гамлета», в которой обращается к разрабатываемым многими польскими художниками мотивам судьбы принца датского. В дальнейшем В. Чахурский избирает Мюнхен для постоянного места жительства, его приглашают преподавать в Академию художеств. Работы польского профессора немецкой Академии исполнены, как правило, с виртуозной техникой, им, однако, не хватает индивидуальности, они отличаются «приглаженностью», а сюжеты являются, как правило, вариациями детально прописанных будуарно-салонных сцен, представляющих изысканных дам на фоне роскошных интерьеров, типичных для викторианского стиля («Перед балом», «Драгоценности», «За роялем») [1; 575].

В 1869 году в Мюнхене состоялась Всеобщая художественная выставка, в которой приняли активное участие члены польской колонии художников: Ю. Коссак, М. и А. Геримские, Ю. Хелмоньский, С. Ольшаньский, Т. Малецкий. Ю. Брандт был удостоен золотой медали Выставки за полотно «Лисовчик».

Польский искусствовед М. Масловский подчеркивает особую значимость, уникальность самого факта создания и существования в Баварии, в Мюнхене целой творческой группы, объединяющей польских живописцев. «Рискну утверждать, – пишет он, – что Мюнхен в истории нашей живописи,

истории добровольной эмиграции художников сыграл роль подобную той, которая принадлежит Парижу в истории становления польской литературной эмиграции» [4; 145].

В дальнейшем, однако, происходит следующее: свойственное второй половине XIX века стремление к реализму мышления, к наблюдению и объективному научному исследованию фактов ограничивало функцию художественного воображения во имя анализа и бесстрастного отражения предметного мира. В области искусства это вело к объединению художественных тенденций с познавательными, которые нередко преобладали над первыми. Со временем этот познавательный реализм, граничащий с фактографическим натурализмом, преобразовывался в род нового академизма, что было доказательством наличия определенных закономерностей, от которых зависела эволюция искусства. Неслучайно поэтому в эпоху модернизма Мюнхен утратил свою притягательность для польских живописцев, уступив место Парижу, чье первенство в области искусства становится общепризнанным.

1. Tadeusz Dobrowolski. Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich. –Kraków, 1974 [s. 574, 575]
2. Dzieje sztuki polskiej pod red. Bożeny Kowalskiej. – Warszawa, 1987
3. Karol Estreicher. Historia sztuki w zarysie. – Warszawa-Kraków, 1986, s. 503-504
4. Maciej Masłowski. Maksymilian Gierymski i jego czasy. Warszawa, 1972
5. Ignacy Witz. Polscy malarze – polskie obrazy. – Warszawa, 1970
6. Słownik malarzy polskich. T. 1. – Warszawa, 1998

Кудрицкая Е. Г. (БрГТУ, г. Брест)

## ОБРАЗ МОЛОДЁЖИ В НЕМЕЦКОЙ СОЦИОЛОГИИ XX ВЕКА

Проблемной молодёжью всегда оказывается именно та, которая в данный момент обращает на себя внимание. Еще в 1810 году об этом говорил Г.В.Ф. Гегель, в то время директор гимназии: «Есть старая и давно набившая оскомину жалоба, которую вновь и вновь повторяют представители старшего поколения – жалоба на то, что молодёжь, с которой им теперь приходится иметь дело, куда менее покладиста и воспитана, чем были в молодости они» [1; 256]. Все исследователи проблем молодёжи с тех пор были озабочены тем же, и в XXI веке социология молодёжи редко говорит о чем-то ином. Здесь же, возможно, и сокрыта причина того обилия публикаций и исследований по данной проблематике в Германии, которое «намного превзошло всё, что было сделано в этой области в других странах и на других языках» [2; 2].

Социология молодёжи – очень молодая дисциплина. Ведь с давних пор тема молодёжи рассматривалась преимущественно в связи с практическими вопросами воспитания. Наука впервые обратилась к этому предмету в период расцвета психологии. Многие труды по истории социологии указывают именно эти корни, и не будет преувеличением сказать, что подлинное возникновение социологии молодёжи связано с критическим переосмыслением основ психологии юношества. К источникам, из которых впоследствии выросла социология молодёжи, без сомнения принадлежит исследование Шарлотты Бюлер по психологии полового созревания, проведённое в 1921 году типично социологическим методом анализа дневников. Бюлер придавала половому созреванию решающее значение, так как в этот период происходит выбор между примитивным, высвобождающим сексуальные инстинкты созреванием и одухотворенным, сублимирующим сексуальность созреванием в культуре [3; 15]. Такое разделение давало педагогике критерии воспитания, политикам — обоснование жесткого контроля, а множеству родителей – поводы для серьёзного беспокойства. Затем в 1923 году Зигфрид Бернфельд выдвинул тезис о том, что продолжительность периода молодости очень изменчива и зависит от социальных и культурных факторов [4; 64]. Второй важный и не менее критический его тезис заключался в том, что посредством воспитания общество «деформирует» молодёжь. Бернфельд считал, что прежде вместе с физической зрелостью, под которой он понимал половую зрелость, человек достигал также зрелости психической и социальной. Культура же отделила эти три процесса созревания друг от друга. Пубертатный период, по его мнению, отражает проти-