Insitar91 : Medzinarodna prehliadka insitneho umenia pod zastitou UNESKO. Bratislava, 1991.

Hinterglasbilder. Europa-Asien-Afrika. Ausstellung des Staatlichen Museums von Voelkerkunde Dresden. Dresden, 1996. 70 S. ; Hinterglasbilder aus rheinischen Museen — Bonn, 1977; Keller, Dieter. Hinterglasbilder. Lorsch, 1948.

Krempel U. Am Anfang : das Junge Rheinland. Düsseldorf ,1985.

Michailov N. Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei // Zeitschrift für Kunstgeschiechte. 1935. N 5/6. S.283 u. f.

Roh J. Adalbert Trillhaas religioese Malerei // «Das naive Bild der Welt».Ausstellung, Baden-Baden, Frankfurt am Main, 1961 : Katalog. Baden-Baden, 1961. S. 106—115.

Skrobucha H. Hinterglas-Ikonen // Hinterglas-Ikonen aus Rumaenien. Sammlung des Ikonenmuseums Recklinghausen. Naive Kunst. Boedeker. Trillhaase. Wittlich. Der deutsche Beitrag zur 2. Triennale der naiven Kunst.Bratislava 1969. 5. Dezember 1969 bis 4. Januar 1970. Städtische Galerie Schloß Oberhausen. Rechlinghausen, 1969.

Schmidt G. Was ist ein «peintre naïf»? // Das naive Bild der Welt. Ausstellung. Baden-Baden.Frankfurt am Main.1961 : (Katalog). Baden-Baden, 1961. S. 13—16.

Schlee E. Oluf Braren (1787 — 1839). Husum,1986.

Статья поступила в редакцию 18.06.2010 г.

УДК 7.036“191” + 7.037.1 + 7.035.93

И. А. Доронченков

МАТИСС В РОССИИ 1900—1910-Х ГГ.: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ

Анализируются основные этапы и проблемы восприятия и оценки живописи Анри Матисса русскими художниками и критиками, нашедшие отражение в печати 1900—1910-х гг. Рассматривается борьба различных направлений в русском искусстве, определившая отношение к творчеству Матисса.

Ключевые слова: Матисс, фовизм, модернизм, авангард, «Мир искусства», «Аполлон».

Анри Матисс приобрел европейскую известность после Осеннего салона 1905 г. В отличие от Салона независимых, состоявшегося весной, его полотна и произведения единомышленников были выставлены компактно, что позволило критике заговорить о выходе на авансцену нового художественного движения. Благодаря остро́те Л. Вокселя, за ними закрепилось имя «диких» (*fauves*), или фовистов. Вряд ли еще накануне их появления можно было предсказать, каким именно образом новое поколение реформирует живописную поэтику, но ощущение того, что в Париже готовятся перемены, висело в воздухе. Ожидалось, что они прекратят застой, ощутимый даже в либеральных салонах — Салоне Марсова поля и Салоне независимых. Засилье «полупередового» [см.: Дягилев, с. 130] искусства воспринималось тем более болезненно, что в памяти современников еще сохранялось потрясение от «выставки столетия», прошедшей в рамках Всемирной экспозиции 1900 г., которая показала развитие искус-

© Доронченков И. А., 2011

ства Франции от Давида до импрессионистов, впервые выявив внутреннюю логику живописной революции XIX в. В этих условиях фовисты, выступив сплоченной группой, предложили принципиально новый живописный язык, который преодолевал аморфность неоимпрессионистической формы, интегрировал открытия Сезанна, Ван Гога и Гогена и открывал простор творческой воле художника, преобразующей впечатления от натуры.

Похоже, что русская критика не обратила должного внимания на выступление фовистов в Осеннем салоне. В этот момент у модернистов уже не было своего художественного издания: петербургский «Мир искусства» перестал выходить в 1904 г., московское «Искусство» не дотянуло до конца 1905 г. В хорошо информированных о западной культурной жизни брюсовских «Весах» ноябрьский номер прошел под знаком Бердсли, а в хронике декабрьской книжки отмечались выставки Тео ван Риссельберга, Кеса ван Донгена и Камиль Клодель. А главное, в России стремительно развивался политический кризис, в декабре переросший в московское вооруженное восстание.

Однако еще за год до выступления фовистов картина Матисса «Десерт» (1897) появилась на страницах «Мира искусства» (1904, № 8/9). По воспоминаниям И. Э. Грабаря, картину он увидел у А. Воллара и заказал снимок для журнала. Это стало поводом для знакомства с художником, произведений которого, если верить Грабарю, тогда еще никто не воспроизводил [Грабарь, с. 205—206].

Так началось знакомство русского художественного сообщества с живописцем, который оставался символом художественного радикализма вплоть до начала 1910-х гг., когда место «образцового» современного мастера была бесповоротно занято Пикассо. Положение Матисса в русском художественном сознании уникально: наши соотечественники впервые могли наблюдать эволюцию крупнейшего современного мастера, искусство которого было представлено в Москве особенно полно и разносторонне, и прежде всего благодаря собраниям С. И. Щукина и И. А. Морозова. Щукин начал покупать Матисса, вероятно, в 1906 г. К 1908 г. он сосредоточился на его современных произведениях, включая открыто экспериментальные («Игра в шары», 1908, Эрмитаж), а в 1909 г. заказал для лестницы своего особняка поистине революционные панно «Танец» и «Музыка» (1910, Эрмитаж). К 1914 г. ему принадлежало тридцать семь картин художника. Морозов открыл для себя лидера фовистов годом позже, и к 1914 г. собрал одиннадцать полотен, в том числе специально заказанный «Марокканский триптих» (1912/13, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Сейчас история коллекционирования Матисса в России, равно как и его визит в Москву осенью 1911 г., хорошо изучены [см., в частности: Костеневич, Семенова]. Данная же статья посвящена тому, как менялись оценки мастера в художественном сознании России 1900—1910-х гг.

Матисс был впервые отмечен в русской прессе вскоре после того, как «Мир искусства» воспроизвел его картину[1], а после 1907 г. упоминался все чаще.

---

[1] «Henri-Matisse (так у автора. — *И. Д.*), Laprade, Albert André и еще другие — гораздо более слабые [чем Боннар], слишком эскизны, слишком торопливы и небрежны, и останавливаться на них не буду» [Шервашидзе, 1904а, с. 212].

Закономерно, что первые пространные отклики представляли собой изложения или переводы французской критики, далекой от категоричных оценок [см.: А., с. 101; Arcos, p. 82—83]. Журналисты констатировали стремительный рост влияния Матисса на молодых художников. И хотя ясного представления о живописце отклики в русской печати еще не давали, парижский наблюдатель отмечал: «Московские художники с легкой руки Грабаря начинают о нем волноваться и говорить»[2].

Неоднократно отмечалось, что усвоение опыта постимпрессионистов русскими художниками происходило параллельно с открытием фовистов. В этом смысле в особом положении оказывались художники, жившие в Париже. Переписка П. П. Кончаловского с И. И. Машковым является уникальным свидетельством процесса самоопределения молодого живописца, для которого Матисс, воспринимаемый одновременно с Сезанном и Ван Гогом, по-новому формулирует смысл современной живописи и помогает противостоять авторитету учителей. Так, в октябре 1908 г. Кончаловский, выставивший свои вещи в Осеннем салоне и в конце месяца лично познакомившийся с лидером фовистов, писал другу: «Это какая-то музыка, дикая и культурная в то же время... В нем вся культура отразилась, и она не растлила его, а, наоборот, сделала гранитом... Да, Матисс уже приковал надежное звено к цепи того искусства, о котором говорит Гоген» [Кончаловский, с. 205—207]. Последнее утверждение, практически повторяющее слова немецкого критика Ю. Мейер-Грефе, весьма существенно: лидер фовистов рассматривается не как разрушитель традиции, напротив, он настойчиво встраивается в историю современной живописи.

Но следить за эволюцией Матисса на парижских выставках могли единицы русских парижан, еще меньшее их число было способно преодолеть шокирующее впечатление от его живописи. Отклики, подобные мнению Кончаловского, не были предназначены для печати. Вскоре, однако, положение стало меняться, так как в 1908—1910 г. Матисс принял участие в нескольких русских выставках. Состоявшийся в апреле — мае 1908 г. в Москве салон «Золотое руно» включал его картины «Прическа» (1901, Национальная галерея, Вашингтон), «Терраса в Сен-Тропезе» (1904, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон), «Герань и фрукты» (1906/07, Художественный институт, Чикаго), «Насыпь в Коллиуре» (1907, частное собрание) [см.: Поляков, с. 27]. Правда, один из обозревателей отметил тогда, что «вещи Матисса... не объясняют шума, который в Париже сопряжен с его именем» [Эттингер, 1908, с. 4] Четыре картины и девять рисунков были показаны через год на выставке «Золотого руна» в 1909 г. Два полотна, в том числе «Молодой моряк» (1905/06, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) были включены в состав чрезвычайно пестрого «Салона Издебского» (1910) и показаны, кроме Петербурга, в Одессе, Киеве и Риге. В новом десятилетии, однако, Матисс фактически отсутствует на русских экспозициях. «Бубновый валет» в 1912 г. показал лишь три рисунка, принадлежавшие русским коллекционерам (каталог не конкретизирует владельца). Самая значи-

[2] Письмо М. Шапшал П. Эттингеру от 30 сентября 1907 г. [см.: Эттингер, 1989, с. 105].

тельная иностранная экспозиция этого периода «Сто лет французской живописи» (Петербург, 1912) включала шедевры импрессионистов и постимпрессионистов. Поначалу организаторы предполагали завершить линию от Давида до Сезанна «революционным» эпилогом. Н. Н. Врангель писал из Парижа С. К. Маковскому: «...В разговоре с официальными лицами мы больше всего настаиваем на характере ретроспективном, ибо иначе можно напугать разными Матиссами и проч. пугалами... Что думаешь Ты относительно Щукина и Морозова, чье участие было бы, я думаю, очень желательно?... Получили бы дивные вещи и не просили бы здесь разных “декадентов”, которые так пугают официальных лиц» [Врангель, с. 4 об.—5]. Однако московские собиратели от участия отказались, поэтому из современных художников на выставке не было никого левее Мангена и значительнее Боннара или Марке.

В конце 1907 г., анализируя на страницах «Золотого руна» актуальную художественную ситуацию, П. П. Муратов подчеркивал, что основной бедой современной европейской, прежде всего французской, живописи является сосредоточенность на форме и приеме, лишающая искусство духовного содержания и, как следствие, широкого общественного резонанса. В этом ключе интерпретировался и Матисс: «Вместо изысканно-сложной техники стали искать изысканно-простую, — только и всего... По отдельной своей выставке Анри Матисс показался художником большого темперамента, большой смелости. Но к чему приложен его талант, его душевная сила, его смелость? К новой технике, к смелой технике, к дерзкой технике... А за этим так близко страшная пустота, холод, смертельная усталость!» [Муратов, 1907, с. 80].

Тем не менее символистский журнал не только проложил фовистам дорогу к русскому зрителю (здесь решающую роль играл, очевидно, А. Мерсеро, французский сотрудник московского издания), но и активно пропагандировал творчество их лидера. А. Барр отмечал, что шестой номер журнала за 1909 г. «был самой полной публикацией, посвященной Матиссу на любом языке до 1920 года» [Barr, p. 110]: он содержал статью Мерсеро, репродукции шестнадцати произведений (в том числе, восьми из русских собраний), а также перевод только что опубликованных во Франции «Заметок художника»[3]. Обращает на себя внимание, что авторы «Золотого руна», справедливо усмотрев в Матиссе центральную фигуру современного художественного процесса, в то же время постарались предложить читателю его символистскую интерпретацию. Она опиралась на принцип, сформулированный в статье Ш. Мориса и разделяемый идеологами издания: «...Новые течения французского искусства настоятельно взывают к инициативе поэта. Именно слову всегда должно повелевать хаосом. Пластические искусства... <...> ...после чудных технических открытий, от которых, однако, они погибли бы, оставаясь их зачарованными рабами, нуждаются в порядке, как и само общество: надо привести в порядок смуту сомнений, надо сделать это и с избытком богатств» [Морис, с. VIII]. Эту тенденцию развивает статья Мерсеро, который стремился доказать, что живопись Матисса —

[3] Первоначально: [Matisse, p. 731—745].

обоснованная реакция на аморфный эмпиризм импрессионистического видения. Шокирующая же выразительность происходит не от разнузданной стихийной энергии, как это может показаться на первый взгляд. Напротив, «...из созерцания его полотен выделяется то, к чему темперамент и сознательное стремление заставляют его стремиться как к высшей цели искусства: ясность и спокойствие духа в самой благородной и возвышенной атмосфере: атмосфере идей, завоеванных изощрением чувств» [Мерсеро, с. III]. Статья французского критика сопровождала публикацию «Заметок художника», которые, однако, скорее противоречили символистскому прочтению, нежели согласовывались с ним. «Заметки» существенно повлияли на восприятие Матисса в России. Однако даже зарождающийся авангард вряд ли полностью разделял принципы, сформулированные в статье. С одной стороны, Матисс выступал защитником внелитературной, «чистой» живописи: он утверждал «формальный» подход к картине, главенство воли над впечатлениями натуры, видел задачу художника в поиске выразительности. Но при этом французский мастер фактически осуждал экспериментальное и интуитивное творчество, он ждал от художника сдержанности и требовательности к результатам своего труда (для лидеров русского авангарда этих лет, напротив, характерна поразительная продуктивность: Гончарова или Кончаловский, к примеру, писали и выставляли десятки, если не сотни, полотен в год).

Ко времени окончания издания журнала стало ясно, что «Золотое руно» выполнило функцию троянского коня: в недрах символистского издания, под воздействием пропагандируемой им живописи постимпрессионистов и фовистов сформировалась первая генерация русских авангардистов, лидером которой был М. Ф. Ларионов, руководивший художественным отделом «Руно».

К этому моменту имя Матисса в России стало символом устремлений новой живописи. Но на содержание этого символа оказывали влияние не только ее реальные особенности, но и ситуация в русском художественном сообществе. Пробующий силы авангард начал борьбу на два фронта — с консервативными силами академизированного передвижничества и со своими вчерашними союзниками — модернистами, чья генеалогия восходила к «Миру искусства». 1910-й г. стал поворотным в истории авангарда: зародился «Бубновый валет» — первое крупное выставочное объединение, в основе эстетики которого лежал опыт постимпрессионизма и фовизма.

Но превращение имени Матисса в эмблему стимулировали конкретные события художественной жизни. Еще в 1908 г. И. С. Остроухов поставил рядом имена Гогена и Матисса. Он писал А. П. Боткиной, что Щукин и Морозов возвратились из Парижа, «накупив уйму Гогенов, Матиссов и всего прочего» [Костеневич, Семенова, с. 12—13]. Но окончательно этот дуэт закрепился как критическое клише в 1910 г., после выступлений И. Е. Репина на страницах «Биржевых ведомостей», известных своими консервативными художественными вкусами. Салон Издебского показал в столице только две картины Матисса, но наряду с ними там было достаточное число работ фовистов и их отечественных последователей (к примеру, Машкова). Придя в ужас от увиденного, маститый художник написал: «Вы, кажется, по отсталости воображаете, что те

москвичи (знаменитые своими чудачествами московские «купцы». — *И. Д.*) все еще едят ученых свиней и очаровательных поющих соловьев? — Ошибаетесь, теперь они коллекционируют матиссов» [Репин, 1910б, с. 5]. Эта публикация имела особый резонанс: минуло лишь полтора месяца после того, как скандальный отзыв Репина о произведениях К. С. Петрова-Водкина спровоцировал конфликт в петербургском художественном мире: «Этому безграмотному рабу случилось увидеть двух взбитых парижской рекламой нахальных недоучек Гогена и Матисса. Невежественный раб смекнул, что и он так сможет намалевать» [Репин, 1910а, с. 4][4]. Оснований для подобной оценки Репин не имел: Петров-Водкин от влияния Гогена в ту пору был свободен, он ориентировался скорее на Ходлера, а недолгий интерес к Матиссу был еще впереди. Однако с легкой руки Репина пара «Гоген и Матисс» стала клише массовой критики, враждебной к современному искусству, равно как и упоминание лидера фовистов со строчной буквы: «Так вот она, душа “истинного” современного художника. Она мрачная, жестокая, душа человеконенавистника, циника и грубияна... Вот они, матисы и подматисы (так. — *И. Д.*), и с иностранными именами, и с русскими... » [М. Н., с. 4]. Впрочем, уже в 1911 г. Репин высказал суждение, свидетельствующее о попытке осмыслить искусство французского художника: «Принцип Матисса — при всем его нигилизме в живописи и безграмотности — погоня за живой — во что бы то ни стало — живой чертой под живым впечатлением организма...» [цит. по: Валентин Серов в воспоминаниях, с. 46].

Нарождающийся авангард стремился к тому, чтобы сделать свою оценку современного западного искусства доминирующей. Естественно, полемика разворачивалась вокруг центральной фигуры новой французской живописи. Показательна в этом отношении реплика «По поводу “Художественных писем” г-на А. Бенуа», подписанная именем поэта С. Городецкого, но в действительности принадлежавшая Ларионову. Она появилась весной 1910 г. в итоговом номере «Золотого руна» (1909), № 11—12 [см.: Харджиев, с. 70]. Ее автор стремился показать, насколько далеки от понимания современной живописи русские художники и критики. Молодой живописец сознательно поставил на одну доску простодушно-грубые реплики о Матиссе Н. Брешко-Брешковского, И. Репина, И. Бродского и гораздо более взвешенное суждение А. Бенуа: «Вкус-то оказывается одинаковым: все 4 морщатся от этого свежего дыхания жизни» [Городецкий, с. 91]. Ларионов не мог не понимать, что Бенуа инороден в ряду деятелей, занявших ретроградную позицию. И руководствовался он не только досадой: за несколько строк до разговора о Матиссе Бенуа посетовал на низкое качество работ самого Ларионова, выставленных Союзом русских художников. Подобная тактика — сознательное смешение позиций модернистов и консерваторов в отношении к современному западному искусству — останется характерной для публицистов авангарда. Они стремились монополизировать интерпретацию современной французской живописи, но не имели для этого ни

[4] В защиту Петрова-Водкина выступили Бенуа и Л. С. Бакст. Репин имел возможность познакомиться с картинами Матисса при посещении собрания Щукина в декабре 1909 г. [см.: Северова, с. 184—190].

практических, ни интеллектуальных возможностей. Между тем выросшие из круга «Мира искусства» критики-модернисты настойчиво прививали русской публике свое понимание смысла новой французской живописи: Бенуа, Маковский, Тугендхольд и другие видели в искусстве Франции XIX в. закономерную эволюцию, которая в своей преемственности и логике должна была служить примером для реформирования русской живописной школы, но плоды которой не могут механически переноситься на неподготовленную почву. Об этом, в частности, и писал Бенуа в разозлившей Ларионова статье: «Мне вспоминаются... слова одного тонкого французского критика, который радуется тому, что среди учеников Матисса насчитываются одни только русские и американцы, и ни одного француза. Очевидно, наше варварство приближается к переутонченности передового француза, и только жаль, что свидетельством этого курьезного факта служит упадок в творчестве целого ряда талантливых русских художников» [Бенуа, 1910а, с. 2].

Среди произведений Матисса, оказавшихся в России, особое место занимают «Танец» и «Музыка». В начале 1909 г. Щукин заказал художнику панно для лестницы своего особняка [см.: Костеневич, Семенова, с. 164; Костеневич, 2008, с. 93—94]. Чуть позже, в апреле этого же года, Матисс изложил в интервью Ш. Этьенну идею трехчастного ансамбля, «регулирующего» эмоции человека, который поднимается по лестнице [Flam, p. 55]. Русский читатель узнал об этом проекте (без ссылки на имя заказчика) из статей Александра Мерсеро и Бенуа [Мерсеро, с. II—III; Бенуа, 1910б, с. 3][5].

«Танец» и «Музыка» до сих пор поражают зрителя интенсивностью элементарных цветов, энергией ритма и лаконизмом образного решения. Между тем эти «авангардные» качества полотен прямо связаны с тем, что они представляют собой монументально-декоративные панно.

Эти полотна не просто демонстрировали крайние пределы реформирования живописного языка. Расположенные на лестнице, они словно реализовывали задачу искусства Матисса, поставленную еще в «Заметках живописца, — позитивное эмоциональное воздействие на современного человека: «...Щукин говорил, что повешенный в этом месте “Танец” своими вихревым воздушным движением помогает ему легче всходить по ступеням и как бы возносит его» [Рудин, с. 5][6]. Но подлинное значение полотен было более широким: они демонстрировали пример решения проблемы, которая была осознана в 1900—1910-е гг. как одна из центральных для отечественного искусства.

Мирискусники, а затем деятели «Аполлона» стремились «вырастить» большой синтетический стиль, которого в русском искусстве до сих пор не было. Лишь появление подобного стиля, ориентированного на европейскую живо-

---

[5] Среди репродукций «Золотого руна» был принадлежавший Щукину акварельный эскиз к «Танцу» (ГМИИ). Матисс работал над третьим панно такого же размера, но завершил его лишь к 1916 г. («Девушки у реки», Художественный институт, Чикаго).

[6] Ср.: «Но о чем я мечтаю больше всего, это об искусстве равновесия, чистоты, спокойствия, без сюжетов сложных и мятежных, которые были бы неизменно хороши как для интеллигентного работника, так и для делового человека и писателя; смягчая и успокаивая мозг, они будут аналогичны тому хорошему креслу, которое дает ему отдых от физической усталости» [Матисс, с. VIII].

писную традицию и основанного на синтезе искусств, было бы для отечественных модернистов знаком полноценности и зрелости национальной художественной школы. В этом смысле французская живопись последнего столетия, в которой подчеркивались эволюционные начала — преемственность поколений и проблем, должна была стать не источником заимствования приемов, а моделью подхода к традиции и современности. Не случайно раз за разом критики этого круга подчеркивали родство Сезанна и Ван Гога с живописцами XVI—XVII вв. и декоративные качества живописи Гогена.

Ожидания такого рода поначалу связывались с искусством художников символистского круга. Характерны акценты Бенуа, размышлявшего о М. Дени в 1901 г.: «“Будьте, как дети”... Следует быть не только такими же *невинными*, как дети, но и такими же *мудрыми*... Морис Дени... мог бы рисовать с натуры, как рисуют тысячи его собратьев, но он презирает это» [Бенуа, 1901, с. 53]. В живописи Дени критик усмотрел тогда архаическую простоту, жертвующую жизнеподобием во имя подлинности и целостности.

В 1907 г. И. Морозов заказал Дени цикл панно «История Психеи» для концертного зала своего дворца [см.: Костеневич, 1999]. Через год он был показан в Осеннем салоне бок о бок с персональной выставкой Матисса. Заказ декоративного ансамбля современному западному мастеру был для России событием уникальным и создавал важный прецедент. Нельзя, очевидно, категорично утверждать, что появление в Москве «Истории Психеи» прямо повлияло на решение Щукина заказать декоративный ансамбль для своего особняка (есть мнение, что мысль заказать панно родилась у него в январе-феврале 1909 г. под впечатлением от картин «Радость жизни» и «Музыка»). Но именно после того, как панно Матисса были размещены на лестнице щукинского особняка, в Москве оказались наглядно представленными компромиссный и радикальный варианты развития наследия постимпрессионизма, причем в принципиальной для русского модернизма области декоративной живописи. Не случайно глубоко разочарованный «Историей Психеи» Бенуа дословно переадресовал свой призыв «Будьте, как дети» Матиссу и признал ущербность ретроспективизма Дени: «Ведь что стоило бы этому мастеру... “выправить” рисунок, сделать свою задачу более доступной, вообще угодить? Однополчанин Матисса — Морис Дени — так и сделал... Чудесный художник, большой поэт и великолепный техник, он все же... успокоился — наслаждаясь аплодисментами пошляков» [Бенуа, 1911, с. 2; ср.: Бенуа, 1990, с. 151]. Читателю фельетона Бенуа бросается в глаза, что зимой 1911 г. критик пишет о Матиссе практически в тех же выражениях, что за десять лет до того о Дени. Противостояние этих двух декоративных комплексов можно понять как схематичную модель конфликта в русском художественном сообществе 1910-х гг[7].

Отныне именно с «Танца» и «Музыки» начиналось знакомство с коллекцией Щукина. Представляется, что такая «увертюра» должна была непосредственно

---

[7] Следует отметить, что описанная коллизия впервые сложилась на парижской почве: в Осеннем салоне 1910 г. панно Матисса демонстрировались одновременно с циклом «Флорентийский вечер» Дени, созданным для особняка Шарля Стерна (Пти Пале, Париж) [см.: Green, p. 82—91].

влиять на восприятие собрания, заставляя посетителя выделять в развитии французской живописи прежде всего революционную тенденцию, которая привела к появлению этих панно.

Восприятие полотен поначалу требовало усилий даже от их владельца, не говоря о московской публике. Непосредственное влияние «Танца» скоро сказалось в работах художников различных направлений: таковы «Играющие мальчики» Кузьмы Петрова-Водкина (1911, ГТГ) и «Купальщик» Казимира Малевича (1911, музей Стеделик, Амстердам). Однако гораздо более существенным было само освобождающее воздействие лапидарных красных фигур в сине-зеленом пространстве-плоскости: самим своим присутствием они мешали московским художникам видеть и писать по-старому.

Щукинские панно стали водоразделом для русских художников и критиков. Большая часть модернистов, признавая дарование Матисса и внутреннюю закономерность его усилий, тем не менее относилась к ним настороженно или отрицательно. В них усматривали смешение нарочитой архаизации и современного урбанистического мировосприятия. Так, уже в начале 1910 г. Муратов, видевший, вероятно, эскиз, заявил: «Анри Матисс не рисует танцующих людей. Он рисует три упрощенных фигурки, расположенных так, чтобы как можно “короче” и схематичнее выразить ритм танца... Искусство Матисса уже окончательно и невыносимо ограниченное, убогое, — это искусство оскорбляет Аполлона» [Муратов, 1910, с. 97]. Французская критика (за исключением Аполлинера) столь же негативно отнеслась к «Танцу» и «Музыке», выставленным в Осеннем салоне 1910 г. А побывавший на выставке Серов писал И. Морозову: «...Матисс не нравится — это фонарь, а мальчишки (т. е. «Музыка». — *И. Д.*) гадость просто-напросто» [Валентин Серов в переписее, с. 238][8].

Я. Тугендхольд, видевший панно в Осеннем салоне, отмечал принципиальное отсутствие целостности в видении Матисса: «...одной половиной своего существа он принадлежит нашей нервной, американской современности, другой — мечтает о наивной монументальности первобытного века, об утраченной гармонии души. Отсюда это добровольное нисхождение в низины доисторичности... Но, перенеся эти первобытные пятна с (античных. — *И. Д.*) ваз на современное панно, Матисс “американизирует” краски, превращает панно в кричащую, видимую за полверсты афишу, — забывая о том, что стенопись имеет свои собственные традиции» [Тугендхольд, 1910, с. 31].

Бенуа расценил панно как негативный результат последовательного эксперимента, чей общей смысл, однако, отдельной неудачей не отменяется: «...Я верю в их честность, будучи совершенно при этом убежден в исключительной, перворазрядной одаренности их автора... его по-прежнему поглощает проблема... остающаяся до сих пор без решения, — проблема новой стенописи, новой декоративной живописи... прекрасной, цельной, радующей и поднимающей душу,

---

[8] Письмо от 20 октября 1910 г. Справедливости ради надо вспомнить другое высказывание Серова: «Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство, — но все же радости не дает — и странно, все другое зато делается чем-то скучным — тут можно попризадуматься» (Письмо О. Серовой от 20 ноября 1909 г.) [Валентин Серов в переписке, с. 184].

воздействующей одним бегом и ритмом сплетающихся линий и одним звоном красок. Матисс при этом гнушается каких-либо заимствований у предшественников и, мало того, он гнушается реализмом — заимствованием у природы. <...> И вот тут-то и начинается трагедия. Можно еще, пожалуй, "научиться совершенству", подражая совершенным, но "нельзя научиться тому, чтобы разучиться"» [Бенуа, 1911, с. 2].

Между тем более молодые зрители, даже не принадлежавшие к радикальным художественным кругам, были способны принять произведения Матисса с энтузиазмом. Так, Б. Терновец писал в личном письме: «Это лучшее, что создано Матиссом, и, быть может, лучшее из того, что вообще дал пока 20 век. Это не живопись (ибо здесь нет формы), не картина — это иной род декоративно-монументального искусства — в тысячу раз сильнейший и потрясающий» [Терновец, с. 10]. Характерно, впрочем, что такого рода оценки не получили широкого резонанса.

С начала 1910-х гг. основным для русского искусства стал конфликт между модернистами, стремившимися перестроить национальную традицию на ретроспективной основе, и авангардом, за несколько лет прошедшим путь от фовизма к беспредметности. Если на рубеже столетий «Мир искусства» был безусловным лидером борьбы с консервативными тенденциями, то теперь его преемники, консолидировавшиеся вокруг петербургского журнала «Аполлон» (1909—1917), утверждали свое творчество как направляющую и вместе с тем срединную линию национальной культуры. Именно из этого круга вышли наиболее существенные оценки Матисса, связанные с актуальными проблемами русской живописи. О Матиссе охотнее говорили не художники авангарда, чья живопись была генетически связана с его творчеством, а критики «Аполлона», для которых он служил индикатором состояния французской школы. Они не случайно ставили его в широкий культурный контекст, видя в стремлении к архаической выразительность оборотную сторону развития цивилизации: «...это искание жизненности во что бы то ни стало... отвечает какой то глубокой потребности нашей эпохи... демократическое варварство хочет быстрых и сильных ощущений для глаза, пресыщенного калейдоскопом современного Города; грядущая всеобщая американизация требует искусства, совпадающего с грубой откровенностью и нетерпеливым темпом новой жизни...» [Маковский, с. 27—28]. Но обаяние художественной дерзости, за которой стояли изощренность взгляда и вкуса, делали Матисса, с точки зрения аполлоновцев, особенно опасным для молодых отечественных последователей: «...он выработал собственную "манеру видеть", настолько личную, парадоксальную, что вряд ли кому-нибудь из новаторов дозволено следовать за ним, не проделав самостоятельно всего сложного психологического пути, который привел Матисса к его последним работам, порою совершенно недоступным для понимания даже очень опытного зрителя» [Там же, с. 26].

Однако с началом 1910-х гг. искусство Матисса стало терять актуальность. Прав отчасти был современник, заметивший (правда, про парижан): «Публика, видно, научилась его смотреть, привыкла к нему и чувствует его. Для нее в мирных полотнах А. Матисса теперь ничего нет из того прежнего — крикливого,

безумного. Напротив, все натурально и просто, как земля...» [Курганный, с. 2]. Для русских авангардистов он сыграл освобождающую роль на рубеже десятилетий и перестал рассматриваться в качестве продуктивного образца. Восхищение художником, ощутимое, например, в письмах Кончаловского, сменилось демонстративным неприятием. Лишь на первый взгляд удивительно, что наиболее резкие оценки исходили из ларионовского круга: так, некто Варсонофий Паркин назвал Матисса «приятным вареньем» и заметил, что полотна Гончаровой превосходят его своей красочной выразительностью [см.: Паркин, с. 60][9]. Еще один фиктивный персонаж, С. Худаков, обвинил художника — заодно с Пикассо — в потворстве буржуазным вкусам. Целя в соперников из «Бубнового валета», он писал про «салонного Матисса, решившего воспользоваться новейшими завоеваниями для спасения академии» и про «красочное варенье», приготовленное им «из остатков» неоимпрессионизма [см.: Худаков, с. 135][10].

Столь демонстративное пренебрежение части авангарда к Матиссу в 1910-е гг. диктовалось не только нарастающим различием творческих задач, но и желанием обосновать свою независимость, а также тем, что французский живописец обрел коммерческий успех и общественное признание, отсутствие которых очень болезненно переживалось отечественными новаторами. Кроме того, в первой половине десятилетия передовые русские художники начинали испытывать воздействие кубизма, и яркая плоскостная живопись Матисса казалась им пройденным этапом. Кубизм понимал картину как самодостаточный микрокосм, ориентировался на анализ структурных отношений предмета и среды. В этих условиях декоративные устремления Матисса и его плоскостная красочность выглядели по меньшей мере анахронизмом: «Живопись предпоследних дней была именно хромотерапией. Хромотерапия сделала свое дело. Дальше утрированных эмоций Матисса идти незачем. <...> Ты [читатель] должен был плюнуть на декоративную стену, ибо давно уже родился Пикассо» [Балльер, с. 23—24].

Как правило, критические оценки Матисса в это время исходят от авангарда, для модернистов же он превращается скорее в союзника. Исключением, подтверждающий правило, был опубликованный «Аполлоном» отклик Б. В. Анрепа на Вторую постимпрессионистическую выставку в Лондоне (1912), в котором лишенному трансцендентности, гедонистическому Матиссу противопоставлялось только что открытое наследие иконы: «Нам же, русским, воспитанным в почитании Божественных ликов, созданных благочестием наших иконописцев, для которых духовные символы имели единственное значение, а предметы природы свидетельствовали лишь о земном и тленном, искусство Матисса не представляется ни большим откровением, ни большим новшеством» [Анреп, с. 43].

Напротив, с середины 1910-х гг. «Аполлон» склонен утверждать отринутые Анрепом качества Матисса, связанные с декоративной природой его живописи,

---

[9] Существуют два мнения относительно того, кто был автором этой статьи. Е. В. В. Баснер полагает, что это псевдоним Ларионова и И. М. Зданевича [см.: Баснер, с. 73]. Г. Г. Поспелов и Дж. Шарп приписывают статью Ларионову [см.: Поспелов, с. 32; Amazons of the Avant-Grade, p. 159].

[10] Как полагает Е. В. Баснер, *С. Худаков* — также коллективный псевдоним М. Ларионова и И. Зданевича.

в сугубо позитивном ключе. Классичность французского мастера, его неразрывная связь с традицией были акцентированы утверждением Пикассо в качестве лидера современного искусства. В это время Матисс все чаще сопоставляется именно с ним, а не с Гогеном. Показателен пространный обзор коллекции Щукина, опубликованный Тугендхольдом в 1914 г. Он полагает, что именно это собрание, исключительное по полноте и соответствию экспозиции устремлениям художника, дает наиболее полное, чем где-либо в Европе, представление о Матиссе. Таким образом, сформулированное далее в статье «аполлоновское» понимание искусства мастера предстает как объективная, наглядно подтверждаемая истина. Настаивая на том, что его «основная стихия» — д е к о р а т и в н о с т ь, акцентируя «восточный», «орнаментальный» характер живописного мышления Матисса, сопоставляя его палитру с витражом, Тугендхольд превращает вчерашнего *enfant terrible* едва ли не в союзника русских традиционалистов, борющихся за современный синтетический стиль. Но это сближение с Матиссом, равно как и исключительно высокая оценка его дара, преследуют иную полемическую цель — подчеркнуть недостаточность его творчества, очевидную для русских модернистов, ориентированных на традицию, а не на новаторство: «...Матисс самый талантливый из всех колористов нашего времени и самый культурный: он вобрал в себя всю роскошь Востока и Византии... Но его живопись забывает о велениях стены, о гранях масляных красок, как таковых. Она — яркая брешь в стене, она — окно, она — гениальный плакат... Так, отправляясь от Гогена, приходит Матисс к расхождению с ним... Он — арабский Гоген, и вместе с тем — Гоген американского XX века...» [Тугендхольд, 1914, с. 28].

В эссе Тугендхольда с особой наглядностью продемонстрирована оппозиция «Матисс — Пикассо». В последующие годы, практически до послереволюционных лет, когда творчество Матисса утратит актуальность для русского искусства и упоминания его имени сведутся к минимуму, сопоставление вчерашнего и сегодняшнего лидера новаторов будет частым приемом русских критиков. И если Тугендхольд, утверждая, что «...в психологических истоках их искусства много общих формальных оснований» [Тугендхольд, 1914, с. 28], тем не менее строит свой анализ на противопоставлении двух мастеров, футурист И. А. Аксенов, напротив, приводит наглядные примеры постоянного, не всегда явного для зрителя творческого диалога двух мастеров [см.: Аксенов, с. 27, 35, 51—52].

Война, революция, длительный перерыв в отношениях с художественным миром Запада и радикальные перемены в русском искусстве привели к тому, что в 1920-е гг. отношение практически ко всем лидерам новой французской живописи изменилось. Представляется, что Матисс «пострадал» от этого более других. Произведения художника занимали достойное место в музейных залах, но его поэтика утратила актуальность для русского искусства в целом, а послевоенная эволюция его живописи оставалась практически неизвестной отечественному зрителю.

А. Художественная жизнь в Париже. Из газет и журналов // Весы. 1907. № 5. С. 101—102.

Аксенов И. Пикассо и окрестности. М., 1917.

Анреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 6. С. 39—48.

Балльер А. О хромотерапии, уже использованной // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 23—24.

Баснер Е. Наталия Гончарова и Илья Зданевич о происхождении всёчества // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа. 1993. С. 68—80.

Бенуа А. Морис Дени // Мир искусства. 1901. № 7. С. 51—55.

Бенуа А. Выставка «Союза» // Речь. 1910а. 26 февр. С. 2.

Бенуа А. «Салон» и школа Бакста. // Речь. 1910б. № 117, 1 (14) мая. С. 3.

Бенуа А. Московские впечатления // Речь. 1911. 4 февр. С. 2.

Бенуа А. Мои воспоминания : в 5 кн. Кн. 4—5. М. 1990.

Врангель Н. Н. Письмо С. К. Маковскому [весна 1911] // ОР РНБ. Ф. 129. Ед. хр. 1006.

Городецкий С. [Ларионов М.]. По поводу «Художественных писем» г-на А. Бенуа // Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 90—93.

Грабарь И. Моя жизнь : автомонография. М. ; Л. 1937.

Дягилев С. Парижские выставки // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М. 1982. С. 130—131. [Впервые: Мир искусства. 1901. № 7. С. 55—61].

Зеленина К. Новая иностранная литература о Матиссе // Печать и революция. 1927. № 6. С. 111—113.

Кончаловский П. П. Письма к И. И. Машкову / подгот. писем к печати, предисл. и коммент. И. С. Болотиной // Панорама искусств 78. М. 1979. С. 184—211.

Костеневич А. Пьер Боннар и Морис Дени. Декоративные ансамбли в собрании Эрмитажа. [СПб., 1999].

Костеневич А., Семенова Н. Матисс в России. [М., 1993].

Костеневич А. Искусство Франции, 1860—1950 : Живопись. Рисунок. Скульптура. Т. 1. СПб. 2008. 531 с.

Курганный А. Письма из Парижа I. Осенний салон // Против течения. 1911. 29 окт. С. 2.

М. Н. Салон // Нов. время. 1910. 24 апр. С. 4.

Маковский С. Художественные итоги // Аполлон. 1910. № 10. С. 23—34.

Матисс А. Заметки художника // Золотое руно. 1909. № 6. С. IV—X.

Мерсеро А. Henri Matisse и современная живопись // Золотое руно. 1909. № 6. С. I—III.

Морис Ш. Новые тенденции французского искусства // Золотое руно. 1908. № 11/12. С. I—VIII.

Муратов П. О высоком художестве // Золотое руно. 1907. № 11/12. С. 75—84.

Муратов П. Художественное обозрение // Рус. мысль. 1910. № 1. С. 94—99 (2-я пагинация).

Паркин В. Ослиный хвост и Мишень // Ослиный хвост и Мишень. М. 1913. С. 51—82.

Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М. 1998.

Поспелов Г. Восток и русское искусство // Декоратив. искусство СССР. 1978. № 4. С. 29—33.

Репин И. Е. Критикам искусства // Биржевые ведомости. Вечер. вып. 1910а. 2 марта. С. 4.

Репин И. Салон Издебского // Биржевые ведомости. Вечер. выпуск. 1910б. 20 мая. С. 5—6.

Рудин Н. В галерее С. И. Щукина в Москве // РГАЛИ. Ф. 2850. Оп. 1. № 9.

Северова [Нордман] Н. Б. Интимные страницы. [СПб., 1910].

Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т 1. Л., 1971.

Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. 2. Л., 1989.

Тугендхольд Я. Осенний салон // Аполлон. 1910. № 12. С. 26—36.

Тугендхольд Я. Французское собрание С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1/2. С. 5—46.

Харджиев Н. И. Статьи об авангарде : в 2 т. Т. 1. М. 1997.

Худаков С. Литература, художественная критика, диспуты и доклады // Ослиный хвост и Мишень. [М.], 1913. С. 127—151.

Шервашидзе А. Осенний салон // Хроника журн. «Мир искусства». 1904а. № 10. С. 209—213.

Шервашидзе А. Письмо из Парижа // Хроника журн. «Мир искусства». 1904б. № 5. С. 108—112.

Эттингер П. Салон «Золотого руна» // Рус. ведомости. 1908. 18 апр. С. 4.

Эттингер П. Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., 1989.

Amazons of the Avant-Grade. Ed. by John E. Bowlt and Matthew Drutt. [London], 1999.

Arcos R. Осенний салон. Письмо из Парижа // Весы. 1908. № 11. С. 81—87.

Barr A. Matisse, His Art and His Public. N. Y., [1951].

Flam J. Matisse on Art. Berkeley. Los Angeles, [1995].

Matisse H. Notes d'un peintre // La Grande Revue. LII. 1908, N 24. 25 Dec. P. 731—745.

Статья поступила в редакцию 03.06.2010 г.

УДК 008:930.85(470)“19” + 7.036“191”

Н. Н. Гашева

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ И ПОЛЬ ГОГЕН: ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ

Рассматривается универсальная для культуры рубежа XIX—XX вв. тенденция к духовному и эстетическому синтезу. Использование автором контекстно-герменевтического подхода обнаруживает близость психологических типов поэта Гумилева и художника Гогена, глубинные перекрестки в семантике их жизненных стратегий и эстетических устремлений. Делается вывод о том, что искусства разных видов, но соприродного стиля демонстрируют большую близость в своих поисках, чем искусства одного вида, но разных стилей, если рассматривать стиль как ритм мышления культуры.

Ключевые слова: синтез, контекст, полилог, герменевтика, психологический тип, жизненная стратегия, алгоритм творческого поведения, мифотворчество, экзистенция, экзотизм.

Одну из универсальных в русской культуре Серебряного века тенденцию — стремление к синтезу — можно рассматривать как сложный динамический полилог с самыми различными культурными традициями.

Н. Гумилев имел возможность познакомиться с творчеством П. Гогена и в России, где его картины стали появляться начиная с 1904 г., и в Париже, куда сам поэт приехал в 1906 г. Н. Гумилев, как известно, во время путешествия в 1913 г. в Абиссинию и Сомали вел подробный дневник, обнаруженный исследователями через четверть века. А в 1914 г. в России был опубликован дневник П. Гогена «Ноа-Ноа» («Благоуханная земля»), где художник, обладавший прекрасным писательским даром, талантливо и поэтично передает впечатления (несомненно, идеализированные) от своего путешествия на острова Полинезии.

© Гашева Н. Н., 2011