

УДК 7.01:7.036:7.046.1

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

[https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4\(13\)-96-129](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4(13)-96-129)

ХУДОЖНИК В ПЛЕНУ ДОЛГА: МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЦЕНАРИИ РЕАЛИЗАЦИИ СВОБОДЫ ТВОРЧЕСТВА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОГО КОНФЛИКТА



Вадим Токарев,
Новгородский
государственный университет
имени Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия)

Vadim Tokarev,
Yaroslav-the-Wise Novgorod
State University
(Veliky Novgorod, Russia)

ORCID: 0009-0005-2474-8405
e-mail: cathippo@mail.ru



Наталья Лукьянова,
Томский политехнический
университет
(Томск, Россия)

Natalia Lukyanova,
Tomsk Polytechnic University
(Tomsk, Russia)

ORCID: 0000-0003-1186-0404
e-mail: lukyanova@tpu.ru

Для цитирования статьи:

Токарев, В. Е., & Лукьянова, Н. А. (2025). Художник в плену долга: мифологические сценарии реализации свободы творчества в условиях глобального конфликта. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT)*, 4 (13), 96-129. [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4\(13\)-96-129](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4(13)-96-129)

Аннотация. Статья представляет новый взгляд на процесс личной творческой эволюции художника в условиях социокультурного катаклизма. Рассматривается два паттерна поведения человека, попавшего в сложную и травматическую ситуацию. Проводятся аналогии с персонажами древнегреческой литературы, народного фольклора и контекстом народной сказки, авторами описываются детали и процесс разворачивания мифологического нарратива в соответствии с конкретной ролью в ситуации экзистенциального выбора. Особое внимание уделяется описанию социальных, ритуальных и мистических аспектов принятия личностью социальной роли воина. На примере двух выдающихся деятелей художественного авангарда начала двадцатого века Пауля Клее и Андре Дерена демонстрируется путь индивидуальной творческой эволюции и соответствие предложенному авторами механизму классификации. Немецкий и швейцарский художник и график Пауль Клее за время Первой мировой войны нашел свой путь к популярности у зрителя, дистанцируясь от событий войны и социального кризиса, двигаясь в направлении более абстрактных форм изобразительного искусства. В это же самое время фовист Андре Дерен изменил творческую «оптику» под давлением жизненных обстоятельств, разворачиваясь в противоположном своему первоначальному художественному методу направлении – к холодному и отстраненному наблюдению за реальностью в духе неоклассицизма. Аргументация авторов статьи подтверждается искусствоведческим анализом работ художников и уникальными документальными источниками. Цель исследования – проследить трансформацию сознания, оптики и художественно-выразительных средств художника в ситуации глубочайшего кризиса культуры и общества, а также обнаружить связь со скрытым механизмом функционирования мифологических нарративов. Материалы статьи актуальны в связи с текущими социокультурными и политическими событиями в стране и обществе.

Ключевые слова: экспрессионизм, фовизм, неоклассицизм, миф, Клее, Дерен, живопись модернизма, социокультурный катаклизм, Одиссей, Гектор, война, оптика художника, трансформация художественного стиля.

«В грязь на солому ляг Улисс и об Итаке
Печалься и во сне да станет в сотый раз
Виденьем чувственным окопная клоака»
[Аполлинер, 2014: 382]

Миф о трансцендентальном переходе Героя

В рамках народной традиции смена социального статуса человека всегда обозначается как своеобразный выход за рамки локальной реальности, переход в некий потусторонний мир, выход за предел или черту. Обычно это связано с любыми событиями, так или иначе меняющими социальное положение человека: рождение, переход к взрослой жизни, брак, уход на заработки, снаряжение в дальнее путешествие или на фронт и, наконец, смерть. Многие из этих вех человеческой жизни обычно отмечаются определенными обрядами инициации. Цель подобных ритуальных действий состоит в вовлечении человека в общий, традиционный круг социальных отношений. Кроме того, те или иные обряды инициации могут сопровождаться участием и других членов общины. Процесс посвящения, как правило, относительно безопасен, но может оказывать давление на психику человека, проходящего подобные испытания, а также часто сопровождается физическими страданиями и нанесением увечий, то есть

«практиками, направленными на социализацию юного населения, в частности, завершающими эту социализацию» [Шжурина, 2011: 61].

В фольклоре и многих сказках герой, уходя в дальнее странствие, часто встречается с магическими потусторонними персонажами, предлагающими ему свою помощь в переходе между миром жизни и смерти, бытия и небытия. Таким образом именно они выступают посредниками в инициации персонажа, в пробуждении его к новой действительности, как правило, существенно отличающейся от обыденной и привычной.

Зачастую эти персонажи могут являться важными референтными персонами для главного героя. Так широко известная по русским сказкам Баба Яга часто представляется покойной родственницей, находящейся в промежутке между мирами жизни и смерти: костяная нога, признаки гниения тела. Известный исследователь мифологии волшебных сказок Владимир Пропп специально подчеркивал особенную важность встречи сказочного героя с этим персонажем:

«Эта избушка – сторожевая застава. За черту он попадет не раньше, чем будет подвергнут допросу и испытанию, может ли он следовать дальше» [Пропп, 2021: 412] (ил. 1).



Ил. 1. В лубке Баба Яга порой предстает в самых неожиданных и воинственных образах. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: clck.ru/37juq8

Для греческой мифологии характерны постоянные возвращения к членам семьи героя, находящимся на удалении, то есть, по сути, в другой реальности, в своеобразном параллельном мире. Так Одиссей постоянно обращается к образу сына Телемаха, а сцена прощания Гектора с женой Андромахой имеет огромное и определяющее значение и поэтому постоянно упоминается в десятках произведений мировой культуры самых различных жанров. Подобные связи выступают соединительным символическим звеном между мирами, непременным условием возможного возвращения героя в свою среду, причем не только в физическом, но и в духовном смысле.

Уход на войну, рекрутирование в солдаты в отечественной культуре также представлены как трагические и значительные изменения в социальном статусе человека. Общие признаки трансцендентального перехода прослеживаются здесь и в обрядах прощания, и в совершенно особой песенной культуре («Плач по рекруте женатом»), и в богатом материале народных пословиц и поговорок («В рекрутчину, что в могилу», И. Д. Белов), и в изменяющемся общественном положении домочадцев воина, и в трансформации отношения к ним окружающих [Щербинин, 2004: 1232]. При этом авторы считают, что виной тому не только усложняющиеся материальные условия содержания семьи, но и более глубокие подтексты, напрямую связанные с инаковостью уходящего человека, с его пограничным статусом по отношению к общине и к реальности в целом. Миф, по сути своей, универсален, а потому описывает события с позиции типизации, обобщения происходящих событий до глубинной и значимой

символической основы, потому и ритуализирует описываемое. Причина этого лежит в постоянном и особом внимании мифологического сознания к базовым, повсеместно распространенным «механикам» взаимодействия людей в обществе, корни – в одинаковом устройстве человеческой психики на базовом уровне, не зависящем от разнообразных, крайне изменчивых культурных и временных составляющих. По той же причине один из самых выдающихся шотландских этнографов, антропологов и религиоведов Дж. Фрезер говорил о магической составляющей мифа, так как, описывая, на первый взгляд, сказочные ситуации, интерпретируя непознаваемую еще (доступными средствами и естественно-научной базой) реальность, механизм мифа очерчивает структуру и устройство человеческой психики, ее возможные ответы на сложные вызовы окружающего мира [Фрезер, 2011: 768] (ил. 2).

С введением в 1916 году Карлом Густавом Юнгом термина «коллективное бессознательное» восприятие сущности мифа претерпело значительные изменения, особенно в его социокультурном контексте:

«Миф является первой исторической формой символического выражения архетипов коллективного бессознательного, а мифотворчество представляет собой, по сути, трансформацию архетипов в образы и символы» [Галанина, 2013].

Мы, как авторы, выделяем два основных мифологических сценария, паттерна, существующих в отношении к ситуации перехода между двумя реальностями или мирами: миром жизни и смерти, бытием и небытием, близким и удаленным.



Ил. 2. Бюст Фрезера (1922 г.) работы французского скульптора Э. А. Бурделя. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: clck.ru/37juVR

Первый паттерн описывает поведение персонажа, проходящего тяжелые испытания реальностью и возвращающегося к исходной точке преобразившимся не только физически, но и внутренне. Сила внутренней изоляции от окружающих событий предопределяет его внутреннее созревание и характер трансформации персонального видения. Второй паттерн предполагает движение героя только в одном направлении, вглубь травмирующей ситуации, описывает все более глубокое погружение в нее, вплоть до окончательного ухода и разрыва с прошлым.

Так Одиссей предстает перед нами из глубины античной литературы, как царь, носитель божественной крови, любимец богини Афины и, как говорят в английском мире, *all round man* – «человек, всесторонне развитый» во всех сферах жизни. Он ловок,

силен, хитер, предприимчив, и, безусловно, все эти грани этих реальных талантов являются проявлениями его необычайной внутренней, психической силы и стойкости. Неоднократно линия его жизни проходит через испытания «пограничья бытия»: Сцилла и Харибда, остров Полифема, Кирка, встреча с сиренами. Все эти испытания Лаэртид преодолел с помощью богов, природной хитроумности и, не в последнюю очередь, благодаря постоянной памяти о своем сыне, Телемахе, которая фактически представляет собой инкапсулированную идею возвращения в реальность оставленную, на Родину, в Итаку. Улисс по завершении своего путешествия спасается, достойно и с честью прожив все испытания-инициации, организованные для него богами-олимпийцами при «деятельном» посредничестве сонма хтонических существ, и это – настоящий образчик героя, сохранившего себя, пусть и изменившегося внутренне, перешедшего в принципиально новое качество.

С другой стороны – Гектор. Наследник троянского трона, совершивший множество ратных подвигов (под его командованием было нанесено поражение тридцать одной тысяче ахейских воинов), одинаково уважаемый за доблесть и союзниками, и врагами, прошедший путь воина до конца, но так и не возвратившийся к жене Андромахе и сыну Астианакту (Скамандрию у Гомера). Трагическая роль героя, а если точнее, паттерна его функционирования, обозначена в завязке нарратива. Этот факт подтверждается постоянными обращениями в мировой поэзии и изобразительном искусстве к сюжету прощания Гектора

с женой и сыном, например, у свердловского поэта Бориса Рыжего, выступившего «голосом» поколения 90-х:

«Он говорил о смерти, о беде,
о счастье говорил он и о жизни.
Герой, он ради завтрашнего дня
пылал очистить родину от мрака...
...Как жаль, что не подумал, уходя,
шелом свой снять, и бедный мальчик
плакал» [Рыжий, 2018: 399] (ил. 3).



Ил. 3. Постников С. Прощание Гектора с Андромахой (1863, масло, Государственный музей изобразительных искусств, Челябинск).

Изображение размещено в свободном доступе на платформе:

clck.ru/37jwgV

Обреченный трагизм прощания, уверенность в тяжелой судьбе, выпавшей на долю Гектора и его рода также очень легко читаются в работах многих художников: И. Г. фон Даннекера – Прощание Гектора с Андромахой, А. Кауфмана, Б. Веста, Ж. Ресту-мл., Ж.-Ш. Левассера, Ш. де Лафосса, Б. Пикара, из отечественных живописцев – у А. Лосенко, С. Постникова.

При всем при этом герой ни минуты не сомневается в своем предназначении и сакральной необходимости пройти этот путь, следовать вдоль вектора, который приведет его за черту, в небытие, в Аид, или, как принято говорить сейчас, «за ленточку». К тому же Гектор в своем поведении абсолютно последовательно руководствуется принципом, который позже немецкий философ Фр. Ницше обозначит как *amor fati*, что означает

«не хотеть ничего другого ни впереди, ни позади, ни во веки вечные»
[Ницше, 2019: 352].

Таким образом мы видим перед собой прототип человека, «унесенного в небытие», своеобразный «архетип воина», не вернувшегося из боя.

Граница, предел, край бытия и реальности привычной в Илиаде также очень хорошо обозначен крепостной стеной Трои, выйти за которую могут только воины, принявшие течение собственной судьбы, причем как коллективной, так и индивидуальной. Для Одиссея же эта граница предстает в виде берега родной Итаки, камни которой он ритуально целует по возвращении домой:

*«В грудь Одиссея при виде таком пролилося веселье;
Бросился он целовать плододарную землю отчизны»* [Гомер, 1986: 270].

В этом смысле мифология очень точна в топографировании реальности, относительно столкновения миров, их пределов и транзитных точек между ними.

Авторы статьи не случайно берут за основу своих рассуждений двух прототипов и как раз именно этих героев древнегреческой литературы. Оба связаны единым контекстом, нарративом, судьбой, а потому все пересечения далеко не случайны. Одиссей и Гектор – участники троянской войны с двух противоборствующих сторон, то есть враги. Существенно дополняет трагизм ситуации убийство Одиссеем Астианакта, сына Гектора. В разоренной Трое он совершает ритуальную казнь отпрыска своего противника, сбрасывая его с крепостной стены.

Переживания войны: две архетипические травмы

Однако, вернемся же в гораздо близкие нам по времени и территории исторические события, а именно – в Европу начала XX века. На фоне массовых забастовок и рабочих волнений, укоренения в массах социалистических идей и, наконец, революции 1905 года в Российской Империи, гнетущая и бурлящая атмосфера перемен заполнила также и все интеллектуальное пространство Европы. По словам Н. Дмитриевой,

«кризис, переоценка ценностей, подрыв стабильности, размывание прежних идеалов, мучительный релятивизм» [Kalitina, 1994: 22]

– все это во многом сформулировало новые экзистенциальные вопросы, в лоб адресованные обществу и его творческой элите.

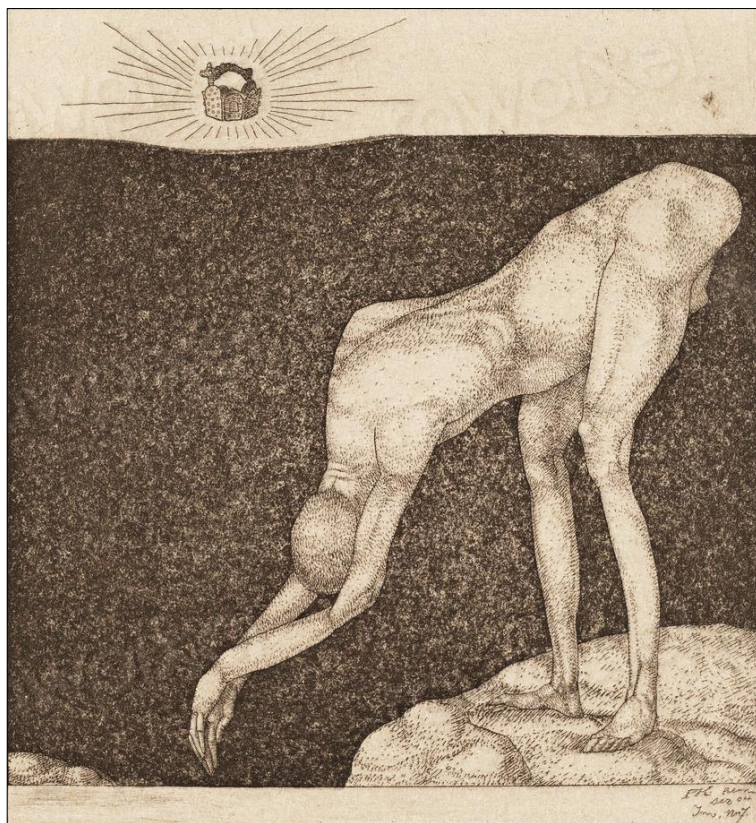
И вот здесь на нашем горизонте возникает фигура Пауля Клее – немецкого и швейцарского художника-авангардиста, экспрессиониста, о котором критики говорили, что он

«теоретик искусства, критик и педагог. Он также мастер слова, поэт» [Пургин, 2021: 220],

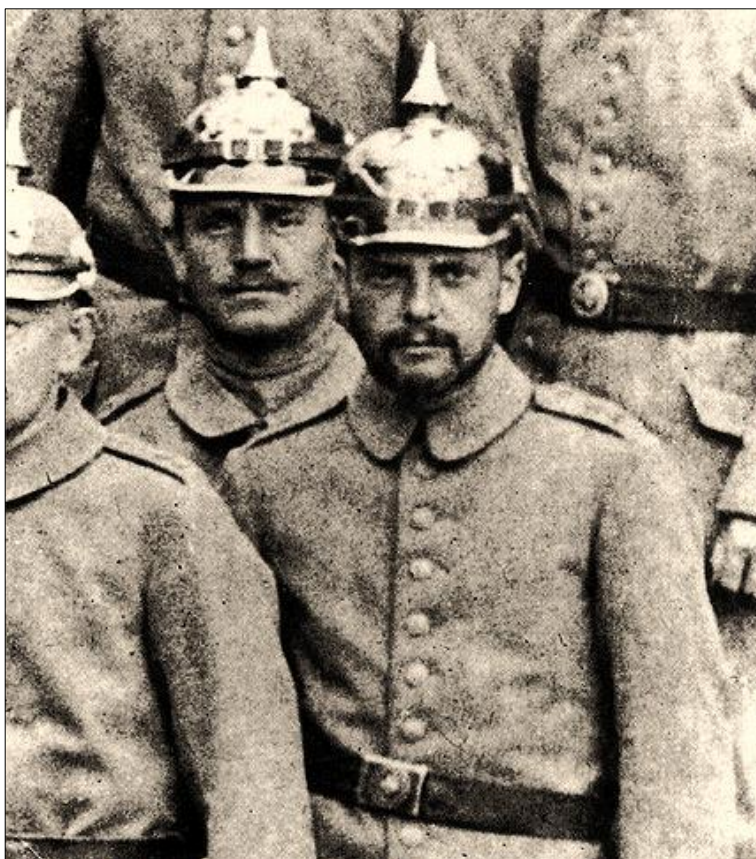
Но, кроме того, он еще и «крестный отец» абстрактного искусства. Клее участвовал в событиях Первой мировой войны, пусть и достаточно косвенно. Немаловажно и то, что он неоднократно высказывался в своих дневниках и непосредственно в живописных и графических произведениях об этой чрезвычайно важной эпохе, когда, по словам У. Шекспира, «мир вывихнул сустав» [Шекспир, 1975: 800] (ил. 4).

В феврале 1916 года Клее, который уже ожидал, что его призовут в армию еще в августе 1914 года, все-таки был признан годным к военной службе. Парадоксально, но он получил свои документы о призыве в тот самый день, когда узнал о смерти немецкого авангардного художника-экспрессиониста начала двадцатого века Ф.Марка, смертельно раненного осколком в Верденской битве. Судя по дневниковым записям, Клее чувствовал, что занимает место своего друга, подобно некой смене караула. Далее художник прошел базовую подготовку в Ландсхуте, а затем, 20 июля, был переведен во Второй резервный пехотный полк в Мюнхене. Для него это означало непосредственную подготовку к действительной службе на фронте (ил. 5).

В августе его неожиданно отправили на склад в подразделение резерва пилотов в Шлайсхайме.



Ил. 4. Клее П. Монархист
(1904, офорт, Национальная
галерея искусств, Вашингтон).
Отношение П. Клее к власти
было очевидно еще
до Первой мировой.
Изображение размещено
в свободном доступе
на платформе: clck.ru/37k22W



Ил. 5. Клее в пикельхельме
(1916).
Изображение размещено
в свободном доступе
на платформе: clck.ru/37k2Tv

Вскоре после этого он обнаружил, что с помощью влиятельных друзей его отец сделал все, чтобы освободить его от службы на фронте. После смерти Ф. Марка, А. Вайсгербера (1878–1915 гг.) и других художников баварский король приказал демобилизовать мюнхенских художников. Таким образом, не в последнюю очередь благодаря своему другу Марку Клее в итоге так и не пришлось отправляться на фронт. 16 января 1917 года его снова перевели, на этот раз в летную школу в Герстхофене, где он работал казначеем до конца войны. Казалось бы, война мало повлияла на него [Partsch, 2015: 36]. Но именно в 1915 году художник записал в своем дневнике:

«Я давно носил в себе эту войну. Вот почему внутренне это меня не касается» (перевод – Токарев Вадим) [Partsch, 2015: 31].

В это время Клее, помимо всего прочего, также художественно трактовал тему войны. Среди его работ за период с августа по декабрь 1914 года известны двенадцать названий, включая «Смерть на поле боя». Рисунок интересен в первую очередь тем, что сохраняет фигуративные черты при своей общей абстрактности и экспрессивности. Показательно, что рисунок «Смерть за идею» был опубликован рядом со стихотворением австрийского поэта Георга Тракля (1887–1914 гг.), известного своей оригинальной авторской поэтикой, в журнале *Zeit-Echo. Ein Kriegstagebuch für Ktinstler* и посвящен его самоубийству. После сражения под Гродеком Тракля

«отправляют в Краковский госпиталь, где 3 ноября 1914 года он предпринимает вторую попытку, которая на этот раз удалась» [Войтенкова В.А., & Куричук Е.В., 2020: 81].

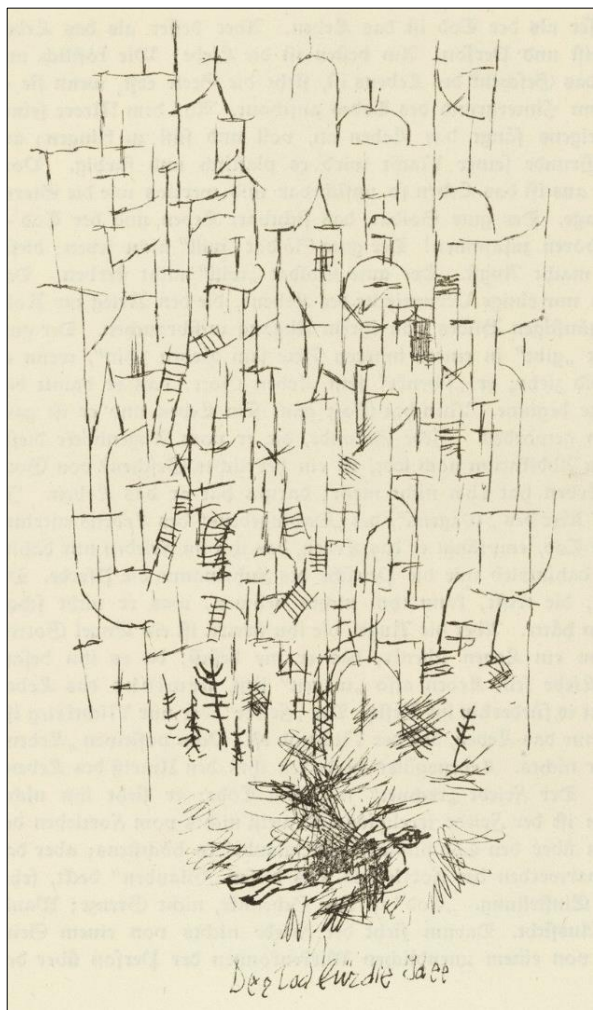
Одновременно абстрактное и выразительное искусство Клее вызвало положительные отзывы читателей либерального толка и заложило первый камень в фундамент его будущей популярности. Тракль был одним из первых экспрессионистов, поддержавших войну, но впоследствии все-таки не выдержал её груза [Partsch, 2015: 32].

Впоследствии художник намеренно дистанцировался от фигуративного подхода к иллюстрации подобных сюжетов, комментируя этот свой шаг следующим образом:

«Вы оставляете здесь и сейчас и вместо этого переходите к тому, что может быть тотальным утверждением. Абстракция... Чем ужаснее этот мир (как, например, сегодняшний), тем абстрактнее наше искусство, тогда как счастливый мир создает искусство здесь и сейчас» (перевод – Токарев Вадим) [Klee, 1992: 951].

Тем не менее подобные взгляды художника не были в полной мере оценены публикой, а наибольшей популярностью пользовались его тунисские акварели – солнечные, яркие и сочные (ил. 6).

К концу 1915 года Клее уже отказался от использования темы войны в своих картинах, пусть даже и в очень абстрактной форме. Отметим, что парадоксальным образом успех к этому живописцу пришел во время службы в армии несмотря на то, что он хотел, чтобы его творчество воспринимали именно как решительный отказ от войны. По нашему мнению, необычайный успех Клее был основан на двух факторах. Во-первых, положительная реакция публики на изменение его стиля в 1916 году побудила его продолжать работу в нефигуративном направлении. Во-вторых, важную роль в этом сыграли и экономические причины.



Ил. 6. Клее П. Смерть за идею (1915,
литография, Нью-Йоркский музей
современного искусства (МоМА), Нью-Йорк).
Отклик Клее на самоубийство
Георга Тракля.
Изображение размещено в свободном доступе
на платформе: clck.ru/37k3H5

Прибыль от растущего производства оружия для войны увеличила покупательную способность состоятельных людей, которые должны были вложить свой капитал, чтобы он однажды разом не потерял своей ценности. Поразительным образом абстрактное искусство только выиграло от этого факта [Partsch, 2015: 37]. Немецкий историк искусства, писатель, почетный профессор истории искусств Отто Карл Веркмайстер видел в этом

«точку, в которой современное искусство связало свои руки с “буржуазной” культурой» (перевод – Токарев Вадим) [Werckmeister, 1981: 87].

Также он отмечал, что

«Клее действительно был обязан своей карьерой художника войне, к которой, как он считал, он повернулся спиной – просто потому, что он повернулся к ней спиной?» (перевод – Токарев Вадим) [Werckmeister, 1981: 87].

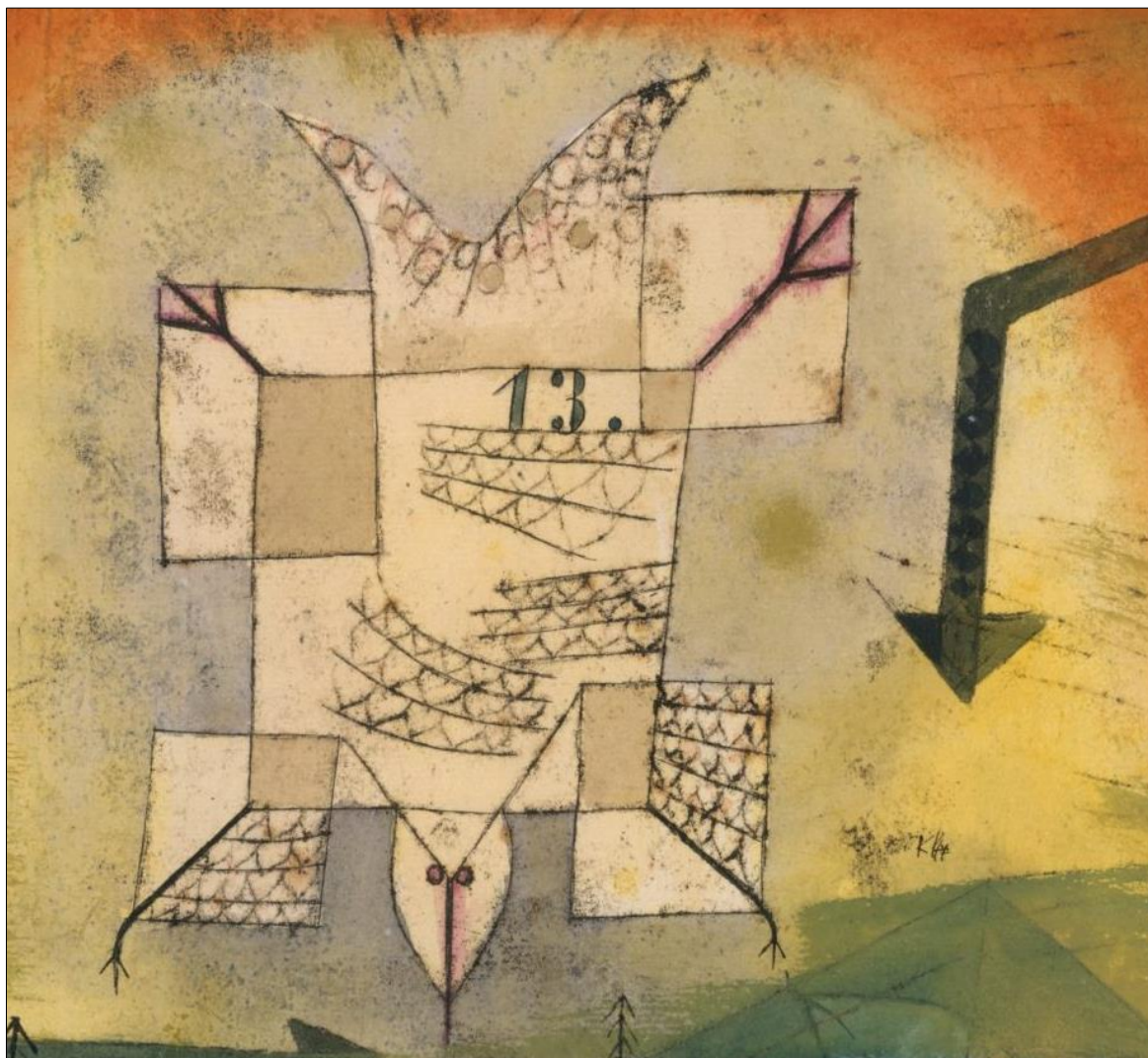
Идея полета, которая долгое время была в голове Клее, лишь значительно углубилась после того, как он был переведен в летную школу. «Крылатый герой» был третьим из его изобретений в 1905 году, и он пометил эту гравюру следующим образом: «Герой с крылом». Наделенный от природы «одним крылом», он вбил себе в голову, что ему суждено летать, и именно это стало его падением. В своем дневнике он написал:

«Этот человек, который, в отличие от божественных существ, родился только с одним ангельским крылом, прилагает неустанные усилия, чтобы летать. Тот факт, что при этом он ломает себе руки и ноги, не мешает ему оставаться верным своей идее летать» (перевод – Токарев Вадим) [Klee, 1992: 585].

Он часто рассказывал о своем видении полета в дневнике, а в 1915 году, все еще пытаясь отмежеваться от войны, писал:

«Чтобы выбраться из руин, мне пришлось летать. И я полетел» (перевод – Токарев Вадим) [Klee, 1992: 952] (ил. 7).

Французский художник Андре Дерен прошел тяжелейшие испытания Первой мировой войны, участвовал в сражениях в Шампани, на Сомме, под Верденом, в горах Вож. Был ошибочно похоронен в статье журнала «Действие», в память о нем немецкий поэт, прозаик-экспериментатор и анархист К. Эйнштейн даже успел написать элегию. Однако художник выжил и даже не был тяжело ранен [Андре Дерен, 2020].



Ил. 7. Клее П. Падающая птица (1919 г., акварель, Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

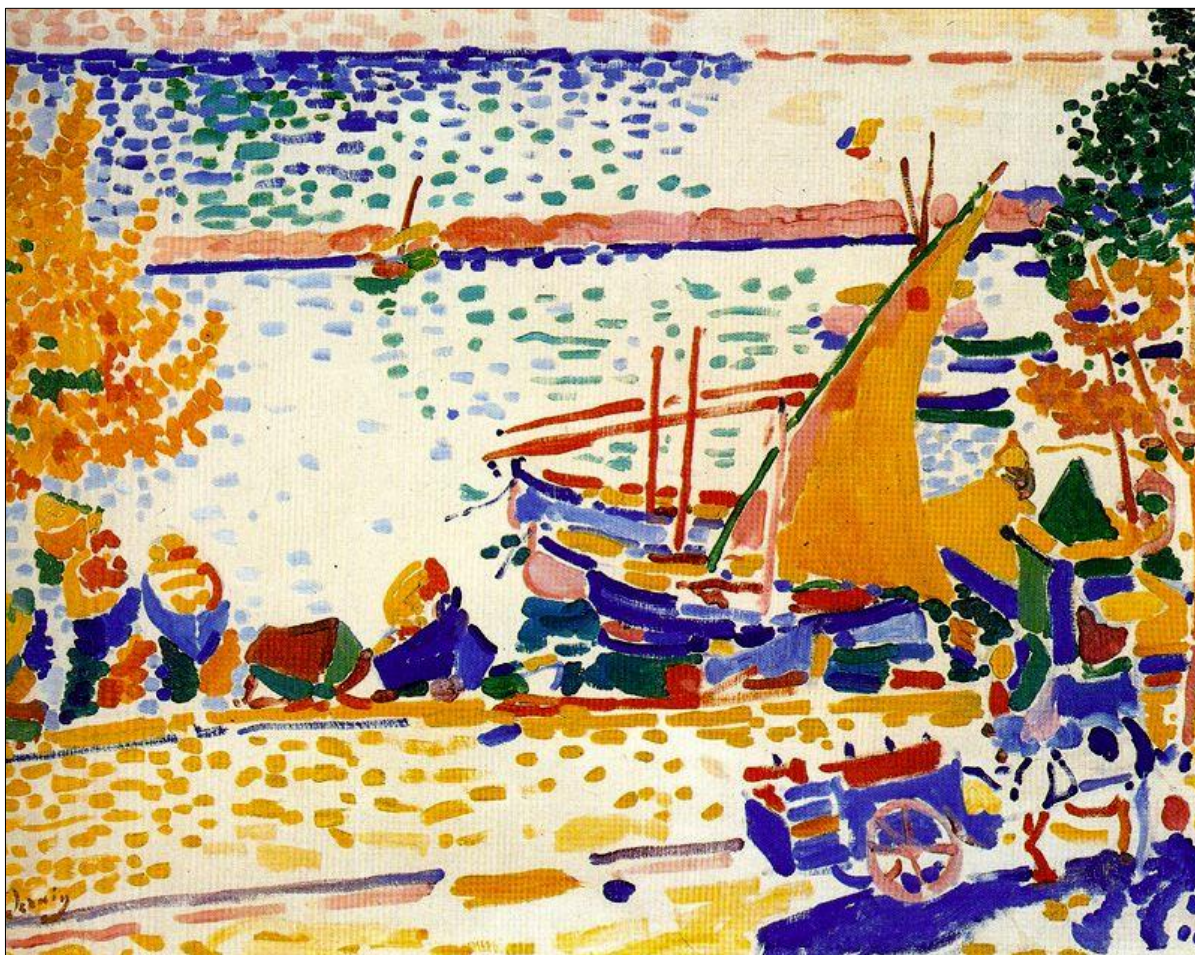
Что же это за номер на «фюзеляже» птицы? Номер эскадрильи, борта?

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: clck.ru/37k3fS

По свидетельствам очевидцев, годы службы изменили его видение, а впечатления от боевых действий колоссально повлияли на его творчество.

В начале своего творческого пути художник работал с чистой и светлой, яркой палитрой, практически отрицающей присутствие тени. В своих письмах к Морису Вламинку, живописцу-фовисту и писателю, он подчеркивал, что во многом влияние на него оказали климатические условия Кольюра – южного приграничного

французского города на берегу Средиземного моря [Derain, 1993: 296]. Это очевидно по легкому и звонкому аппликационному стилю его работ того времени: «Порт Кольюр» (холст, масло, 1905, 72×91 см), «Лодки в Коллиуре» (холст, масло, 1905), «Порт в Коллиуре» (холст, масло, 1905, 59.5×73.2 см, ил. 8). Это также можно проследить и по другим работам, выполненным уже в Гавре: «Порт Гавра» (холст, масло, 1905, 59×73 см), «Просушка парусов» (холст, масло, 1905, 82×101 см).



Ил. 8. Дерен А. Порт в Коллиуре (1905, масло, Центр Жоржа Помпиду, Париж).

Пока ты молод и отчаянно дик, такой подход к письму очаровывает.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3QT6K2>

Новое видение окружающей реальности фовист принес и на север Франции. Таким образом, можно предполагать, что не конкретные условия климата, а некое внутреннее изменение, резкий сдвиг творческого восприятия подтолкнул его к изменению творческой техники. Влияние коллег тоже не стоит недооценивать: о своей близости к Ван Гогу и его художественному подходу Дерен сообщал Вламинку [Derain, 1993: 296]. Художник активно использовал творческое пространство своих произведений

«как убежище от неприятного окружения точно так же, как Анри Руссо» (перевод – Токарев Вадим) [Brodskaia, 1981: 19],

очень любимый им за непосредственность и искренность его фантазмов.

С приближением Первой мировой войны подспудные напряжения в обществе стали намного более ощутимыми, а это, в свою очередь, значительно усилило воздействие на художников, как на самую чувствительную часть социума.



Ил. 9. Дерен (слева) и Вламинк (справа) – коллеги и друзья с длинной и сложной историей отношений.

Изображение размещено в свободном доступе на платформе: clck.ru/37k7KK

Интуитивное предчувствие приближающихся глобальных катаклизмов в европейском обществе довольно рано проросло в сознании художников модернизма. Так за несколько лет до масштабной военной катастрофы в Европе Дерен указывал в письмах ко Вламинку:

«Чем дальше я захожу, тем более одиноким становлюсь. Я боюсь быть полностью заброшенным» (перевод – Токарев Вадим) [Brodskaia, 1981: 16] (ил. 9).

Тристан Тцара, поэт-сюрреалист, отмечал, что ни фовисты, ни унанимисты

«не были способны глубоко оценить трансформацию мышления, предвещающую грядущие военные потрясения и последовавшие за ними социальные преобразования. Течение истории находило отклик в их природной чувствительности. По сути, они были полуслепыми орудиями незримых сил своего времени» (перевод – Токарев Вадим) [Sutton, 1959: 12].

В 1912 году Дерен написал «Натюрморт с черепом» (холст, масло, 71.8×119.2 см), исполненный в аллегорическом жанре *vanitas* [Ванитас, 2020]. Мрачные и приглушенные тона, череп на переднем плане, свеча в центре композиции, все это не просто привычные объекты натюрморта в таком жанре, но очень тонкое предчувствие надвигающегося на Европу глобального катаклизма. Желание посвятить себя изучению наивного искусства, детского творчества, о котором художник сообщал в письмах другу и коллеге Вламинку, отошло на второй план под давлением внешних обстоятельств. Его сменили тягостное наблюдение за происходящими событиями да размышления о бренности земной жизни. Гастон Диль – французский критик и историк искусства в одноименной работе

о художнике также отмечал его замкнутость и депрессивность, временами даже переходящие в отчаяние [Diehl, 1964: 94].

Однако буквально накануне военной катастрофы атмосфера композиций Дерена стала

«все более угрожающей, фигуры были просто манекенами, подчиняющимися какой-то роковой силе» (перевод – Токарев Вадим) [Brodskaya, 1981: 25].

Особенно различима эта смена изобразительного языка в работе «Суббота» 1913 года: застывшие силуэты будто вырезанных из дерева манекенов, противоречивость почти рембрандтовского величия поз, подсмотренных в обстановке буржуазного быта, иконографически идентичные лики моделей. По напряжению и наэлектризованности атмосферы можно заподозрить грядущие драматические события в декорациях обыденной жизни (ил. 10).



Ил. 10. Дерен А. Суббота (Субботный день) (1912-1913, масло, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <https://clck.ru/3QT6sY>.

Еще очевиднее для зрителя происходящее на холсте в работе «Портрет неизвестного, читающего газету» (холст, масло, 1911–1914, 163 x 97,5 см): 1 августа 1914 года ознаменовалось началом Первой мировой войны, но еще за некоторое время до этого газеты уже пестрели мрачными предзнаменованиями (ил. 11).



Ил. 11. Дерен А.
Портрет неизвестного,
читающего газету
(Шевалье X)»
(1914, масло,
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-Петербург).
Неизвестный,
изображенный Дереном,
прочёл известия
о начале
Первой мировой войны...
Изображение размещено
в свободном доступе
на платформе:
<https://clck.ru/3QT7Mt>

Обескураженный бледный буржуа в кресле, с согнувшимся пополам выпуском *Le Journal* в мертвенно-белых безвольных пальцах – это собирательный портрет европейского общества на пороге вступления в масштабнейший вооруженный конфликт. Дерен, ведомый инстинктивным чутьем, вероятно осознавал, что

«для двадцатого века, для нового мира, который не за горами <...> непреодолимой проблемой станет само буржуазное существование, которое скоро подвергнется прямой угрозе» (перевод – Токарев Вадим) [Sutton, 1959: 31].

Позиция Дерена относительно войны и службы была безропотной и однозначно антигероической. Она сильно отличалась от настроений того же Франца Марка или же Макса Бекмана, немецкого экспрессиониста, великолепно ухватившего социальную и политическую проблематику эпохи. Об этом, сохраняя холодно-отстраненную интонацию, он не раз говорил в письмах, рассуждая о героизме на фронте:

«хорошо образованный молодой человек, глупый и холодный, растение, без проблем растущее в цветочном горшке истории. <...> Глухой ко всем добродетелям и порокам, но все равно потерянный, он бросается навстречу смерти от отчаяния, что никогда не поймет красоту, любовь, жизнь...» (перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 52].

Или же в другом месте он специально отмечал, что

«просто нужно ждать и надеяться на возможность еще раз увидеть тех людей и те вещи, которые наполняют человеческое сердце» (перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 52].

Тяга к жизни, ее энергия сопротивления небытию возникают в форме признания в письме Вламинку, направленного прямо из окопов Верденской мясорубки:

«Я не хочу делать ничего, кроме портретов, настоящих портретов с руками и волосами; это настоящая жизнь!» (перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 56].

Показательно, что погружение в ситуацию предельного напряжения чувств и мыслей только лишь многократно усилили интерес художника к феномену человеческого сознания и ко многослойной семантике визуального образа. Дерен указывал тогда, что у него

«есть несколько мыслей о том, что должно волновать художников: только неизвестное. Больше не надо техники, то есть больше никаких средств выражения, цветов, линий и так далее, кроме того, что необъяснимо» (перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 53].

Однако настоящий переворот сознания, качественным образом трансформировавший подход Дерена к самой концепции живописи, безусловно, произошел уже во время самой Первой мировой войны. Так признанный авторитет в области изучения творческого наследия Андре Дерена из Великобритании Джейн Ли далеко не случайно намекает на влияние французской культуры, описывавшейся пропагандой в классических терминах, в противовес «варварской» немецкой. Другое воспоминание описывает сюжет о том, как художник

«увидел подаренные Кайботтом картины импрессионистов, висящие в Лувре сразу после войны: “Я был поражен, когда увидел импрессионистов, выставленных в Лувре рядом с Рембрандтом, Рубенсом, Веласкесом, Ватто, Пуссеном, Рафаэлем. Они выглядели, конечно, как работы маленьких девочек-полухудожниц...”» (перевод – Токарев Вадим) [Lee 1991: 60].

Показательно, что интерес Дерена к художественным экспериментам во время войны заметно поутих: потому,

отказавшись от радикальных авангардных приемов репрезентации, он обратился к работе в рамках классической традиции. Свою внутреннюю художественную трансформацию он в то время описывал так:

«Я думал, что никогда не смогу рисовать после всего этого: никому это не было бы интересно» (перевод – Токарев Вадим) [Arnason & Mansfield, 2009: 264].

В своем послевоенном тексте о сущности живописи под названием «De Picturae Rerum» Дерен рисовал материальную природу, которая подвластна трансцендентному духу. В этом видении мастер предстал персоной, необычайно чувствительной к движениям этого вселенского духа, побужденной писать изменения света на формах явленного мира. Дерен специально объяснял, что именно сознание

«достоинств света побуждает человека оживлять в нем формы своей мысли» (перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 63].

Концепция реальности Дерена в этом случае достаточно близка к платоновской, как раз в том виде, в котором она описана в знаменитом диалоге «Тимей». Так символистские концепции военного времени, омрачавшие интеллектуальную юность художника, уступили место свободе познания окружающего мира, свободе действия в нем, посвящению в загадки и тайны космоса (в оригинальном значении этого слова), то есть почти платоновской модели. Следует указать, что объединение дереновской метафизики и художественной практики открыло богатейшее поле для экспериментов. Стоит обратить внимание хотя бы на следующий его тезис:

«я не являюсь объектом, который можно выразить напрямую»
(перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 64]!

Безграничное пространство поиска и интерпретации визуального образа, когда за *означаемым* скрывается целая череда *означающих*. Наблюдение за подобной живописью – всегда сродни путешествию по зеркальному лабиринту, пребыванию в пространстве полной неопределенности и заинтересованного поиска. И такая метафора совершенно неслучайна,

«Дерен последовательно брал свои композиции из семнадцатого и начала восемнадцатого веков, когда само падение света имело семиотическое значение жизни или смерти» (перевод – Токарев Вадим) [Lee, 1991: 65] (ил. 12).



Ил. 12. Дерен А. Стол у окна
(1912, масло, Государственный музей
изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина, Москва). Мотивы старых
итальянских мастеров живописи у Дерена.
Изображение размещено в свободном доступе
на платформе: <https://clck.ru/3QT7q2>

В то же самое время межвоенный период творчества художника оценивается порой диаметрально противоположными эпитетами. Так Анри Матисс, отец-основатель фовизма, в письме основателю Художественного музея Санта-Барбары (Калифорния, США) Райту С. Лудингтону в 1940 году относительно Дерена указывал, что

«он превзошел все, что делал раньше, и достиг глубины чувств, полноты формы и завершенности стиля, которые уникальны в истории современной живописи» (перевод – Токарев Вадим) [Charles, 2002: 184].

Один из крупнейших критиков и теоретиков американского неоавангарда 30–60-х годов Клемент Гринберг в «The Nation» в 1944 году писал о Дерене:

«Его технические достижения – это не просто вопрос ловкости: они настолько сильны и глубоки, что вобрали в себя некоторые черты, присущие гению» (перевод – Токарев Вадим) [Charles, 2002: 199].

Джозеф-Эмиль Мюллер, искусствовед, резидент Национального музея Люксембурга же, наоборот, информировал читателей о том, что Дерен

«обращался к болонской и голландской школам семнадцатого века, Пуссену, Коро и художникам Древнего Рима; но, взяв за образец старых мастеров реализма, он ослабил свои собственные творческие способности и убедительную силу своей живописи» (перевод – Токарев Вадим) [Muller, 1967: 162].

Зададимся же закономерным вопросом. Что это, как не бегство от опостылевшей свободы репрезентации раннего модернизма, времени, закончившегося кошмарами глобальной деструкции не только смыслов, но и миллионов человеческих жизней?

Примечательно, что об императивном характере мифа в своём эссе «Миф как высказывание» заявлял и французский философ, представитель структурализма, исследователь семиотики Р. Барт, отмечая, что

«отталкиваясь от конкретного понятия, возникая в совершенно определенных обстоятельствах, он обращается непосредственно ко мне, стремится добраться до меня, я испытываю на себе силу его интенции» [Барт, 2019: 351].

Таким образом философ признавал универсальные свойства мифа применительно к описанию реальности и его скрытые механизмы воздействия на человека. Современный уральский исследователь А. Лобок в своей «Антропологии мифа» говорит о предметной культуре, то есть, в том числе, и об изобразительном искусстве, как о продукте

«некоего человеческого деяния, некоего демиургического творческого процесса, который совершается человеком, влекомым мифологическими ориентирами» [Лобок, 1997: 110].

Стрелковая ячейка для художника, или вместо заключения

В этой статье мы попытались более пристально рассмотреть наиболее значимые, по нашему мнению, аспекты личной мифологии двух художников, переживших масштабный кризис общества и культуры начала двадцатого века, разрешившийся страшной междоусобной враждой европейских народов. Оба мастера прошли через экстремальные экзистенциальные опыты, качественно изменившие их внутренние творческие механизмы. Так через художественную работу нам явилась метафизика

внутренних миров Пауля Клее, сформировалось холодное наблюдение за внешней действительностью Андре Дерена. По сути, два противоположных взгляда: модернистская абстракция и неоклассицизм портретов и многофигурных композиций, разгорающийся внутренний огонь и гаснущее под порывами ветра пламя свечи. Два человека, два архетипических образа реакции на глубочайшую травму войны, предельно различные и уравнивающие, а потому как минимум равноценные по своему эффекту. Две творческие вселенные, пересекающиеся в небольшом пространстве Европы эпохи модернизма, ведь

«Творчество в культуре – если это подлинное творчество <...> – неважимоменяемо» [Лобок, 1997: 66]!

Именно так и выглядит, на наш взгляд, крайняя субъективизация художественной репрезентации, через грани которой мы только и можем постичь как духовные, так и творческие настроения европейского общества даже спустя сотню лет.

Литература

- Андре Дерен – представитель радикального направления в искусстве: биография и лучшие картины художника (2020, 23 июля). *Very important lot: сайт*. Режим доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/khudozhnik-andre-deren-kartiny-biografiya-tvorchestvo> (дата обращения: 28.10.2025).
- Аполлинер, Г. (2014). *Нетерпение сердец: избранная лирика*. Москва: Эксмо.
- Барт, Р. (2019). *Мифологии*. Москва: Академический Проект.
- Ванитас – жанр искусства, заставляющий зрителя задуматься о неизбежности смерти. (2020, 24 ноября). *Very important lot: сайт*. Режим доступа: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/zhanr-vanitas> (дата обращения: 28.10.2025).
- Войтенкова, В. А., & Киричук, Е. В. (2020). Мотив сумерек в лирике Г.Траля. *Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета*, 3, 78–83. <https://doi.org/10.26105/PBSSPU.2020.2020.3.012>

- Галанина, Е. В. (2013). Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры: монография. *Научная электронная библиотека*. Режим доступа: <https://www.monographies.ru/173> (дата обращения: 28.10.2025).
- Гомер (1986). *Одиссея*. Москва: Художественная литература.
- Лобок, А. М. (1997). *Антропология мифа*. Екатеринбург: Банк культурной информации.
- Ницше, Ф. (2019). *Антихрист. Эссе Номо. Сумерки идолов*. Москва: АСТ.
- Пропп, В. Я. (2021). *Исторические корни волшебной сказки*. Санкт-Петербург: Питер.
- Пургин, С. (2021) «Юмористический космос» Пауля Клее и его темпоральные основания. *Логос*, 31(6), 217–240.
- Рыжий, Б. Б. (2018). *Здесь трудно жить, когда ты безоружен: стихотворения*. Москва: Зебра Е.
- Фрезер, Дж. (2011). *Золотая ветвь*. Москва: АСТ, Астрель.
- Шекспир, У. (1975). *Избранные произведения*. Ленинград: Лениздат.
- Шкурина, Т. Г. (2011). Инициация как социальная практика. *Вестник Самарского государственного университета*, 4 (85), 60–65.
- Щербинин, П. П. (2004). Отражение повседневной жизни солдатских семей в русском фольклоре в XIX в. *Вестник Тамбовского государственного технического университета*, 10(4-2), 1231–1234.
- Arnason, H. H., & Mansfield, E. C. (2009). *History of modern art*. London: Pearson.
- Brodskaya, N. (1981). *Andre Derain*. New York, Leningrad: Aurora Art.
- Charles, E., & Pierce Jr. (2002). *Pierre Matisse and his artists*. New York: Pierpont Morgan Library.
- Derain, A. (1993). *Lettres à Vlaminck: Suivies de la correspondance de guerre*. Paris: Flammarion.
- Diehl, G. (1964). *Andre Derain*. New York: Crown Publishers.
- Kalitina, N. (1994). *Andre Derain: a painter through the ordeal by fire*. Bournemouth: Parkstone Press Ltd.
- Klee, P. (1992). *The diaries of Paul Klee, 1898–1918*. Berkeley: University of California Press.
- Lee, J. (1991). *Derain*. New York: Universe Publ.
- Muller, J. E. (1967). *Fauvism Praeger world of art series*. New York, Washington: Frederick Praeger.
- Partsch, S. (2015). *Klee*. Bratislava: Taschen.
- Sutton, D. (1959). *Andre Derain*. London: Phaidon Press Limited.
- Werckmeister, O. K. (1989). *The making of Paul Klee's career, 1914–1920*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Информация об авторах

Токарев Вадим Евгеньевич – аспирант кафедры философии и социологии, старший преподаватель, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого (Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41), ORCID: 0009-0005-2474-8405, cathippo@mail.ru

Лукьянова Наталия Александровна – доктор философских наук, доцент, директор Школы общественных наук. Национальный исследовательский Томский политехнический университет (Россия, 634050, Томск, пр. Ленина, 30), ORCID: 0000-0003-1186-0404, lukianova@tpu.ru

AN ARTIST IN CAPTIVITY: MYTHOLOGICAL SCENARIOS OF CREATIVE FREEDOM IN A GLOBAL CONFLICT

Vadim Tokarev, Natalia Lukyanova

Abstract. The article presents a new perspective on the process of personal creative evolution of an artist in the context of a sociocultural cataclysm. It examines two patterns of behavior in a person who finds themselves in a complex and traumatic situation. The author draws parallels with characters from ancient Greek literature, folk folklore, and the context of folk tales, and describes the details and process of unfolding a mythological narrative in accordance with the chosen role in a situation of existential choice. The article is relevant in light of current sociocultural and political events in the country and society. Attention is paid to the description of the social, ritual, and mystical aspects of the individual's acceptance of the social role of a warrior. The example of two prominent artists of the early twentieth century, Paul Klee and André Derain, demonstrates the path of individual creative evolution and its alignment with the proposed classification mechanism. During the First World War, the German and Swiss artist and graphic artist Paul Klee found his way to popularity among the public by distancing himself from the events of the war and the social crisis, moving towards more abstract forms of visual art. At the same time, the Fauvist artist André Derain changed his "optics" under the pressure of his life circumstances, turning in the opposite direction to his original artistic method, towards a cold and detached observation of reality in the spirit of neoclassicism. This argument is supported by art historical analysis of the artists' works and unique documentary sources. The purpose of this research is to trace the transformation of the artist's consciousness, optics, and artistic means of expression in the context of a profound cultural and societal crisis, and to identify the connection with the hidden mechanisms of mythological narratives.

Keywords: expressionism, fauvism, neoclassicism, myth, Klee, Derain, modernist painting, sociocultural cataclysm, Odysseus, Hector, war, artist's optics, transformation of artistic style.

References

André Derain is a representative of the radical movement in art: biography and the artist's best paintings (2020, July 23). *Very important lot: website*. Available at: <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/khudozhnik-andre-deren-kartiny-biografiya-tvorchestvo> (accessed: 28.10.2025). (In Russian).

- Apollinaire, G. (2014). *The impatience of hearts: selected lyrics*. Moscow: Eksmo Publ. (In Russian).
- Arnason, H. H., Mansfield, E. C. (2009). *History of modern art*. London: Pearson.
- Bart, R. (2019). *Mythologies*. Moscow: Akademicheskyy Proekt Publ. (In Russian).
- Brodsкая, N. (1981). *Andre Derain*. New York, Leningrad: Aurora Art.
- Charles, E., & Pierce Jr. (2002). *Pierre Matisse and his artists*. New York: Pierpont Morgan Library.
- Derain, A. (1993). *Lettres à Vlaminck: Suivies de la correspondance de guerre*. Paris: Flammarion.
- Diehl, G. (1964). *Andre Derain*. New York: Crown Publishers.
- Frazer, J. (2011). *The golden bough*. Moscow: AST Publ. (In Russian).
- Galanina, E. V. (2013). Myth as reality and reality as myth: mythological foundations of modern culture. *Scientific Electronic Library*. Available at: <https://www.monographies.ru/173> (accessed: 28.10.2025). (In Russian).
- Homer (1986). *The Odyssey*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publ. (In Russian).
- Kalitina, N. (1994). *Andre Derain: a painter through the ordeal by fire*. Bournemouth: Parkstone Press Ltd.
- Klee, P. (1992). *The diaries of Paul Klee, 1898-1918*. Berkeley: University of California Press.
- Lee, J. (1991). *Derain*. New York: Universe Publ.
- Lobok, A. M. (1997). *Anthropology of myth*. Yekaterinburg: Bank of Cultural Information Publ. (In Russian).
- Muller, J. E. (1967). *Fauvism Praeger world of art series*. New York, Washington: Frederick Praeger.
- Nietzsche, F. (2019). *The antichrist. Ecce homo. Twilight of the idols*. Moscow: AST Publ. (In Russian).
- Partsch, S. (2015). *Klee*. Bratislava: Taschen.
- Propp, V. Ya. (2021). *The historical roots of the fairy tale*. St. Petersburg: Peter Publ. (In Russian).
- Purgin, S. (2021) Paul Klee's humorous cosmos and its temporal foundations. *Logos*, 31(6), 217-240. (In Russian).
- Ryzhy, B. B. (2018). *It's difficult to live here when you're unarmed*. Moscow: Zebra E Publ. (In Russian).
- Shakespeare, W. (1975). *Selected works*. Leningrad: Lenizdat Publ. (In Russian).
- Shcherbinin, P. P. (2004). Reflection of the everyday life of soldiers' families in Russian folklore in the 19th century. *Bulletin of Tambov State Technical University*, 10 (4-2), 1231-1234. (In Russian).
- Shkurina, T. G. (2011). Initiation as a social practice. *Vestnik SamGU*, 85, 60-65. (In Russian).
- Sutton, D. (1959). *Andre Derain*. London: Phaidon Press Limited.
- Vanitas is an art genre that makes the viewer think about the inevitability of death. (2020, November 24). *Very important lot: website*. Available at: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/zhanr-vanitas> (accessed: 28.10.2025). (In Russian).

- Voitenkova, V. A., & Kirichuk, E. V. (2020). The motif of twilight in G. Trakl's poems. *Word. Text. Context*, 3, 78–83. <https://doi.org/10.26105/PBSSPU.2020.2020.3.012> (In Russian).
- Werckmeister, O. K. (1989). *The making of Paul Klee's career, 1914–1920*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Author's information

Tokarev Vadim Evgenievich – Postgraduate Student of the Department of Philosophy and Sociology, Senior Lecturer. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, 173003, Russia), ORCID: 0009-0005-2474-8405, cathippo@mail.ru

Lukyanova Natalia Aleksandrovna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the School of Social Sciences. National Research Tomsk Polytechnic University (30, Lenin Avenue, Tomsk, 634050, Russia), ORCID: 0000-0003-1186-0404, lukianova@tpu.ru

For citation:

Tokarev, V. E., & Lukyanova, N. A. (2025). An artist in captivity: mythological scenarios of creative freedom in a global conflict. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT)*, 4(13), 96–129. (In Russian). [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4\(13\)-96-129](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-4(13)-96-129)