

Австрийские мастера в Пеште

ГАБРИЭЛА СВОБОДА-ДОМАНСКИ

Во второй половине XIX века историческая картина, являвшаяся главным жанром эпохи, тоже была многим обязана творчеству австрийских художников, хотя, ныне их «стимулирующая» роль нередко забывается. Во второй половине века в Пеште выдающееся значение имела деятельность Карла Раля (Вена, 1812–1865), преподавателя и художника, пользовавшаяся восторженным уважением.

Поначалу казалось, что прежняя историческая живопись в духе бидермейера будет обновлена в Пеште благодаря холодному и расчетливому, «филологическому» направлению мюнхенского академизма, воспринятому при посредничестве Каульбаха, однако яркая перемена произошла благодаря Ралю, проводнику влияния неоренессанса. Раль оставил свой след и воздействием на венгерскую художественную жизнь, он, например, сыграл крупную роль в распространении в Венгрии нового жанра, монументальной настенной живописи, которая считается наиболее значительным художественным продуктом XIX в.

Появившись в 1850 г. в венской академии в качестве анти-академического, девиантного профессора, Карл Раль немедленно подчинил своему влиянию новое поколение художников. Раль резко противостоял господствовавшим в академии методам и художественному мировоззрению, поэтому несколько месяцев спустя ему пришлось покинуть академию. После этого он открыл свою знаменитую частную школу и, как писал один из преданных ему венгерских учеников, будущий всемогущий корифей художественной жизни Пешты, Густав Келети (Буда, 1834 – Будапешт, 1902): «...жил и работал напротив

сада Терезианум, на просторной высоте», куда хлынула молодежь, и, видимо, «великий бунтарь» особенно привлекал к себе сынов нашего отечества, около 80-и из приблизительно 200-и его учеников были венграми. Он был профессором многих позднейших знаменитостей, среди других его студию посещали Берталан Секей (Коложвар, 1835 – Матьяшфельд, 1910), Мор Тан (Обече, 1828 – Триест, 1899) и Карой Лотц, появлялся там и начинающий Михай Мункачи (Мункач, 1844 – Эндених, 1900). Позже, весной 1863 г., Раля пригласили вернуться в академию, где он преподавал до последовавшей вскоре смерти (12 мая 1865 г.).

Секрет часто упоминаемого пленительного влияния Раля заключается в его репутации высокообразованного «ученого художника», в использовании им монументальных фигур и необыкновенно сильных цветов. На немецких территориях монументальный стиль был в моде уже в течение долгого времени, его придерживался в Мюнхене великий Корнелиус, который, однако, он не пользовался такими цветами. В свою очередь, Раль соединил колорит Тициана с формами Микеланджело и, как о нем писали, «будучи еще лишь начинающим художником, завоевал в академических кругах прозвище “дикий Тициан”», выработав свой индивидуальный стиль путем «элекции».

Несомненно, что Раль был «мастером будущего», молодежь того времени восхищалась им как в Вене, так и в Пеште, но, кажется, что особую важность его творчество представляло для венгров. На родине Раля обходили вниманием, главная причина этого могла состоять в том, что его творчество не было связано с австрийской национальной школой, соответствовало не венской моде, а тенденциям наднационального неоренессанса, широко распространенного в ту эпоху. По словам Келети, «его крупные работы почти без исключения были созданы по заказам иностранцев». Венскому банкиру

Тодеско Каульбах рекомендовал Раля для росписи его дворца, *Битву кимбров* заказал мюнхенский любитель живописи барон Шак, а крупнейшим заказчиком Раля был венгерский барон Шимон Шина. Произведения, заказанные домом Габсбургов, были созданы в Риме, и первыми работами, принесшими Ралю успех на родине и за рубежом, стали картины *Карл Аюуэйский у тела Манфреда на поле сражения при Беневенто*, а также *Вступление Манфреда в Люцерно* (ныне – Люцерн, Швейцария). [илл. № 9.]

Современный стиль мастера завожол молодых венгерских художников и очень быстро нашел дорогу к пептской публике. Рядом с «мягкими и резкими, старательно выполненными работами» приехавших мюнхенцев или венцев, мастеров с «заглаживающей» манерой письма, работы Раля производили ошеломляющее впечатление. На его картинах были видны следы «дикой, смелой кисти», «толсто нанесенные, незаглаженные мазки краски», на что с большим удивлением обратила внимание пептская критика. Газета *Пешти напло* писала об этом так: «Кто не знает мастера, который создал новую эру живописи в имперской столице и огромной рукой очертил границу ложных идей, решительно наметив кисти живописцев благородное, возвышенное направление, так что в настоящее время мы видим, как из его школы выходят наши самые замечательные художники, которые по великолепию и возвышенности соревнуются с его вельцейской школой и отгеснили болезненную манерность, придав здоровый размах божественной живописи».

Сам мастер Раль несколько раз посещал Пешт и постоянно работал для венгерских магнатов, написав портреты графов Пеячевичей, графа Дюлы Андраши, барона Фридеша Подманицки, графа Гезы Сапары и т. д., но прежде всего – Ференца Листа (это последнее произведение было выставлено на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 г.). Беспрецедентный случай произошел в начале выставочного сезона 1856

года в Пеште, когда Раль выставил сразу 24 картины под общим названием *Портреты*, и, таким образом, в рамках выставки возникла камерная экспозиция, отдававшая дань новому пониманию живописи.

После этого в пештском выставочном зале блеснули две знаменитые крупные композиции, гравюра *Битвы кимбров* и эскиз *Преследования христиан* [илл. № 8.]. Эти произведения позже оказали значительное влияние на венгерскую историческую живопись.

Но при этом Раль был нервнующим явлением в пештской художественной жизни, куда он был брошен в качестве «яблока Эриды», как это случилось ранее и в Риме, Париже, Мюнхене или Вене. Он был принят с крайними эмоциями, наряду с восторгом наблюдалось и резкое неприятие. Рядом с ним все выглядели бледно; сила его картин, их огненный колорит, оформление корпулентных фигур, – все это было необычно, провокационно. Некоторые считали, что «...огонь преувеличен до крайности... Кисть художника смелая, грубая и поверхностная вблизи, зато красивая издали... В полутьме его картины создают впечатление гармонии, а при свете они скорее пятнистые». Ученики Раля также имели успех, их даже обвинили в том, что они следуют манере своего учителя стараясь привлечь к себе внимание. Увидев картины Раля, многие венгры, например, Мор Тан или Алайош Гергль (позже – Дёрди, Пешт 1821 – Пешт 1863), буквально за один день изменили свой стиль. «Кажется, у некоторых начинающих художников манера Раля превращается в манию», – читаем в степенном журнале *Чалади лапок*.

Первой ученической работой, по настоящему выразившей новый художественный подход, было произведение Мора Тана *Пленение Лёринца Няри и Лайоша Пекри турками при взятии Сольнока 1552*, которое было первой крупной истори-

ческой композицией молодого художника, показанной в Пеште. Картина стоила 600 форинтов, это была достаточно крупная сумма за картину начинающего живописца, но Тан, следуя давнему обычаю, сначала выставил ее в Вене, где она имела успех, и это сильно повысило ее стоимость. В мае 1854 г. Попечительское общество Национальной картинной галереи приобрело эту картину для Национального музея (сторговав ее за 400 форинтов). Произведение 25-летнего художника имеет необыкновенно глубокую идейно-моральную основу, в разработке которой можно предполагать участие Раля. По мнению изучавшего картину исследователя, образцом для ее композиции послужило произведение Ван Дейка *Самсон и Делила* из венского императорского собрания. Выбор прообраза подчеркивает моральное содержание: как Делила предает Самсона, так были преданы и два венгерских героя. Поскольку Раль тоже написал картину *Делила предает Самсона филистимлянам*, которая была выставлена как в Вене, так и в Пеште, кажется, что Тан нашел решение с помощью своего учителя. Картина была написана в духе живописи Раля, перед нами эффектная, драматическая сцена, крупные фигуры наполнены мощным движением и изображены широкими, свободными мазками. Благодаря этому произведению Тан немедленно занял одно из первых мест в пештской художественной жизни и на долгие десятилетия обосновал свою славу «ученого художника», следующего примеру Раля. И когда Раль пригласил молодого мастера для участия в создании фресок для венского Арсенала, известность последнего еще более возросла.

Следующее произведение Тана, выставленное в 1856 г. под названием *Битва при Мохаче*, уже прямо стало художественной «сенсацией», и в нем тоже можно распознать влияние батальных картин учителя.

Картина была изготовлена в Париже, и хотя у нас нет точных данных, кажется вероятным, что Тан поехал через

Бельгию во Францию по настоянию своего учителя. Успех был большим, и не приходится удивляться тому, что после этого работа Тана *Король Имре берет под стражу мятежного брата Эндре в 1204 году* [илл. № 12.] получила первую премию (1000 форинтов и кроме этого в следующем году она стала оригиналом для репродукций) на первом конкурсе исторических картин, объявленном Пештским художественным обществом. Прообразом произведения является трагическая композиция Раля *Преследование христиан в римских катакомбах* [илл. № 8.], такое же удручающее настроение господствует и на картине Тана.

Но в то время, в тяжелые годы абсолютизма, последовавшие за поражением в освободительной войне, это было уместно, и печаль, отражающаяся в содержании картины, хорошо сочетается с исполненными достоинства, статическими фигурами. Появление порожденного Ралем мира форм окончательно – и ясно ощутимо для публики – положило конец характерному для бидермейера подходу к исторической живописи. И хотя в дальнейшем венгры все же ориентировались на Мюнхен, первое поколение крупных художников, прежде всего – Берталан Секей, до самого конца сохраняло определенные следы влияния венского мастера.

Наибольшее влияние оказало основание Ралем венской мастерской настенной живописи, при участии которой он создал несколько значительных фресковых циклов прежде всего в Вене, но не только там. Его главное произведение было создано за рубежом, это – серия фресок, украшающих стены афинского университета. Заказчиком был греческий банкир-миллионер и венгерский барон Шимон Шина, и уже поэтому в Пеште с особым вниманием следили за этой работой, как бы чувствуя ее немножко «своей». Однако ни масляные эскизы, ни картоны, быть может, из-за своих огромных размеров, не были привезены в Пешт, зато в 1864 г. Общество изобразительных искусств продемонстрировало в своем

«выставочном зале» серию фотографий эскизов к афинскому циклу. (Эти фотографии мне пока не удалось обнаружить.) Нетрудно увидеть, что эти эскизы вдохновили создателей историко-культурных фресок, темы которых взяты из прошлого Венгрии и которые находятся в парадном вестибюле пептского Национального музея [илл. № 15.]. Авторами фресок были два венгерских члена студии настенной живописи Раля, Мор Тан и Карой Лотц. Лотц принимал участие и в работе студии в Вене, его имя фигурирует и на страницах работ австрийских историков искусства. Тан не работал в Вене, как известно, заказ на работу в Арсенале в конце концов был отобран у Раля, поэтому Тан не получил возможности писать в Вене.

Украшение фресками общественных зданий венгерской столицы было в последней трети столетия эффективной деятельностью, получившей сильный толчок после соглашения 1867 г. и продолжавшейся вплоть до XX века. Афинский фресковый цикл стал впоследствии корнем живописных композиций многих наших общественных зданий, расписанных Таном и Лотцем. Философская система и расположение этого крупномасштабного, репрезентативного комплекса узнаются в работах двух десятилетий, от фресок открывшегося в 1865 г. «Вигадо» («Redoub», первое венгерское здание для концертов и балов) [илл. № 13.] до фресок Национального музея, Университетской библиотеки, Оперного театра, Академии наук Венгрии, а позже и некоторых помещений здания Парламента. Тем самым и в венгерской столице распространился крупный, высокосветский стиль международного неоренессанса, появившегося в Вене благодаря школе Раля.

Великий мастер, пользовавшийся чуть ли не сакральным уважением, умер в полноте сил, его смерть сильно потрясла его венгерских учеников, пептцы, быть может, с большей болью восприняли эту потерю, чем венцы, участие в похоронах считалось вопросом совести. Печальной обязан-

ностью Тана стал сбор находившихся в Венгрии картин для памятной выставки Раля, но я не нашла данных об осуществлении проекта выставки.

В последующее время члены студии Раля разъехались по Монархии, и их произведения, родственные будапештским фрескам, можно найти на территории от Праги до Венеции. Наглядный пример этому – произведение Кристиана Грипенкерла [илл. № 16.], непосредственного сотрудника и друга Лотца и Тана, в венецианском Палаццо Грасси. С первого взгляда можно установить родство этой композиции с фреской Тана в «Вигадо», обе они, несомненно, восходят к одному и тому же прообразу. Общий прообраз объясняет, почему в окружении венгерской степной феи вдруг появляется Посейдон с группой морских существ.

Деятельность студии Раля является ярким доказательством культурной общности разных областей Монархии, многолетнего содружества учеников Раля.

Я хотела бы упомянуть здесь еще об одном мастере из венского кружка, который сыграл не такую крупную роль, как Раль, но в одном отношении оказал определяющее влияние на судьбу венгерской исторической живописи. Речь идет о ныне почти забытом Эдуарде Риттере фон Энгерте (Плесс, 1818 – Земмеринг, 1897), который дал в 1865 г. решающий импульс изменению идеологического содержания жанра.

Для превращения Пештбуды, а с 1873 г. – уже Будапешта, в мировой город, нужны были произведения искусства. Росло внимание к декорированию наших общественных зданий и площадей, и именно поэтому заметно увеличилось несоответствие просыпавшихся художественных запросов скудным возможностям их удовлетворения. В изменившейся в 60-е гг. политической ситуации особое внимание монарха внезапно обратилось на королевскую резиденцию в Буде, которая за десять лет до этого трагическим и нелепым образом

была лишена достойных ее украшений, и стены которой были полностью оголены. (Принадлежавшие императорским коллекциям предметы изобразительного искусства, находившиеся в опустевшем после освободительной войны королевском жилище, были за гроши распроданы с аукциона не разбирающимися в искусстве представителями казначейства).

Первым знаком монаршей заботы было то, что Франц Иосиф купил более чем семиметровую картину Энгерта *Победа у Зенты* (*Евгений Савойский посылает к императору посла с известием о победе у Зенты 11 сент. 1697 г.*, и приказал перевезти ее в Пешт незадолго до открытия долгожданного государственного собрания 1865 г.

Картина была выставлена на всеобщее обозрение в большом зале «Вигадо», а затем она была помещена в парадном вестибюле дворца Будайской крепости. Когда по давнему обычаю в декабре 1865 г. в этом дворце император лично открыл государственное собрание, за его спиной находился его щедрый дар, уже повешенный на стену. Вероятно, картина оказалась там не в результате какого-то продуманного плана, а скорее благодаря случайности. Намереваясь отправить свою картину на турне по странам Европы, Энгерт сначала выставил ее в Хофбурге, и успех в Вене превзошел все ожидания, композицию посмотрело более 60 000 посетителей. Ее посмотрел и император, которому понравилась картина, запечатлевшая образ глубоко чтимого им полководца, и он купил ее для своей будайской резиденции за невероятно крупную сумму в 15 000 форинтов. На картине Евгений Савойский прославляется как имперский герой, напоминающий о таком эпизоде из истории Габсбургской армии, который был связан с совместными действиями австрийцев и венгров, служил общим интересам, и об этой общей пользе стоило вспомнить в критической ситуации XIX века. Таким образом, картина оказалась в будайском дворце скорее в качестве политического

жеста, чем по эстетическим причинам. Позже она была перенесена в отдельное помещение, которое с тех пор стало называться «зентайской комнатой». Здесь эта картина до 1945 г. оставалась странным памятником, хранившим наднациональный дух единства уже давно развалившейся империи... К сожалению, полотно, снятое и свернутое во время второй мировой войны, ныне недоступно для публики, оно практически забыто и в настоящее время дожидается лучших времен в подвале Музея изобразительных искусств.

Эта работа была еще одним из тех венских произведений, которые мы охотно связываем с «венгерской школой». Две ветви семьи Энгертов работали в Вене и Пеште, Вильмош Энгерт, двоюродный брат Эдуарда (Эде), был учителем рисования в Пештском техническом университете и долгое время выставлял свои произведения в Пештском художественном обществе. А Эде уже в 40-е гг. отличался своей восприимчивостью к венгерской тематике, в 1847 г. он написал историческую картину на венгерскую тему, которая тогда была показана и в Пеште. Картина с изображением Евгения Савойского пользовалась успехом у пештской публики и, уже из-за ее важной роли и эффектного размещения, оказала определяющее влияние на наших художников. Как уже упоминалось выше, темы венгерской исторической живописи, достигшей в то время своего расцвета, чаще всего были трагическими, заставляли с болью вспоминать прошлое. Но к концу 60-х годов такие произведения постепенно приелись жителям столицы, которые жаждали картин на вдохновляющие темы, напоминающие о былой славе и заставляющие не оплакивать, а праздновать события прошлого. *Битва у Зенты...* появилась как раз тогда, когда она смогла положить начало появлению в Пеште после австро-венгерского соглашения репрезентативных, «прославляющих» прошлое картин. Именно в этом видит исследователь предпосылки создания Дюлой

Бенцуром грандиозного полотна *Возвращение Будапештской крепости, 1686...*

Картина Бенцура стала одним из самых выдающихся произведений эпохи, во время Миллениума она принадлежала к числу популярнейших произведений искусства, верно храня, с одной стороны, позитивные традиции австро-венгерской истории, память о совместной борьбе против язычников, а с другой стороны, — те импульсы, которыми венгерская живопись помогла венгерскому искусству обрести свой собственный облик.

Позднее влияние венских мастеров на венгерское искусство прекратилось. В конце столетия как официально-традиционные, так и прогрессивные художники догнали Европу и вместе с венскими коллегами следили за развитием французской живописи. Крупнейшая заслуга предыдущего поколения состояла в том, что благодаря его творчеству художникам зарождавшегося авангарда было против чего бунтовать и в Пеште.