

Марина Бессонова
Избранные труды



ОТКРЫТИЕ ПРИМИТИВА

От импрессионистов до Шагала

Авангард и XX век

Классический музей и современное искусство

Марина Бессонова

Избранные труды (сборник)

«Новое издательство»

Бессонова М. А.

Избранные труды (сборник) / М. А. Бессонова — «Новое издательство»,

В настоящий сборник включены избранные труды Марины Бессоновой, отражающие основной круг ее научных интересов. Это статьи о творчестве Анри Руссо и живописи примитивизма, работы о французских импрессионистах и постимпрессионистах, об искусстве авангарда, о показе произведений современных художников в классическом музее. Исследования соединяют в себе широту подхода к проблематике и мастерство анализа с замечательной творческой увлеченностью. Сборник адресован широкой аудитории – от специалистов до любителей искусства.

Содержание

От составителей	7
I. Открытие примитива	9
Проблема «наивной» живописи. Искусство официальной и неофициальной[1]	9
Открытие примитива в искусстве начала XX века. От Уде к Вальдену	20
Истоки творчества Руссо и Пиросмани. Вотивная картина	30
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Марина Александровна Бессонова

Избранные труды



Марина Александровна Бессонова. 1994

Фото А.К. Болдина

От составителей

В этом сборнике представлены избранные труды выдающегося искусствоведа Марины Александровны Бессоновой (1945–2001). В 1968 году она закончила исторический факультет МГУ и вскоре пришла в Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Почти тридцать лет Марина Александровна сочетала здесь труд хранителя и исследователя французской живописи XIX – начала XX века и изучение разных направлений современного искусства. Она успевала делать поразительно много. Талант и широта интересов М.А. Бессоновой позволяли ей быть активным и желанным участником научных и творческих конференций, проводимых МГУ и РГГУ, а также ведущими музеями и научно-исследовательскими институтами, в том числе Институтом философии и Институтом русского языка РАН. Она была лектором института «Открытое общество», вела занятия по проблемам современного искусства со студентами филфака МГУ. Существенная часть творческой деятельности М.А. Бессоновой связана с выставками; она была автором проектов и фундаментальных каталогов важнейших выставок, показанных в нашей стране и за рубежом, таких, как «Искусство Византии в собраниях СССР», «Москва – Париж. 1900–1930», «Шагал. Возвращение мастера», «Гоген. Взгляд из России», «Морозов и Щукин – русские коллекционеры: от Моне до Пикассо» и многих других. На протяжении многих лет она составляла вместе с Е.Б. Георгиевской полный каталог собрания французской живописи второй половины XIX–XX века в ГМИИ, вышедший в свет в 2001 году.

М. А.Бессоновой принадлежит также ряд определяющих статей о различных современных течениях в искусстве, об отечественных и зарубежных художниках. Она работала в разных творческих комиссиях, в том числе в Комиссии по авангарду ВНИИ искусствознания, Государственной экспертной комиссии Министерства культуры России, Комиссии по народному искусству МОСХ (председатель). Марина Александровна была другом многих художников, к суждениям и советам которой они прислушивались, помогала в организации их выставок.

В 1990-х годах она курировала группу художников «Полигон», консультировала работу одной из нью-йоркских художественных галерей.

Данное издание объединяет работы М.А. Бессоновой, созданные более чем за 25 лет. Они отражают основные направления научных интересов автора, соответственно сборник состоит из пяти разделов. Во-первых – это статьи по теме подготавливавшейся ею кандидатской диссертации, посвященной творчеству Анри Руссо и проблеме примитивизма в европейском и американском искусстве. Во-вторых, представлено несколько работ, связанных с анализом картин французских импрессионистов и постимпрессионистов. В статьях двух следующих разделов сборника читатель найдет оригинальную авторскую трактовку искусства авангарда начала прошлого века и наших дней, методики его изучения и проблем его бытования в классическом музее. Завершает сборник раздел, посвященный памяти автора.

В него вошли воспоминания художников и ученых-искусствоведов, близко знавших Марину Александровну.

В приложении дается перечень кураторских проектов М.А. Бессоновой и краткая библиография ее опубликованных работ.

Предлагаемый сборник частично включает неопубликованные работы автора, в частности, развернутый план диссертации, а также статьи, помещенные в не всегда доступных научных сборниках и журналах. Часть материалов впервые публикуется на русском языке.

К сожалению, объем издания не позволяет поместить многие ранние работы Марины Александровны, включая дипломную – о творчестве нидерландского художника Гертгена тот Синт Янса (руководитель В.Н. Лазарев), а также статьи из целого ряда каталогов, исследования по архитектуре русского модерна, искусству поп-арта и многое другое. За пределами изда-

ния остаются и записи ее выступлений по радио и телевидению, на открытиях и обсуждениях выставок, интервью. Надеемся, что публикация этих материалов – дело будущего.

Составители сборника приносят благодарность коллегам Марины Александровны, искусствоведам, сотрудникам ГМИИ им. А.С. Пушкина и Государственного института искусствознания, Государственного центра современного искусства, художникам – всем тем, кто помог в выпуске этого сборника.

Издание, подготовленное друзьями М.А. Бессоновой и осуществленное при финансовой поддержке З.В. Бессоновой, адресовано широкой аудитории читателей, как специалистам, так и любителям, интересующимся глубинными проблемами искусства последних десятилетий XIX столетия и XX века.

I. Открытие примитива

Проблема «наивной» живописи. Искусство официальное и неофициальное¹

В развитии европейского искусства нового и новейшего времени наблюдается ускоренный, по сравнению с эволюцией искусства предшествующих эпох, темп зарождения, роста и упадка сменяющих друг друга стилей и направлений течений. К концу XIX века этот темп стремительно нарастает. От течений, только что достигших кульминационной фазы своего развития, отпочковываются новые группировки, ставящие под сомнение творческие принципы своих прародителей. Начинается параллельное развитие художественных школ и союзов, жизнь которых в реальном физическом времени столь же недолговечна. Импрессионизм, неоимпрессионизм, символизм, ар нуво, фовизм, кубизм, футуризм, абстракция, функционализм, дадаизм вспыхивают, подобно кометам, на фоне официального, признанного публикой и критикой салонно-академического искусства и исчезают, оставляя за собой зримые следы в виде набора поставленных, но еще «непереваренных» в теории искусства проблем, а также в серии произведений, выполненных эпигонами этих направлений средней руки. В этом процессе скачкообразного ускоренного развития художественных тенденций, чем ближе к середине XX века, тем сложнее становятся взаимоотношения «свободного» художника, отстаивающего независимость и правоту своего метода отражения в искусстве видимого глазом мира, с официально-потребительскими точками зрения, закрепленными в официальном сознании массового зрителя, ставшими неотъемлемой частью художественно-педагогической практики и поощряемыми официальной критикой и посредниками, дельцами от искусства. Гипертрофируется и само понятие официального и неофициального, непризнанного искусства.

Когда импрессионисты поставили под сомнение возможности тональной живописи, построенной по законам воздушной прямой перспективы, передать адекватный человеческому восприятию зрительный облик окружающей среды, у них были реальные противники в лице модных салонных живописцев, критиков и городских обывателей – главных потребителей салонного искусства.

Постимпрессионистов отвергали те же противники. Период 1860–1890-х годов был временем борьбы изобразительного искусства за независимость от потребительских вкусов заказчика, за право исследовать природу и видеть ее непредвзято (к чему стремились импрессионисты) или воссоздать на полотне собственную философскую доктрину вселенной, проникая в недра ее эволюции (что воплотилось в искусстве Сезанна, Гогена и Ван Гога). На разных этапах этой борьбы, отделенных друг от друга не столько во времени, сколько по смыслу разнонаправленных идейных установок, при всем их отличии друг от друга выносился приговор развлекательному, улаждающему обывателя и «просвещающему» его искусству. По существу судьба условно-натуралистического, анекдотического и слащаво-сентиментального искусства была уже решена до наступления XX века. Ему была уготована роль стать китчем, продукцией массовой обывательской культуры.

В действительности профессиональный китч стал осознанным феноменом только в XX столетии, а в последней четверти XIX века его ниспровергателей, поборников серьезного искусства, говоривших на непривычном, подчас корявом с точки зрения привычных формальных стереотипов языке, не признавали. Импрессионистов отвергали в начале их карьеры;

¹ Публикуется впервые. – *Примеч. сост.*

Сезанна, Гогена и Ван Гога – на протяжении всей жизни. Для современников, так же как и для самих художников, их искусство было отверженным, неофициальным.

Правда, импрессионистов очень скоро пустили в Салон и в художественные Академии. Они открыли чисто технические приемы живописи на пленэре, импонировавшие художникам – любителям незатейливых картинных репортажей, а тем самым и массовому зрителю. Благодаря техническим приемам импрессионистов черные картины академиков очистились, в них засверкали светлые естественные цвета, и от этого они сделались еще более приятными для обывательского глаза. Живописью на пленэре стали усиленно заниматься во всех европейских странах, но это уже не имело никакого отношения ни к собственным радикальным взглядам импрессионистов на возможности живописи, ни к последующей эволюции искусства конца XIX века. В Салоне не могла висеть серия *Руанские соборы* Клода Моне, отвергающая какой бы то ни было сюжет в картине, кроме постижения контраста неизменности неподвижной, созданной руками человека формы и ежесекундно меняющегося солнечного освещения, делающего эту форму зримой для глаза. Зато желанными гостями в Салоне были картины представителей правого фланга импрессионистов, по существу их эпигонов. Незатейливые хроники, зарисовки жизни парижских улиц Рафаэлли радовали посетителей Салона заимствованной у импрессионистов свежестью палитры и одновременно понятной анекдотичностью, а также не до конца расплывчатыми, легко читаемыми оптическими объемами. Столь же близкими салонному вкусу были композиции типа огромной картины Луара *Дым парижской железной дороги*, в которой стремление импрессионистов передать особенности подвижной световоздушной среды превращено в кунштюк, поражающий воображение зрителя эффектностью приемов и виртуозностью кисти. Так технические приемы импрессионистов, равно как и ограниченность поля их зрения фрагментарными образами окружающего нас мира, стали разменной монетой, штампом и, очень скоро, официальным стереотипом. Новое приятие оказалось гораздо страшнее для этого направления, чем прежнее отрицание, так как оно привело к профанации истин, открытых импрессионистами, превратив их в салонный китч.

Судьба таких направлений, как символизм и ар нуво, оказалась самым теснейшим образом переплетенной с жизнью салонного искусства. Иллюстративный символизм прерафаэлитов, Гюстава Моро, Бёклина и Клингера подкупил Салон своей внешней эффектностью и зрительной очевидностью, понятностью. В сознании историка искусств XX века наследие символистов настолько слилось с салонным академизмом, что ему приходится исследовать творчество Бёклина, Штука, Ганса фон Маре, прерафаэлитов опосредованно, вскрывая их связи с философско-литературными кругами своей эпохи, чтобы «оправдать» закономерность возникновения и самостоятельность этого явления в рамках собственно изобразительного искусства. Сами символисты себя официальными художниками не считали, противопоставляя развлекательному и украшающему интерьеры Салону свое стремление проникнуть в тайны бытия, приблизиться к его непознаваемой сущности не только на уровне сюжета, но и в новом понимании смыслового значения цвета и ритма (что особенно характерно для французских символистов). В плане постановки проблемы кредо символистов созвучно идеям крупнейших представителей постимпрессионизма, но результаты их творчества свидетельствуют об обратном. Символистам не удалось найти адекватный времени и своим собственным задачам изобразительный язык. Они заимствовали его у художников предшествующих поколений и потому растворились в потоке официально-академического искусства.

Стилистическое движение ар нуво двойственно по самой своей природе. Представителям ар нуво удалось найти отвечающий их задачам художественный язык, но именно он сделал их работы предметами потребления массовой культуры. Теоретики ар нуво писали о поисках источника жизненной энергии, о необходимости воспроизведения в искусстве динамики роста и вечного изменения материи, об открытии таинственных первоэлементов, из которых состоит мироздание. В этих теоретических построениях также живет наследие постимпресси-

онизма. Стремление представителей ар нуво объединить все предметы окружающего человека мира средствами искусства, обнаружив скрытые в них динамические законы формообразования, легло в основу развития современного дизайна. И однако изделия представителей ар нуво стали очень быстро предметами салонного и промышленного ширпотреба. В извивах спиралевидных и S-образных линий, стилизующих растения, животных и человеческие фигуры, массовый зритель увидел всего лишь забавные причуды, отвечающие слащавым потребительским вкусам. Этот изначально эзотерически вычурный и формообразующий стиль легко ужился с официальным искусством, вошел в моду и уже в самом начале века превратился в обывательский штамп.

Аналогичной стандартизации подверглось искусство фовистов.

«Диких» очень скоро приручили, им стали подражать, и на выставках Осеннего Салона между 1905 и 1910 годами уже рябило в глазах от бесчисленных «ярких» пейзажей, выполненных в этой манере. Неслучайно выдающиеся представители этого течения и его основоположники к началу 1910-х годов отошли от фовизма, пытаясь найти новые индивидуальные пути творчества.

История жизни всех групповых течений конца XIX века кончалась их оседанием в Салоне. В конце концов он мирно принял всех ранее отвергавшихся и «независимых». Сразу вслед за этим пришло и официальное признание. Приятие массовым зрителем этих направлений, довольно быстрое примирение с ними объяснялось отражением действительности внутри этих течений в зримых формах, привычных для традиционного восприятия, пусть даже и трансформированных чисто живописными средствами.

С момента рождения художественных течений XX века, таких как кубизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, взаимоотношения художника, смело воспроизводящего на холсте результаты своих субъективных переживаний действительности или опосредованно найденных формул-законов ее существования вне оглядки на привычно зримые формы, – со зрителем, для которого только эти зримые формы по-прежнему продолжают оставаться признаком полноценного профессионального искусства, сделались непримиримыми. Зритель с порога отверг эти направления, не увидев в них ничего, кроме насмешки над собой и «великим искусством», воспитывающим и облагораживающим душу. Но после выступлений импрессионистов, постимпрессионистов и представителей других течений XIX века, утвердивших право искусства на свободу исследования действительности, отказ от сюжетности в комбинации зримых форм и возможность создавать новую художественную реальность параллельно с той, которая дана в ощущениях, неприятие непосвященной публики, массового зрителя можно было просто проигнорировать. Художники отвергались этим зрителем; их картины, в которых привычные зримые формы трансформировались до неузнаваемости, огрублялись и искажались, уже не могли попасть в Салоны. Массовый посетитель не мог увидеть в них иллюзорный дубль с видимой реальности и успокоиться. Но сам факт такого неприятия уже не воспринимался художниками трагически. Напротив, он подтверждал истинность и серьезность их творческих установок, ибо искусство и, в частности, живопись отныне решают только свои собственные художественно-формальные задачи, и в этом они созвучны времени, новой эре научных открытий и технических достижений. Массовый зритель может удовлетвориться доступным ему салонным искусством. Но художник больше не заботится о потребителе. Такой взгляд стал возможным, как только у искусства появились новые потребители, в корне отличные от массового зрителя. Этих новых зрителей воспитывают все те же течения и школы конца XIX века. Искусство импрессионистов и их последователей, так же как и деятельность символистов, подготовили новую зрительскую аудиторию, состоящую из людей просвещенных, интеллигенции. К ним принадлежали писатели, музыканты, представители художественной критики, любители и покровители искусств из числа высокообразованной буржуазной аристократии и, наконец, выходцы из средней городской среды – посредники-маршаны, обладавшие

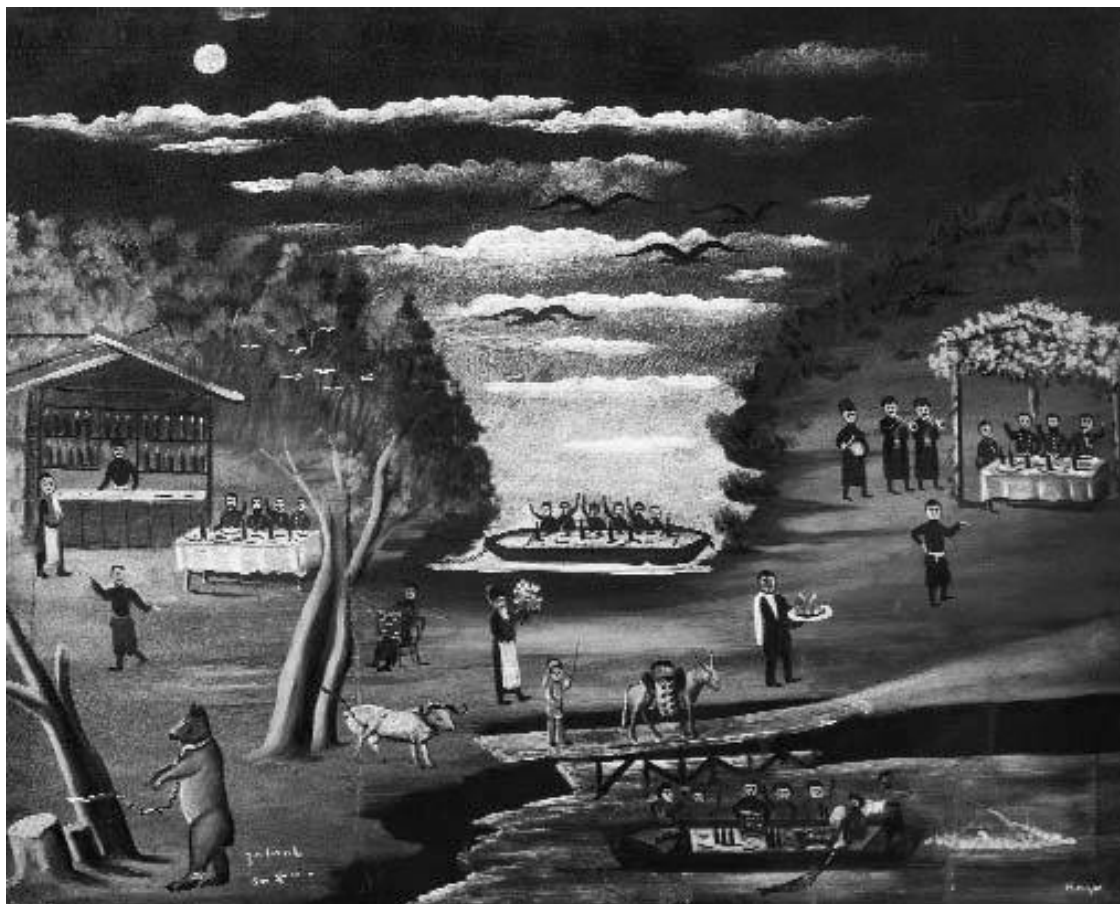
живым умом и практической сметкой, раньше знатоков и критиков умевшие выбрать среди художественных индивидуальностей наиболее ярких, радикальных личностей и тем самым направить по нужному руслу внимание критики. Художники начали работать, выставляться, устраивать бурные обсуждения в своей среде, чуждой официальным кругам, но чрезвычайно благоприятной для экспериментов. Внутри многослойного пестрого социума больших европейских центров начала века они обрели наконец свою творческую лабораторию. Здесь открывались необъятные перспективы свободного развития искусств, но в подобном отрыве от живой массы зрителей, в полном отказе от городского обывателя и его официальных покровителей таилась и угроза авангардизму. На смену свободному, в силу обстоятельств отверженному всеми художниками постимпрессионизму, стремящемуся найти контакт с публикой и художественной средой, сомневающемуся, но при этом не способному уступить ей ни в чем, ибо открытие воспроизводимого им мира принадлежит ему одному, пришел художник-авангардист, чувствующий свою власть над этой средой, слушающей его и готовой принять заранее все его новые открытия. В своей среде, которая с течением времени становится все более и более обширной, впуская к себе бывших обывателей, а теперь людей просвещенных, знатоков и ценителей, авангардист становится официально признанным законодателем вкусов и художественных концепций. Устанавливается новый критерий официальности. Такими законодателями стали Пикассо и Брак, Метценже и Леже, Мондриан и Дюшан, Кандинский и Клее, Малевич и Шевченко. В своей борьбе за независимость и самоопределение искусство не может обрести подлинной свободы, так как оказывается в плену у собственных доктринерских установок. Новизна отражения действительности в открываемых художественных формах становится рационально опосредованной еще до момента своего реального воплощения, а тем самым теряет свою остроту, силу воздействия. Приемы изображения предмета на плоскости у кубистов и конструктивистов 1910-х годов, воспринятые сначала как художественные откровения, чисто эстетически, пройдя сквозь горнила «Gesamtkunstwerk» Баухауза и Вхутемаса, стали неотъемлемыми законами для многих поколений студентов художественных вузов и дизайнеров, чисто техническими приемами, частью художественной практики, чем-то обязательным для современного художника, инструментом в его руках. Прикладной характер зрелого конструктивизма, открывая безграничные возможности для развития промышленной эстетики, лишает ранние работы Пикассо, Брака, Кандинского или Клее их первоначальной таинственной природы, погружения в непознанное и неразгаданное, доступное не всем, а только данным творческим индивидуальностям. Это невольно вызывает ностальгию по непредвзятому свежему восприятию и отражению окружающего мира в искусстве, чуждому обязательности для всех (одному из требований официального искусства) и стереотипам.

В яростной борьбе искусства на рубеже столетий за право на независимость самовыражения особая роль принадлежит трем художникам, творчество которых занимает промежуточное положение между постимпрессионистами и представителями авангарда начала века. В современной истории их определяют как художников-примитивов. Это француз Анри Руссо, венгр Чонтвари Костка и грузин Нико Пиросмани. Они были современниками. Самым старшим был Руссо, он родился в 1844 году, Чонтвари Костка – в 1853-м, Пиросмани – где-то между 1851 и 1862 годами. Они прожили около 66 лет и начали всерьез заниматься живописью после тридцати. Все трое не получили профессионального художественного образования. Исключение составляет Чонтвари Костка, занимавшийся полгода в студии Холлоши в Мюнхене и покинувший студию с тем, чтобы учиться живописи у древних и у самой природы.

При всем различии культурных традиций, темпераментов и обстановки, в которой развивалась их жизнь и творчество, при самом поверхностном рассмотрении искусство этих художников обнаруживает сходные черты. Застылость изображенной природы, человеческих фигур, животных и природы, искажение пропорций фигур и предметов, близкое к приемам работы художников-примитивов, и необычно яркие, почти без нюансов, наложенные локаль-

ными плоскостями краски. Создается впечатление, что эти художники не знали предшествовавших им живописных достижений импрессионистов и постимпрессионистов, а если и знали, то это не оказало на них, как и на Чонтвари, получившего у Холлоши уроки пленэрной живописи, существенного влияния. Все три художника работали независимо, даже и не подозревая о существовании друг друга. Вышеназванные черты, а также выбор тем дали возможность определить творчество трех художников как примитивное. Но много ли дает это определение для объяснения творчества трех художников, не укладывающегося в рамки традиционных представлений о профессиональном «высоком» искусстве?

Городской и сельский лубок бесспорно привлек к себе внимание Анри Руссо непосредственностью и наивной выразительностью в передаче впечатлений от природы. Трактирные вывески, ярмарочные объявления и деревенские живописные «карточки» (то есть портреты, выполненные по заказу простодушными деревенскими ремесленниками-малярами) притягивали его четко выраженной знаковостью, неосознанной эмблематичностью, к которой он стремился в своих портретах. Фотоснимки и фотопортреты, изготовленные на фоне трафаретов-декораций, становились для Руссо предметом художественного анализа, тонкой эстетической игры. Отталкиваясь от этих ширпотребных прототипов, он создавал свой стиль, существенными признаками которого были пластическая и цветовая четкость объемов и кажущаяся неестественной застылость поз и выражений лиц, привносящая в бытовую будничность изображенного мотив вечности. Открытки, географические атласы с картинками, почтовые марки, прогулки по ботаническому саду давали ему возможность перенестись в экзотические страны с диковинными растениями и животными, заселив их загадочными персонажами одолевавших его видений, героями понятного до конца только ему мира. При этом продукция массовой городской культуры не была единственным источником его вдохновения. Он хорошо знал и понимал древне-восточную пластику, античную классику, искусство итальянского кватроченто. Персонажи и образы искусства ушедших эпох также оживают в его картинах то в мягко иронической форме, то в виде непростых, зашифрованных аллегорий, то в физических видениях грядущей мировой катастрофы. Некоторые его полотна являются одновременно и пародией на картины Возрождения и простодушным лубком, деревенским ковриком-аппликацией. Руссо стал создателем жанра «портрета-пейзажа», который по существу является портретом-аллегорией. Своей остроты этот жанр достигает в *Портрете ребенка с Полишинелем*, который представляет собою аллереорию Судьбы в облике ребенка-монстра с гипнотически завораживающим взглядом, он держит на веревочке балаганную игрушку – Полишинеля с лицом Анри Руссо. Он создал и особый вид пейзажа, мифологический «восхитительный» сад, в основе которого лежит не реальный фрагмент природы, но доступные каждому обывателю цветы и растения с трафаретов-обоев на стене. Удивительное умение Руссо увидеть в аляповатых трафаретах-задниках символику кватрочентистского пейзажа, в фигурах с фотоснимков и вывесок – нечто иконописное, а в дирижаблях и аэростатах, этих провозвестниках наступления нового технологического века, напротив, нечто волшебное, игрушечное, – дало ему возможность преобразить в своем искусстве бесхитростные плоды массовой культуры, приобщить их к вечности, создать из них, как он любил выражаться, оценивая понравившееся ему произведение искусства, «нечто египетское». Внимательный анализ творчества Руссо ставит под сомнение отнесение его к разряду художников-примитивов, не ставящих перед собой специальных формальных задач, а потому воспроизводящих на холсте не копию с натуры, но результат своего индивидуального, фантастического ее восприятия, бессознательно устраняя малейшие самоограничения авторского произвола.



Нико Пиросмани. *Ишачий мост*

Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси

Если обратиться к искусству Пиросмани, то в нем легко обнаружить много сходных черт и формальных приемов, перекликающихся с Анри Руссо. В отличие от Руссо, Пиросмани не просто видел перед собой вывески, объявления и живописные «карточки». Он продолжал расписывать вывески, уличные фонари и стены трактиров до конца дней, но все это отнюдь не свидетельствует о его «примитивности». Факты жизни Пиросмани почти не известны. Не дошли до нас и его высказывания об искусстве. Мы не знаем, писал ли он стихи, как А. Руссо, или философские опусы, как Чонтвари. Если некоторые, по-видимому, ранние его работы, такие как *Ишачий мост*, несут в себе явные признаки простодушного, описательного лубка, уподобляющего мир топографической план-карте и потому не считающегося с законами перспективного построения и наносящего на эту карту в разных местах возможные достопримечательности, то в зрелых картинах мастера перед нами разворачивается необъятная по охвату панорама мироздания, картина вселенной, образ плодоносящей земли, неотъемлемой принадлежностью которой, одним из ее элементов является человек. Горожанин Руссо, безусловно, не мог выбрать такой темы. Однако, как и Руссо, Пиросмани воссоздает свою, исполненную творческой энергии картину мира на языке лубка, хотя его решение темы уже не несет в себе ничего наивного. Не менее сильны монументальные возможности языка Пиросмани в знаменитом «большом натюрморте» так же, как и большинство его картин, написанных на специально выбиравшейся художником черной клеенке. В основе натюрморта лежит трактирная вывеска, но каждый из изображенных на ней предметов исполнен напряжением, экспрессии, сродни одушевленным видам в натюрмортах Ван Гога. Те же предметы застывают перед столом

с накрытой трапезой в картине *Компания Бего*. Их роль в этой композиции двойственна, как и функция самой картины. С одной стороны, перед нами изображение излюбленного Пиросмани мотива праздника, кутежа. Но застывшие персонажи с неподвижными, серьезными лицами, сидящие за накрытым столом, блюда, расставленные на девственно чистой скатерти, к которым никто не смеет прикоснуться; руки гостей, поднятые в торжественном жесте и демонстрирующие зрителю сосуды для вина и рыбу, как бы отделившуюся от многочисленных предметов натюрморта на переднем плане; окаменевший духанчик с кувшином вина в одной руке и полотенцем в другой намекают на то, что перед нами изображена не просто жизненная сценка в трактире, но ритуальное действие, не кутеж, но трапеза. И одновременно эта самая настоящая вывеска и торжественно разложенные предметы перед столом так же, как и надпись вверху на небе, – ее непреложные атрибуты. Прикладная эмблематичность вывески так же, как и для Анри Руссо, стала для Пиросмани символом, знаком вечности. Этими же чертами отмечены и преобразованные спецификой восприятия Пиросмани портреты-«картинки». Как и в случае со *Свадебным портретом* А. Руссо, здесь следует усомниться, все ли он их писал по заказу. Неподвижно застывший в воде рыбак или крестьянка с детьми, идущая к источнику, неожиданно увиденные воображением художника, скорее всего, написанные по собственной внутренней потребности остановить быстро текущее время, обнаружив в нем мотив вечности. Можно сказать, что в картинах, подобных *Крестьянке с детьми, идущей за водой*, Пиросмани создал свой большой стиль, к которому термин «примитивный» уже применим с трудом. Все признаки этого большого стиля живут и в заказных портретах, созданных художником в зрелый период творчества. Тот же лаконизм в использовании изобразительных средств и монументальность звучания образов лежат в основе парного портрета, изображающего крестьянина и крестьянку с детьми с корзиной спелого винограда в одной руке и виноградной гроздью в другой. Выразительность жеста и определенность позы сближают эти портреты с портретами-эмблемами или портретами-аллегориями Руссо. Столь же аллегоричен Портрет актрисы Маргариты, написанный в мастерской по памяти, несколько лет спустя после исчезновения самой актрисы, без предварительных эскизов и поправок, на одном дыхании. Поза, в которой стоит Маргарита с букетом цветов в руке, удивительно напоминает позу девочки, попирающей ледяные торосы в картине Руссо, которая является аллегорией весны. У Пиросмани это аллегория любви. Ряд картин Пиросмани исполнены, как и у Руссо, скрытого смысла. Загадочно схематически застылые, живущие напряженной внутренней особой жизнью животные, увиденные в природе или заимствованные из книг с картинками. При этом жираф из книжки так же, как и увиденный в горах олень, тревожно и таинственно смотрят на зрителя. Эти изображения в отличие от самых поздних работ уже тяжело больного художника лишены какого бы то ни было натурализма. Животные Пиросмани очень часто напоминают жертвенных, ритуальных животных, застывших в тревожном ожидании, изначально предназначенных вечности. Много таинственного и в некоторых больших многофигурных композициях мастера. Загадочно застыло посреди леса огромное марани; разбойники нападают на паломника во время храмового праздника Алаверды, изображенного в виде космической панорамы и, так хочется сказать, не раздевают его, но «совлекают с него одежды». Зловеще выглядит изображение свадьбы в грузинском селении на фоне закатного неба, перенося зрителя в атмосферу очень древнего, почти языческого обряда. Сознанию Пиросмани была чужда глубоко скрытая ирония Руссо. Не покидая пределы своей маленькой страны, он умел поднять и воплотить в искусстве «большую тему» и тем самым, как Руссо, встать рядом с искусством ушедших великих эпох.



Нико Пиросмани. *Актриса Маргарита*

Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси



Нико Пиросмани. *Крестьянка с детьми идет за водой*

Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси

Третий художник, венгр Чонтвари Костка, на самом деле отправился в путешествие в глубь веков, посетив Грецию, Египет, Сирию, Палестину. До 27 лет он не помышлял о живописи. Сын обедневшего венгерского дворянина, он получил высшее образование и стал фармацевтом. В 27 лет во время отдыха в Татрах его посетило таинственное видение, описанное им в «Автобиографии», и некий голос объявил, что ему уготована миссия художника. Многие факты биографии Чонтвари основаны на легенде, созданной самим художником в последние годы его жизни, когда он страдал шизофренией. Известно, что после посетившего его «видения» он еще десять лет зарабатывал себе на жизнь фармацевтом, и только скопив достаточно

денег, в 1894 году уехал по совету друзей в Мюнхен к Холлоши учиться живописи. До обращения к художественной карьере Чонтвари посетил Италию, чтобы познакомиться с великими мастерами Возрождения, но был разочарован после посещения Ватикана: «Я прошел сквозь лоджию Рафаэля, но не пришел в экстаз. Я смотрел на стенную живопись, изображающую гигантское сражение, и на все другие фрески, не находя в них признаков живой природы. Осознание этого факта не покидало меня во время моего первого визита в Ватикан... Никто из старых мастеров не послужил божественной природе по-настоящему преданно. Так мне открылось мое призвание...» Патетический тон высказываний Чонтвари о себе и своем искусстве перекликается с интонациями Анри Руссо, писавшим в своей автобиографии, что он является «крупнейшим художником-реалистом современности». И Руссо, и Чонтвари были в равной мере простодушны. Но в заявлениях Чонтвари содержатся осознанные им устои творческого кредо. Он решил учиться искусству у самой природы и у древних народов, умевших передать ее непосредственно. У Холлоши Чонтвари пришлось заниматься академическим рисунком, в чем он на ремесленном уровне преуспел, а также усвоить ряд приемов пленэрной живописи, к которым он иногда возвращался, делая подготовительные этюды для больших композиций. Но после полугода занятий Чонтвари испытал потребность покинуть студию и отправился в Неаполь, проведя зиму в Помпее. Сохранилась ранняя картина Чонтвари, изображающая молодого художника в крестьянской одежде, босого, сидящего на корточках и в порыве творческого вдохновения рисующего на стене помпейские фигуры. Видимо, такой неграмотный художник был эталоном для самого Чонтвари. Картина построена по правилам классической перспективы. Только яркие, наполненные светом цвета и необычность выбора темы обнаруживают признаки индивидуального стиля Чонтвари. Вскоре он начал писать пейзажи с видами итальянских холмов и родных Карпат. В основе картин Чонтвари всегда лежат реальные пейзажные мотивы, но, стилизуя изображение и возвращаясь к куливному способу построения глубины, он передает обобщенный образ природы, как и Пиросмани, стремясь вмести в рамки картины все мироздание. Индивидуальный стиль Чонтвари складывается к началу 1900-х годов. Небольшой пейзаж *Вид на Кастельмаре ди Стабия* поражает своей близостью к лубку, особенно в изображении моря, волн, в декоративном извиве закручивающихся у набережной, и парусных лодок. Пейзаж ярко раскрашен, но красочность лубка только подчеркивает странную застылость, безжизненность изображенного, полного внутреннего напряжения. Это затишье перед грозой. В картине *Кораблекрушение* фигурки пассажиров в ярких одеждах, мечущиеся по палубе на фоне условно изображенных облаков и моря, уподоблены бесплотным марионеткам, а вся сцена напоминает шумное представление в лубочном театре. Ни в пейзаже *Вид на Кастельмаре*, ни в *Кораблекрушении* Чонтвари не стилизуется под примитив. В его время и в его окружении таких примитивов просто не было; они появятся позднее у художников «воскресного дня», ставших модными во Франции в 1920-е годы. Чонтвари трансформирует видимые глазом формы чисто инстинктивно, согласно внутреннему порыву, и начинает говорить на корявом, упрощенном, на непосредственном языке примитивного искусства. Косвенными источниками вдохновения для Чонтвари, как и для А. Руссо, были работы итальянских кватрочентистов. Отзвуки знакомства с ними ощутимы в *Пейзаже с видом на гору Олив в Иерусалиме*, куда Чонтвари приехал в 1904 году в поисках «большой исторической» темы, которая оправдала бы его призвание. Воплощением такой темы стали три работы, созданные в Палестине и Сирии:

- 1) гигантский по размерам пейзаж – панорама с видом Баальбека,
- 2) столь же огромных размеров композиция *Колодец Марии в Назарете*,
- 3) *Стена плача в Иерусалиме*.

Картины поражают невиданными масштабами и импульсивно-примитивной манерой исполнения. Чонтвари, как Руссо и Пиросмани, по-своему ставит проблему вечности, прямо обращаясь при этом к вечным темам, воспроизводя на своих огромных по размерам холстах

драму человеческой истории, искренне веря в свою сопричастность этой всемирной трагедии, которую он способен выразить только на примитивном, образном, но косноязычном языке.

Трудно определить место этих художников в истории современного искусства. Их, бесспорно, нельзя причислить к сознательным примитивистам, особенно если учитывать ту множественность понятий, которые имели в виду, употребляя этот термин, сторонники неопримитивизма в искусстве – Гоген и Клее, Кандинский и Шевченко и другие. Невозможно и объявить их истинными примитивами, так как все они попросту не были «наивными» народными художниками и, владея всеми элементами «примитивного» языка, которые были им органически присущи или вызваны к жизни потребностью самовыражения, воплощали «большие темы». Их значение в переходный период для развития искусства новейшего времени можно сравнить с ролью постимпрессионистов. Эти художники были официально отвергнуты при жизни и, пожалуй, не до конца признаны и сегодня.

Им невозможно подражать, они не создали никаких специальных технических живописных приемов, которыми можно было бы пользоваться как инструментом в художественной практике. Эти художники не устраивали диспутов и почти не вступали в контакты со своими собратьями, как правило, встречая непонимание. Подобно Ван Гог, они мечтали об утопическом братстве художников, где все могут быть сыты, иметь холсты и краски. Все они были равнодушны к общественному мнению, довольствуясь возможностью, не мудрствуя лукаво, заниматься любимым искусством живописи. Сохраняя в своих произведениях зримый облик мира, Руссо, Пиромани и Чонтвари напоминают художникам и зрителям XX века о нераскрытых до конца возможностях человеческого глаза видеть в одном другое, вне опосредованных концепций и официально признанных стереотипов. Проблемы, поставленные их искусством на рубеже столетий, остаются актуальными и сегодня.

Открытие примитива в искусстве начала XX века. От Уде к Вальдену

Годы с 1907 по 1913-й – быть может, самый счастливый и продуктивный период существования первого европейского авангарда. Время стремительной эволюции творчества его лидеров, подчас составляющей месяцы, а не годы. Время счастливых встреч, парадоксальных совпадений и переплетений судеб, случайных находок и неожиданных открытий. Краткий миг в трагической истории искусства XX века, когда все зависело от личностей, а не от довлеющих над ними социальных условий и безвыходных ситуаций. В эти годы личностями, повлиявшими на неожиданные повороты в развитии пластических искусств, были наряду с художниками и их друзья, избранные любители, редкие меценаты и торговцы картинами, Воллар и Щукин, Крамарж, Гертруда Стайн и Канвейлер. Здесь же необходимо назвать и двух других соотечественников Даниила Канвейлера – Вильгельма Уде и Герварта Вальдена, имена которых, тесно связанные с великими наивом Руссо, Пикассо, ранним Шагалом, экспрессионизмом, кубизмом и футуризмом, также неотъемлемо входят в авангардную жизнь этих переполненных событиями лет.

Вильгельм Уде родился в 1874 году на севере Германии в добропорядочной протестантской семье высокопоставленного чиновника. Впоследствии ранний осознанный протест против лютеранства и верноподданничества и приведет его к отъезду в Париж. Детские и отроческие годы Уде провел в Восточной Пруссии, недалеко от Бреслау, где семье его матери принадлежало несколько имений-замков. С детства у Уде возникла симпатия к Польше (немаловажный факт его биографии), что вылилось в написание (1901) специальной брошюры, осуждающей антипольскую политику Восточной Пруссии. Польские симпатии Уде в свое время стали, видимо, дополнительным звеном и в его контактах с Аполлинером, вынашивавшим легенды в связи со своим польским происхождением, и с Анри Руссо, выдумывавшим польских персонажей своих пьес и давшим героине последней программной картины польское имя Ядвига. Уде получил классическое образование, прослушав курсы по юриспруденции и философии в лучших университетах – в Лозанне, Геттингене и Гейдельберге. В 1898 году, как это было принято у завершавшего высшую школу европейского студента-гуманитария, он впервые посетил Флоренцию, где испытал глубокое потрясение от архитектуры и живописи кватроченто. В первый приезд искусство способствовало пониманию вершин ренессансного гуманизма, и Уде написал книгу «На гробнице Медичи. Флорентийские письма о немецкой культуре», где декларировал свою ненависть к режиму Бисмарка и беспочвенному идеализму лютеранства, противопоставляя им модель ренессансной гуманистической культуры. На следующий год, в Мюнхене, он написал и издал очерк о Боттичелли «Примавера» и снова уехал в Италию, где посетил Рим, Флоренцию и Венецию.

Я так подробно останавливаюсь на этом этапе жизни и творчества В. Уде, поскольку существенно, что этот представитель классической немецкой высшей школы, в молодости приобщившийся к идеалам итальянского гуманизма и испытавший силу воздействия итальянских примитивов (как называли мастеров раннего Возрождения в XIX веке), которые его «подготовили к восприятию современной живописи», через несколько лет станет почитателем и первым интерпретатором творчества дилетанта – нигде не учившегося папаши Руссо.

Будучи не в силах существовать в условиях прусского военного режима и ретроградства культурной германской политики, глушившей художественную свободу, антимилитарист Уде покидает бисмарковский рейх и в 1904 году уезжает в Париж, дабы обрести в центре творческих поисков соответствие между теорией и художественной практикой. В конце жизни Уде вспоминал: «Учитывая мое немецкое воспитание с его уклоном в сторону идей, а не материи, с отрывом от земных ценностей, с первых же дней моего пребывания в Париже я впервые

вступил в непосредственный контакт с живой и чувственной красотой». В Германии он тут же выпустил книгу «Париж. Впечатление», снабдив ее в качестве иллюстраций репродукциями с картин Моне, Дега, Писсарро, Ренуара и Тулуз-Лотрека, которые увидел в галереях и у коллекционеров, в артистических кафе. Уде сделал свой выбор сразу, отдав предпочтение современному искусству, в котором воплотилась душа Парижа. Его внимание было приковано к Салону Независимых и Осеннему Салону. Излюбленным местом прогулок Уде стал Монмартр, где он посещал магазинчики Берты Вейль и папаши Сулье. Уде регулярно бывал в кафе «Дю Дом», где собирались его соотечественники – немецкие писатели, журналисты, художники и галеристы (например, Канвейлер). Он купил несколько картин и к 1905 году собрал небольшую коллекцию.

Однажды он приобрел за 10 франков в лавке папаши Сулье *Маленькую желтую обнаженную*, чем-то напомнившую ему Тулуз-Лотрека. Над этой картиной смеялись, не находя в ней ничего серьезного. Уде решил рассказать о своей последней покупке молодым художникам в кафе «Проворный кролик». Его сосед за столом задал ему несколько уточняющих вопросов, а потом заявил: «Да это же моя работа! Ей уже два года! Я продал ее, чтобы заплатить за выпивку»...

Так в 1905 году произошла встреча Уде с Пикассо. В тот же день он был принят в члены знаменитой «банды» художников с Монмартра. И вот совпадение: через три года Пикассо также купит у папаши Сулье за несколько су «удивительный женский портрет» и узнает от Сулье, что это – работа бедного пенсионера Руссо, который выменивает их за холсты и краски...

С момента этой встречи в «Проворном кролике» Уде оказывается в самом центре парижского авангарда. Он становится другом Пикассо и его друзей, Гертруды Стайн, которая была частым гостем на субботних вечерах у Уде. Скромную квартиру Уде (после отъезда из Германии родители перестали оплачивать его счета) украшали картины собранной им коллекции, включавшей работы Пюи, Эрбена, Метценже, Дюфи, Отона Фриеза и фовистские пейзажи Жоржа Брака, в тот период любимого художника Уде. Квартира Уде дважды в неделю открыта для друзей, критиков и случайных посетителей, где Уде неизменно приходится защищать своих художников от нападок.

Над квартирой Уде жил другой немец, Рудольф Гроссман, покупавший офорты у молодой художницы из России Сони Терк. Однажды, по пути к Гроссману, Соня остановилась у открытой двери квартиры, на стенах которой она увидела пейзажи, написанные яркими дерзкими красками. Соня вошла и познакомилась со своим будущим наставником и близким другом. Уде ввел Соню в среду парижского авангарда, объяснял ей достоинства фовизма, познакомил с Пикассо. Вскоре Соня уехала в Петербург к своему богатому дяде-еврею, на ренту которого она жила в Париже. Родственники дали понять Соне, что их не устраивает ее богемный образ жизни, что ей следует выйти замуж и вести достойную жизнь. Обеспокоенная недовольством дяди, она вернулась в Париж, где поделилась своими сомнениями с другом – Уде. Он рыцарски предложил ей выход из создавшейся ситуации – свою руку и дружбу. В 1908 году они заключили фиктивный брак по взаимному договору, согласно которому Соня немедленно покидает Уде, как только влюбится в кого-нибудь, без раздела имущества. Это случилось очень скоро. В окружении Уде она увлеклась молодым художником Робером Делоне, женой которого стала в 1910-м.

Делоне подружился с Уде в 1907 году и тогда же написал его портрет, в котором чувствуется уважение и даже некоторая робость перед ученым, изысканным другом. Портрет написан яркими фовистскими мазками, которые так ценил в это время Уде, образующими вокруг фигуры своеобразный цвето-световой ореол, несущий в работах Делоне середины 1900-х годов символическую нагрузку. На портрете у Уде вытянутый худощавый торс и продолговатое лицо с тонкими чертами; он элегантно одет, представляя воплощение утонченного ученого вкуса

и возвышенной духовности. (Таким же он предстает и на портрете Пикассо, исполненном в 1910 году в манере аналитического кубизма: на нем облик Уде отличается какой-то особой хрупкостью.)



Анри Руссо. Заклинательница змей. 1907

Музей Орсе, Париж

Делоне делится с Уде своим странным открытием – встречей с художником-самоучкой Руссо. Делоне тут же отвел нового приятеля к матери, эксцентричной чудаковатой графине. Разговор в ее доме зашел об экзотических путешествиях, так волновавших Руссо, графиня стала рассказывать вымышленную историю о своем посещении Индии, предложив Руссо написать картину по мотивам этого рассказа. Тот с восторгом согласился.

Первый раз в жизни Руссо получил заказ написать картину на экзотический сюжет. А Делоне, ошеломленный всеми этими событиями, пригласил Уде посетить вместе с ним ателье Руссо и посмотреть, как он работает над картиной.

Так Уде впервые попал к Руссо. В манере работы пожилого искреннего художника, не скрывавшего своих творческих приемов и не стеснявшегося прорисовывать основные элементы композиции, а потом раскрашивать фигуры и детали, как бы пользуясь трафаретом, Уде увидел тщательность и серьезность работы над картиной в целом, приводящие к результатам, идентичным тому, что он почувствовал еще в Италии перед произведениями старых примитивов, – убедительность образов, их скрытую жизненную силу, внутреннюю глубину, доступ-

ные только личности с чистым сердцем, не испорченной никакой профессиональной рутинной. Цвет и композиция, тщательно продуманные, рождены интуицией или «символической склонностью» художника, лишённого какой-либо сковывающей его смысловой и формальной заданности. Уде непосредственно столкнулся с творческой лабораторией примитива (он не любил употреблять слово «наив» и в 1930-е годы возражал против этого термина, как принижающего оценку творчества мастера). Напомним, что Уде был свидетелем работы Руссо над картиной *Заклинательница змей* – своего рода мифологемой для всех последующих авангардов, интерпретирующих эту картину, цитирующих ее и вступающих с ней в диалог.

Уде никогда не видел в Руссо представителя грубых, неотесанных, невежественных слоев, работающих под влиянием какого-то неосознанного животного импульса, представителя «низовой» культуры.

В первой книге о Таможеннике, которую он издал в 1911-м, на следующий год после его смерти, Руссо интерпретируется как особый феномен, в романтико-психологическом ключе. Уде нисколько не сомневался в искренности художника, когда тот рассказывал ему, что открывает форточку, чтобы прогнать кошмарных персонажей своих диковинных ночных пейзажей. И рассказы, и картины Руссо не представлялись ему плодом простых фантазий наивной души. Тайны природы, по мысли Уде, открываются только чистым, непосредственным натурам, способным творить новые формы, облекать в зримый образ другую, истинную духовную реальность.

Эти мысли Уде, коренящиеся в поздней классической немецкой философии, стали очень близки Аполлинеру; видимо, под его влиянием Аполлинер сумел понять глубинный смысл своего портрета, законченного Руссо в начале 1910 года, который сначала в ужасе отверг. Идеи Уде точно перекликаются с текстами Кандинского – не только о Руссо, но и вообще о законах нового духовного искусства и о проблемах формы. Безусловно, Уде стоит за термином Аполлинера «signaturel», которым он определил ранее примитивное (или «наивистское») творчество Шагала, вслед за Руссо возникшего на парижской авангардной сцене. Наверняка Уде приносил Руссо книги по итальянским примитивам и репродукции с картин Боттичелли. Отзвуки этих новых источников вдохновения любившего перетасовывать историю мирового искусства Руссо, черпавшего мотивы как из банальных открыток, так и из древнеегипетских памятников в Лувре, дают себя знать в картине *Муза, вдохновляющая поэта* (Портрет Аполлинера и Лорансен).

Уде сыграл огромную роль не только в судьбе творческого наследия Руссо, уже в 1908 году устроив ему персональную выставку в мебельной лавке на окраине Парижа, а затем развесив его картины в Салоне Независимых в 1911-м и в галерее Барбазанж в 1912-м. Это благодаря ему работы Руссо появились на выставке «Синего всадника», куда их привез Делоне. Пикассо уже с лета 1908 года (то есть до приобретения портрета Руссо у Сулье) начал работать отчасти и в его стиле. Странный натюрморт Пикассо начала 1909 года *Хлебы и ваза с фруктами на столе* является удивительным сплавом стиля Сезанна с манерой Руссо в трактовке листьев и растений и использовании композиционных приемов. Пикассо и Руссо станут до конца жизни основными объектами исследования Уде. Это он привел Канвейлера в 1907 году к Пикассо посмотреть на *Авиньонских девиц*; он же – единственный из всего окружения Пикассо, кто безоговорочно принял эту программную композицию, увидев в дерзком примитивизме Пикассо не варварство, не афро-негритянские черты, но высокую по стилю «готику», вертикальную устремленность, которая, по мнению Уде, характеризует высшие достижения современного искусства, укореняя их в традиции. Его книга о Пикассо, над которой он работал в вынужденном немецком изгнании во время Первой мировой войны, так и называется: «Пикассо и французская традиция».



Анри Руссо. *Автопортрет-пейзаж*. 1890

Национальная галерея, Прага

В орбите влияния Уде – Руссо сразу оказался Василий Кандинский, выставивший работы Руссо на выставке «Синего всадника» в Мюнхене и купивший два его городских вида. Как и картины Руссо у Пикассо, эти пейзажи находились в коллекции Кандинского до конца жизни. Только в 70-е годы его вдова, Нина Кандинская, передала их в музей Франции. Часть картин Уде посылал на выставку берлинского Сецессиона (1912), к галеристу Флехтхейму в Дюссельдорф (1913), в Кельн. Вместе с картинами «Синего всадника» полотна Руссо с берлинского

Сецессиона показывались в галерее «Штурм» у Г. Вальдена. На выставке Первого немецкого осеннего салона, организованной Вальденом в следующем, 1913 году, показаны уже 21 картина Руссо и его рисунки, включая *Заклинательницу змей*, *Веселых насмешишков*, *Автопортрет Руссо с керосиновой лампой* – тот самый, с которого Франц Марк сделал фактически «ремейк» на стекле годом позже, – а также натюрморт с цветами, виды Парижа, пейзажи и этюды, еще два автопортрета (возможно, один из них – *Автопортрет-пейзаж*), женские портреты. Картины привезли супруги Делоне, а это значит, что в подборе экспонатов к этой выставке участвовал Уде и, возможно, Пикассо. Однако супруги Делоне привезли в Берлин не только целую самостоятельную выставку работ Руссо, но и молодого художника из России – Марка Шагала. Он впервые выставил свои картины в Берлине у Вальдена осенью 1913 года.

Для Шагала это был воистину продуктивный год, к нему в мастерскую пришел Аполлинер, после чего посвятил ему стихотворение и назвал его живопись «surnaturel» (что отвечало и взглядам Уде на творчество Анри Руссо). Аполлинер и интерпретировал ранние наивистские полотна Шагала как картины Руссо, воспринимая их частями одной сверхреальной поэтики.

Шагал приехал в Париж в августе 1910 года, то есть за несколько недель до смерти Руссо. В Париже он сразу обратился за поддержкой к своим соотечественникам – видимо, еще в Петербурге, в окружении Винавера или барона Гинцбурга, ему дали адрес Сони Терк-Делоне, дядю которой, крупного банкира в Петербурге, хорошо знали в аристократических еврейских столичных кругах. Очутившись в доме четы Делоне, Шагал вскоре оказался в атмосфере Пикассо и его друзей-поэтов – Макса Жакоба и Блеза Сандрара. Сандрар стал другом и покровителем Шагала. Вместе со своим приятелем, итальянским поэтом, критиком и издателем Ригготто Канудо Сандрар наверняка водил Шагала в дом русской баронессы Эттингер, субсидировавшей «Soirées de Paris» Аполлинера и большой поклонницы Руссо. В ее гостиной висел знаменитый *Автопортрет-пейзаж* Руссо с палитрой на фоне Парижа с Эйфелевой башней, берегами Сены и парусниками, украшенными флажками. Отдельные детали этой картины цитировал в своих больших полуабстрактных полотнах Робер Делоне...

Шагал невольно попал в духовную орбиту Руссо, в круг его интерпретаторов и почитателей. Сандрар и Канудо увидели нечто «руссоистское», хотя и абсолютно индивидуальное, и в картинах Шагала. Только что умер Руссо, но судьба сама привела к ним нового сильного примитива, с упорством – не меньшим, чем у Руссо, – привносящего в живопись необычную и дерзкую фабулу – жизнь русско-еврейского местечка, где банальное наполнено, равным Руссо по загадочности, скрытым смыслом.

Шагал нигде не говорил о своем интересе к творчеству бедного Таможенника, однако непровольное, как бы имманентное воздействие его полотен ощущается в парижских картинах молодого художника. Подчас это просто параллельность мотивов и композиционных схем – как в картине 1910 года *Натюрморт с керосиновой лампой*, изображающей отца художника, голова которого перерезана огромной экспрессивно изогнутой лампой на столе, покрытом цветастой скатертью с разбросанной по ней посудой (в данном случае – диалог с натюрмортами Матисса). Профессионализм и наивность, примитивизм в трактовке персонажей, значительность банального будничного мотива с лампой прямо перекликаются со знаменитым *Автопортретом с лампой* Руссо, ремейк с которого сделал Марк. Своеобразно воплощается у Шагала и придуманный до него Руссо жанр «портрета-пейзажа» – например, в гораздо более поздней, написанной уже в России знаменитой картине *Прогулка*, на которой художник изображает себя в рост, в черном костюме артиста на фоне своего родного «Парижа» – панорамы Витебска. Но и в раннем парижском *Автопортрете с семью пальцами* можно усмотреть скрытое воздействие *Автопортрета с палитрой* Руссо. Шагал предстает здесь в окружении личных символов, перед главной картиной на мольберте; среди знаков есть и руссоистский символ Парижа – Эйфелева башня. Эти рисованные знаки не менее важны для Шагала, чем имена Жозефины и Клементины, написанные на палитре в *Автопортрете-пейзаже* Руссо. Прямое

обращение к символам Руссо мы встречаем и в работе Шагала *Париж. Вид из окна*, где он цитирует Эйфелеву башню и характерные парижские домики с дымоходами с картины Руссо. Наконец, Руссо является для Шагала как бы личным примером, частью его экзистенции: только что умерший нищий художник, никогда не выходивший за пределы собственного внутреннего мира и воплотивший в своих звериных циклах и магнетических портретах тайный, скрытый смысл земных образов, поддерживает Шагала в стремлении сделать свою скрытую жизнь, полную не меньших тайн, главной темой его живописи. И он находит в этом отклик у своих парижских друзей, лидеров кубизма, новых поэтов.



Марк Шагал. *Автопортрет с семью пальцами*. 1912.

Стеделийк-музеум, Амстердам

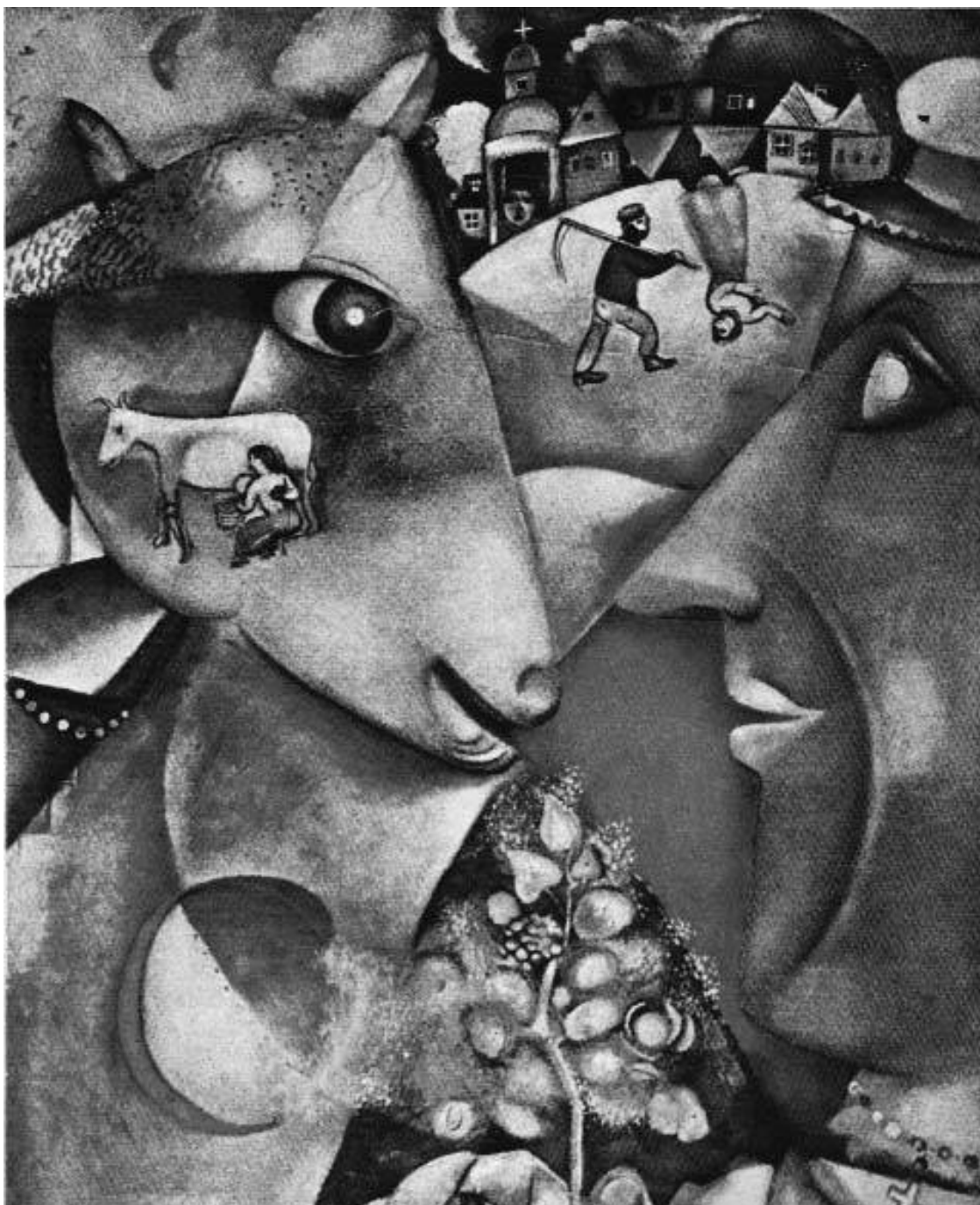
Делоне считает важным показать Шагала в Берлине не у простого организатора выставок, а у писателя, композитора, критика и издателя Герварта Вальдена. Вальден уже вступил в среду близких Делоне авангардных художников «Синего всадника». Он понял все жесты авангардистов, он одобряет их выбор и разделяет все последние увлечения. Стоит рискнуть и познакомиться с Шагалом. Для молодого художника из Витебска эта встреча в 1913 году с Вальденом оказалась одной из самых важных в его творческой судьбе.

Герварт Вальден (его настоящее имя Георг Левин) родился в 1878 году в Берлине, в уважаемой еврейской семье врача. Он почти ровесник Уде. Окончил гимназию в Берлине, где особенное внимание уделял музыкальным занятиям, брал уроки у известного в Берлине пианиста. Получил стипендию Ференца Листа и в 1897–1898 годах жил во Флоренции (одновременно с Уде), где совершенствовался в игре на фортепиано, давал концерты и написал свои первые музыкальные партитуры. Увлекался музыкой Бетховена, Вагнера, о котором писал статьи, затем музыкой Р. Штрауса, а в начале века – Арнольда Шёнберга (что и сблизило его около 1910 года с Кандинским). В 1902-м основал Общество поощрения искусств, куда входили архитекторы Петер Беренс и Адольф Лооз, А. Ван де Вельде, а также немецкие писатели, в их числе Генрих и Томас Манны, Р.-М. Рильке.

В 1899 году он встретил немецкую еврейскую поэтессу Эльбу Ласкер-Шулер, представительницу ортодоксальной еврейской семьи: ее прадедушка – великий рабби земли Рейн – Вестфалия, а мать происходила из рода сефардов. В 1901 году Эльза, уже разведенная со своим первым мужем, выходит замуж за Вальдена. Она старше его почти на десять лет, яркая, сильная, эксцентричная натура анархического склада, живущая только творчеством и превращающая будничную жизнь в театральные перформансы. Эльза увлечена экспрессионизмом и сама делает фантастические рисунки к своим поэтическим сборникам. Она оказывает сильное влияние на Вальдена, разделяет его музыкальные интересы, окружает его новыми, тянущимися к ней людьми. Среди них – Макс Брод (друг и издатель Кафки), австрийский поэт-сатирик, памфлетист Карл Краус, вскоре – первый редактор журнала «Штурм». Ласкер-Шулер называла себя то «Принц Юсуф из Фив», то «Принцесса Тино из Багдада», но за всей этой травестией скрывалась пламенная набожная иудейка, воспевавшая в стихах образ ветхозаветного еврея, интересовавшаяся корнями идишистской культуры и хасидскими раввинами-мистиками. Эльза подтолкнула Вальдена к созданию нового журнала, в котором бы отражались новейшие взрывные течения в современном искусстве, и даже придумала ему название «Штурм». Она была увлечена творчеством Оскара Кокошки, который стал художником первых номеров журнала. Экспрессионисты обожали Эльзу Ласкер-Шулер. Ф. Марк в 1912 году подарил ей свои стихи с посвящением. В 1913-м, то есть как раз в год приезда в Берлин Шагала, вышел ее поэтический сборник «Еврейские баллады».

Встреча Шагала с Вальденом и Эльзой Ласкер-Шулер оказалась для художника настоящим чудом. Лидеры «Штурма» не только приняли наивизм, или примитивизм, Шагала, который они поддерживали как ведущую художественную тенденцию (в феврале 1913 года Вальдена посетил Аполлинер, приехавший в Берлин вместе с Делоне на открытие выставки последнего в «Штурме»). В лице Вальдена, Эльзы Ласкер-Шулер и окружавших их адептов возрождения еврейской культуры Шагал нашел зрителей, способных прочесть скрытый идишистский смысл большинства его картин 1911–1912 годов, разделить проблемы экзистенциального выбора, так явно воплощенного в картинах *Я и моя деревня*, *Автопортрет с семью пальцами*, *Небесный возница*, *Понюшка табаку*, солидаризироваться с Шагалом на мучительном пути идентификации. За короткий промежуток времени (около календарного года) Берлин стал для Шагала не менее, если не более, важным местом, чем Париж. Вальден сразу предложил Шагалу устроить на следующий год персональную выставку в Берлине. Она включала свыше сорока полотен и рисунков – практически почти все, что было создано Шагалом в первые парижские годы. На ней фигурировала и знаменитая картина *Адам и Ева. В честь Аполли-*

нера, исполненная не ранее конца 1913 и начала 1914 года, с характерным только для Шагала тех лет и возникшим после встречи с Вальденом и Эльзой Ласкер-Шулер мидрашистским толкованием Грехопадения, выраженным в цифрах на круглом циферблате. На той же картине записано признание в любви четырем личностям, способствовавшим эволюции Шагала-художника, – имена Аполлинера, Сандрара, Канудо (в 1913 году он устроил выставку Шагала в редакции издаваемой им газеты «Монжу») и Вальдена.



Марк Шагал. *Я и моя деревня*. 1911

Музей современного искусства, Нью-Йорк

Уже по возвращении в Витебск, на белом незакрашенном фоне картины 1915 года *Еврей в красном*, изображающей еврея – вечного странника с мешком в руке, с которым олицетворяет себя художник, Шагал записал имена живописцев, играющих существенную роль в его творческой судьбе: среди них Чимабуэ, Эль Греко, Шарден, Фуке, Тинторетто, Рембрандт (его имя записано на идише), Брейгель Мужичкий, а из современных художников только три – Пикассо, Сезанн и Руссо.

Судьбы Уде и Вальдена во многом схожи: у одного – печальная, у другого – трагическая. Коллекции Уде, в которых были картины Руссо, Серафины из Санлиса, Брака, Дюфи и др., дважды уничтожались. Первый раз, попав под секвестр и распродажу по окончании Первой мировой войны, во время которой Уде как представитель вражеского государства был выслан из Франции в Германию; а второй раз – разграблены нацистами. Уде давно попал в «черный список» нацистов, еще после Первой мировой войны, из-за своих антишовинистических статей и пассажей в защиту евреев. В 1938 году в Германии вышла его книга воспоминаний «От Бисмарка к Пикассо», которая раскрыла его германское подданство, – Уде был тотчас же интернирован в Германию. Он вернулся в Париж в 1944-м и снова восстановил остатки своей коллекции. За несколько месяцев до смерти он написал письмо-завещание тогдашнему директору Национального музея современного искусства в Пале Токио Жану Кассу, полностью разделявшему увлечения Уде и Руссо, и Пикассо. Уде предлагал свою коллекцию музеям Франции с единственным желанием, чтобы она была выставлена в отдельном светлом зале. Это завещание было частично выполнено в 1988 году. Зал Вильгельма Уде был торжественно открыт на несколько месяцев в Музее наивного искусства Анатолия Яковского в Ницце.

Вальден в 1932 году принял роковое для себя решение уехать в СССР. Повлияла давняя любовь к русской культуре, и особенно к художникам-авангардистам из России, создателям нового революционного искусства. В 1920-х годах Вальден много работал в Берлине с Лисицким. Романтическая вера в чистую духовную революцию нового искусства в России погубила одного из самых верных и ярких пропагандистов как литературного, так и пластического авангарда. Вальден был отрезан от друзей, от нового искусства, без которого не мыслил творческой жизни. Он не знал русского языка и одно время преподавал в немецкой школе города Энгельса русскую литературу.

Из знакомых в Москве в 1930-е годы оставался только дружественный дом Лили Брик, с которой Вальден встречался в начале 1920-х годов в Берлине; с ней можно было обо всем поговорить по-немецки. После русско-немецкого пакта Вальден понял, что обречен, и покорно ждал ареста, невольно разделив обряд жертвоприношения, трагическую участь своего народа во время Катастрофы.

Ужасы Первой мировой и трагедии Второй мировой войны стали шоком для европейского авангарда, от которого он уже не смог оправиться, вступив в свои последующие апофатические, негативные фазы. В каком-то смысле судьбу авангарда разделило и наивное искусство, или искусство примитивов. Высокий пафос оценки его гениальных представителей у Уде и Вальдена сменился специфической этнографической или социологической его трактовкой. Так появились на Западе художники «Воскресного дня», а у нас, в советской России, – самодеятельность. Только в 1980-е годы начался пересмотр так называемой самодеятельной, дилетантской или низовой культуры и вычленение отдельных талантливых или гениальных художников. При этом нужно помнить, что первые открытия авангарда были неразрывно связаны и в большой мере обусловлены философско-романтической, феноменологической трактовкой уникальных явлений инстинктивного искусства в книгах, статьях и экспозициях Вильгельма Уде, Василия Кандинского и Герварта Вальдена. В своих оценках творчества Руссо или раннего Шагала эти представители старшего поколения авангардистов и теоретиков занимались не утопиями, но закладывали основы авангардной традиции, неотделимой от критериев высокого качества, чистого сердца и духовных прозрений.

Истоки творчества Руссо и Пирсмани. Вотивная картина

При всей загадочности натуры Руссо, поражавшей современников смесью простодушия и лукавства, подчас граничившей с чем-то дьявольским, при обилии пустых мест в биографии, обросшей легендами и потому не дающей ясного ответа о домашнем образовании, юношеских увлечениях и серьезных занятиях зрелого возраста, вплоть до выхода на пенсию после канцелярской работы в парижской таможне, при всех многочисленных контактах с художниками-профессионалами, как с ретроградами, так и новаторами, несмотря на регулярное участие в ежегодных выставках парижских Салонов и, наконец, невзирая на свои неизменные прогулки по Лувру, – Руссо-Таможенник остается для нас прежде всего «наивным» художником, маленьким клерком по роду занятий и мелким буржуа по социальному положению. По данным биографии, самоучка во всем – в литературных занятиях, на скрипке и в живописи – он неожиданно, как черт из банки, «выскочил» перед изумленными художниками с Монмартра и членами жюри Независимых. С нищей разноплеменной молодежью Бато-Лавуар роднил его демократизм, плебейская независимость квартала Плезанс, в котором жил Руссо и который запечатлен на его полотнах. Он любил жителей своего квартала, мелких лавочников и таких же, как он, пенсионеров; кормил их и учил бесплатно музыке и рисованию. Кем бы ни воображал себя Руссо, в действительности он испытывал родственные чувства к простым людям, живущим вне шума Больших Бульваров и Парижской Оперы, вдали от несущихся с большой скоростью экипажей, от аристократических салонов и гостиных, модных курортов, которые так привлекали импрессионистов и ошеломляли попадавших впервые во Францию молодых художников из окраинных стран Европы. Муза Руссо бродила по тихим парижским улочкам, отдыхала в уединенных, почти безлюдных в дневное время садах, таких как парк Монсури, куда еще в середине прошлого века не рекомендовали ходить дамам из приличных семей, поскольку это далеко, опасно и можно увидеть или услышать что-нибудь непристойное. А с холмов парка Монсури, куда перевезли в 1860-х годах со Всемирной выставки нелепый павильон в виде эклектического палаццо и открыли в нем обсерваторию, Руссо мог видеть луга и огороды, сады и мельницы парижских предместий.

У парижских застав, считавшихся тогда окраинными, можно было найти укромный уголок и посидеть на зеленом берегу, под мостом, с удочкой или за мольбертом. Руссо никогда не тянуло работать на пленэре в прямом смысле слова, как это было принято у его современников. Он не ездил в Булонский лес, по словам Дега, до того «замусоренный мольбертами», что и шагу ступить негде. Для него не существовало пейзажа в качестве творческой лаборатории художника; он не ставил перед собой извечной проблемы профессионального пейзажиста – изобразить неповторимый в своем очаровании, на глазах меняющийся, пронизанный движением объект природы на двухмерной плоскости картины. Приходя в свою мастерскую на улицу Перрель, он садился перед мольбертом, закрывал глаза, сосредотачивался и затем с кистью в руке «вспоминал» на холсте ласкающие душу уголки природы окраинного Парижа, воображая, что сам он в данный момент сидит за мольбертом на зеленой лужайке, под мостом, мимо которого проходил каждодневно, разнося бумаги таможни.

Там, по булыжным мостовым, грохотали медленно ползущие тележки «папаш Жюнье», в лавки привозился нехитрый товар, слышался разговор на арго. Отсюда, от тех же лавок, всей семьей провожали хозяина, отправлявшегося за товаром на сельскую ярмарку. Жизнь текла размеренно, неторопливо, как в провинции. Это был Париж Руссо, столь не похожий на шумную, нарядную, блистательную столицу Европы. Он напоминал Руссо милый его сердцу Лаваль, где прошло детство, или скромный Анжер, где он учился в военной школе.

В квартале Плезанс и у застав можно было встретить новобрачных, только что вернувшихся из церкви, в городе столкнуться со свадьбой, так похожей на деревенскую; в маленьких

кабачках посидеть с отставными вояками, которые только что сфотографировались на память, и послушать про их доблестные подвиги. Перед входами маленьких ресторанчиков и лавчонок красовались живописные вывески, на стенах висели бесхитростные, неумелые картины ремесленников, главным образом натюрморты и марины. Все дышало постоянством и уютом, но персонажи, забредавшие в эти тихие уголки, менялись; соседи делились разными событиями, ибо это все-таки город, а не деревня, что давало неисчерпаемые сюжеты для новых полотен.

Руссо жил в той специфической среде, где история, впервые рассказанная на авеню де л'Опера, на улице Перрель, изменялась до неузнаваемости, приобретая новые краски и сюжетные ходы; то же происходило и с модой, убранством комнат или оформлением витрин в лавках. Сегодня эту среду в недрах цивилизованного общества принято называть третьим промежуточным культурным слоем между городом и деревней (от одного жизненного уклада ушли, а к другому еще не приспособились). Существенно, что этот слой, или «переходный этап», сумел выработать свой собственный, состоящий из более или менее устойчивых элементов язык; свои приемы осовременивания традиционных форм сельского фольклора, с одной стороны, и комментирования наиболее типичных явлений профессионального искусства, с другой. Когда магазин готового платья рекламирует свою продукцию, то на его вывеске перед входом фигуры моделей одеты по последней моде, но застыли в позе святых на иконе или орнаментальных фигурок на предметах сельского домашнего обихода. Их форсированная импозантность восходит к персонажам расписной мебели в зажиточных деревенских домах и трактирах. Со свободой «незнания» вывесочник, не задумываясь, вписывает фигуры укороченных пропорций в кажущиеся слишком тесными для них створки и достигает своей главной цели – суммируя детали, с точностью демонстрирует наряд. Народные истоки такого ремесла налицо: им вывесочник обязан свободой обобщения, умением превратить изображение в знак, идеограмму. Однако городскими эти ремесленные картины становятся не только благодаря сюжету, адресу и функциональному смыслу. Фигуры вывесок городских лавок обладают подчеркнутой персональностью, конкретностью. Это всегда «одинокие» фигуры: один раз увидев, их запоминаешь надолго. Они становятся жителями этой улицы. Порой их называли, давая вымышленные имена, иногда невольно ассоциировали с хозяевами данного заведения. Это забавные и всегда немного грустные персонажи. Подобно своим создателям, они порвали с прародителями, вырвались из ритмично организованного целого, перестав быть его элементами. Продолжая изъясняться на прежнем, отработанном вековыми традициями языке, они слегка удивленно и меланхолично взирают на разворачивающуюся перед ними суматошную картину городской жизни. Вывесочникам редко удавалось стать собственно художниками, даже в пределах пресловутого третьего слоя культуры. Для этого нужно было обладать талантом Пиросмани, сумевшего превратить трактирную вывеску в живописную фреску, уподобив ее средневековым храмовым росписям.

Если обратиться к портретам и групповым сценам Руссо, то в них очевидна пугающая сила вывески: заимствованы ее грубый язык, плоскостность, деформирование пропорций, застылость выражений на лицах, придающая им замкнутый, отрешенный характер, какая-то «заколдованность». В данном случае неважно, носит ли эта зависимость от низовой городской культуры первичный или вторичный, опосредованный характер. Изобразительное сходство не вызывает сомнений. Оно-то, безусловно, и привлекло к себе внимание авангардистов, для которых очарование городского фольклора было бесспорным. Но Пикассо, Аполлинер и Макс Жакоб вряд ли восхищались только внешними признаками вывески в картинах Руссо. Было нечто специфическое в стиле Таможенника, что вызвало такой энтузиазм у творцов искусства XX века. Персонажи Руссо, будь то дети на его знаменитых портретах, неизвестные горожане или музыжаны, излучают особое напряжение, спрятанное за застылыми чертами лица-маски глубокое волнение, экспрессию, что и делает их столь выразительными. Руссо одухотворил вывеску, доведя до предела противоречия, заключенные в этой форме ремесленного искус-

ства, построив на этих противоречиях свою стилистику. Его персонажи, сдержанные внешним строгим контуром и открытыми чистыми плоскостями цвета, безмолвно «кричат» от распирающей их энергии. Это подспудное накопление сил, готовящийся взрыв формы почувствовали кубисты и Кандинский, выставивший работы Руссо на показе картин группы «Синий всадник» в Мюнхене.

Острое противоречие между имперсональными и в своей основе монументальными формами народного искусства и потребностью выразить в этих формах глубоко личное переживание достигло в портретах Руссо своей кульминации, стало их главной характеристикой. Руссо создает искусство на грани имперсонального и личного, но так, что мы ощущаем самый процесс этой борьбы.

Установив кровную связь стиля Руссо с работами безымянных ремесленников, мы вправе поставить вопрос, были ли у него предшественники? Есть ли у этого стиля свое окружение, своя история уже в сфере собственно искусства, не ремесла? Тем более, что сразу после смерти Руссо его творчество стало знаменем, эмблемой третьей низовой культуры.

В последние десятилетия в поле зрения исследователей попали так называемые *ex voto* – вотивные живописные картинки, приносившиеся в дар церкви со святыми мощами или с чудотворными изображениями по обету. Впервые на них обратил внимание еще перед Первой мировой войной Василий Кандинский, обнаруживший их в этнографическом отделении Баварского национального музея в Мюнхене. Картинки, исполненные на досках, реже – на бумаге, состоят из двух частей – собственно изображения и сопровождающего его разъяснительного текста. *Ex voto* были распространены во всех католических странах Центральной Европы с XVI столетия.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.