

Вена и Будапешт в Санкт-Петербурге: от историзма к авангарду

КАТАЛИН ФЁЛДИ-ДОЖА

«Уезжал с лучшими воспоминаниями. Вы бы, господин Лица, изумились при виде того воодушевления, которое обуяло тут людей искусства, любителей, писателей. В петербургском интеллектуальном мире уже год как всё встало с ног на голову. Некто Deigeloff (речь о Дягилеве!), молодой писатель – с необычайной отдачей и храбростью разворошил официальное осиное гнездо. И вот уже утверждаются настоящее искусство, литература. Находиться в обществе Deigeloff – наслаждение... Но настоящие художники, интеллектуальный мир в Москве... Богатые заводчики окружены в своих княжеских квартирах новейшими картинами, скульптурами... Им не в новинку Роден, Мане, Моне, Ренуар, Дега, Уистлер, Дени, Котте... Они тут счастливы потратить деньги на стоящую вещь. Сейчас вот решили культивировать мою парижскую группу. Взяли у меня адреса, у каждого собираются покупать», – пишет 4 января 1902 года (17 по новому стилю) младшему брату, вернувшемуся в Москву после четырехдневного пребывания в Санкт-Петербурге Йозеф Риппла-Ронаи, один из выдающихся венгерских художников этого периода.

14 сентября 1901 года русский друг Риппла Федор Боткин¹ отправляет ему письмо, причем из-за важности сообщения сразу по двум адресам – в Венгрию и отель Neuilly, место парижского проживания Риппла-Ронаи². Риппла и Боткин были знакомы по Парижу, где они вместе снимали студию в одном доме³. Художники очень сдружились, Риппла даже написал портрет Боткина [илл. № 30.] и сохранил две его фотографии⁴.

В письме Боткин извещает друга о том, что «Петербургскому Оперному театру требуется живописец на должность театрального художника. Господин Korovine писал мне, что намерен принять вас в качестве художника по костюмам и декорациям. Господин Korovine человек с именем, так что ему легко будет всё организовать».

Упомянутый как «большой человек с добрым именем» – живописец и театральный художник Константин Коровин (1861–1939) начал карьеру в Москве в качестве художника частной оперы Саввы Мамонтова (1841–1918); с 1901 года – художник петербургских императорских театров. Следующее письмо, датированное 28 ноября 1901 года, пришло уже от самого Коровина⁵. Двухмесячную задержку с ответом Коровин объясняет следующим образом: «Должностные перемены в дирекции императорских театров явились крупным препятствием на пути Вашего приглашения, и я должен честно признаться, что мне стоило чрезвычайных хлопот уладить дело, и только личная дружба с Вами заставила меня довести его до конца.»⁶

Из письма явствует, что Боткин был лишь посредником, а идея приглашения принадлежала самому Коровину, и что к тому времени их с Ришлом уже связывает *личная дружба*, и, значит, они были знакомы и ранее. Других документальных свидетельств этой дружбы не обнаружено. Уточнить, где они познакомились, не удалось; скорее всего – в Париже, с посредничества Боткина. И тем не менее, Ришл все же не поселился в Петербурге, хотя все здесь приводило его в восхищение – спасовал перед русскими морозами.

Однако поездка Ришла в Петербург важна как, по сути, первое свидетельство заразившего в последствии всю Европу бурного всплеска в искусстве и покровительства ему.

Существует и другое любопытное свидетельство дружбы Ришла и Константина Коровина – датированный 1912 годом

портрет Риппла-Ронаи [илл. № 28.], находящийся в Минском Художественном музее. На первый взгляд, столь непохожий на известного нам по другим портретам художника, что можно даже подумать, что это вовсе не он. Однако, всмотревшись повнимательней, мы все же обнаружим сходство с Рипплом, хотя и не с Рипплом 1912 года; так выглядел он, скорее, в 1896 году – молодым и еще худощавым.

Но и продолжающая хранить тайну времени и места своего появления на свет картина – одно из свидетельств тех уз, что связывают между собой три культурных центра – Вену, Будапешт и Санкт-Петербург.

Вы можете спросить – а причем тут Вена? Здесь связующим звеном является третий гигант живописи – Густав Климт. Ведь и он, подобно бывшему несколько старше остальных набитов, но выставившемуся вместе с ними венгру, Рипплу, будучи в Париже, тоже увлекался ими, искал связей с ними. Несмотря на это, Климт и Риппл ни разу не встретились во Франции, а сам Климт открыл для себя достоинства живописи Риппла-Ронаи лишь в 1913 году, побывав в Будапеште по случаю собственной выставки. Сегодня нам это кажется удивительным. Как же так, ведь от столицы до столицы одной и той же империи рукой подать, всего каких-то пару часов на поезде?!

И тем не менее, столь непонятная нам манера «не замечать» друг друга – явление для начала XX века очень даже характерное, и демонстрация этого странного колеблющегося притяжения-отталкивания художников тех лет – была одной из целей нашей выставки, прошедшей сначала, в 2003 году, во дворце Харраха, в Вене, затем сразу в трёх местах в Будапеште – в Национальной галерее, Будапештском Историческом музее и Государственной библиотеке имени Сечени, и вот теперь здесь, в Эрмитаже.

Второй нашей целью было продемонстрировать, что помимо Парижа существовали и иные центры формирования

современного искусства, и что важнейшими среди них были обе столицы Австро-венгерской империи – Вена, с ее насчитывающими сотни лет традициями, и юный амбициозный Будапешт.

В 1849 году молодой австрийский кайзер Франц Иосиф – с помощью русских штыков разбивает войска повстанцев, сражающихся за свободу Венгрии (это та связь между тремя столицами, о которой мы вспоминаем неохотно). Последующие, пятидесятые годы девятнадцатого столетия для венгров – это период мрачного гнета, но он же – период экономических реформ и даже успехов. В 1866 году в лице Венеции Австрия теряет последнюю итальянскую провинцию и несет тяжелое поражение от Пруссии, что и решает вопрос господства над единой Германией. Зато измотанные долгим сопротивлением венгры готовы пойти на компромисс. К тому же на их стороне – неотразимая императрица Елизавета, готовая на всё ради соглашения между любезными ее сердцу мадьярами и царственным супругом. В 1867 году в Буде провозглашают создание австро-венгерской монархии с пышным церемониалом коронации на венгерский престол Франца Иосифа.

Около 500 лет венгры и австрийцы прожили в одном государстве. И как это обыкновенно водится под одной крышей, это удавалось им то лучше, то хуже. Самыми успешными из этих 500 лет оказались последние 50. Правда, и в эти годы хватало проблем, споров и стычек, и может возникнуть вопрос, о каком успехе идет речь, если в итоге империя развалилась, но позвольте мне обойти этот вопрос стороной, ибо наша выставка – не об этом. Она и не об истории политики, и не об образе жизни. Под успехами я, подобно остальным организаторам выставки, понимаю прежде всего успехи в области культуры, что мы и хотели показать в широчайшем спектре, на замечательных экспонатах: мы представили здесь

и живопись, и архитектуру, и графику, и прикладное искусство, коснувшись даже зарождавшегося в те годы кино.

Все эти столь разные по жанру работы мы стремились показать вместе, делая упор на их взаимосвязи (как, скажем, в случае архитектуры и декора зданий, в случае историзма и модерна и пр.), чтобы и с помощью подобного подхода в том числе лучше понять сам изучаемый период, когда художники, куда более однозначно, чем в наши дни, стремились к тотальности в искусстве – некоему «всеискусству» (Gesamtkunst).

Странным образом, критиков и искусствоведов обычно куда больше занимали связи Вены с Мюнхеном и Парижем или Будапешта с Мюнхеном и Парижем, чем связи между самими Веной и Будапештом. В последние годы австрийские и венгерские шедевры объездили мир от Японии до Парижа – но всегда порознь. Точно также обстояли дела со связями и в прошлом. И попытки их анализа в работах современников искусствоведов тоже чрезвычайно редки. Почему? – Дело в том, что связи Вены и Будапешта, их параллели и противоречия были вещью естественно проистекающей из их совместного житья-бытья и не нуждались в особой регистрации. Города соперничали друг с другом, что не мешало гражданам Вены селиться в Будапеште, и наоборот. Для венгров было в порядке вещей съездить в Вену на какой-нибудь театральный спектакль или выставку. Или, совершая свадебное путешествие в Венецию, непременно остановиться в Вене, чтобы послушать оперу. Австрийцы же, скорее, просто навещали пештскую родню, здешние выставки и спектакли их не привлекали. Что в случае театра еще можно понять, ибо театральная жизнь обоих городов разнилась немногим. А Ференца Лехара и Имре Кальмана и австрийцы почитали за своих. Первая постановка прославившейся на весь мир пьесы Ференца Молнара «Лилия» сначала провалилась в Будапеште и ей понадобился успех в Вене, чтобы обрести популярность у себя на родине.

Лучшие венгерские актеры играли и в Вене, там хорошо знали Илку Пальмаи и Шари Федак; австрийские актеры вслед за Шарлоттой Вольтер потянулись на гастроли в Пешт. В прочих жанрах искусства история этих связей куда запутанней...

На первых порах типичные отношения были сродни тем, что связывают мастера с учеником или благосклонного покровителя с протеже. Не забудем, что своими фресками будапештский Национальный музей обязан влиятельной поддержке именитого ученого, основателя венского музея прикладного искусства Рудольфа Эйтельберга. Заказ на эти фрески получили Карой Лотц и Мор Тан, ученики знаменитого венского мастера настенной живописи Карла Рахла, в семидесятые годы одно за другим расписывавшие все важнейшие общественные здания.

Позже ученики художников, минуя Вену, встречались в Мюнхене. Там сдружились Ганс Макарт и Синеи Мерше, что подтверждают два пейзажа Макарта, подаренных им Синеи и сохранных семьей художника. Известно, что Синеи тоже сделал другу подарок, однако свидетельств этого не сохранилось. В мюнхенской школе венгра Шимона Холлоши училось множество австрийских студентов, которые даже последовали за ним в Надьбаню.

Рубеж XX столетия знаменует уже взаимное недоверие. В Вене недоумевают, как это выскочка – Будапешт отважился тягаться с имперским центром, история которого насчитывает несколько сотен лет. Будапешт порывается доказать, что ему это по плечу; художники, минуя Вену, едут на учебу в Мюнхен и Париж, о французских новшествах узнают из первых рук, причем австрийцы и венгры не просто не дружны между собой, а, похоже, даже умышленно избегают друг друга. И, наконец, в десятые годы соперники вновь начинают видеть друг в друге партнеров, а успех в Будапеште, завоевавшем к

тому времени ранг одного из центров искусства, распахивает двери и перед австрийскими мастерами авангарда. Художники обеих столиц устраивают выставки друг у друга в гостях, дабы ознакомить со своим искусством широкую публику.

Вероятно, тут возникнет вопрос о временных границах. Почему, собственно, 1873, а не 1867 год – год Соглашения? Как я уже отмечала, мы подготовили не историческую экспозицию; искусство вообще, как правило, не поспевает за политикой и ее событиями.

1873 год – важная дата как для Будапешта, так и для Вены. Это официальный год рождения Будапешта – дата слияния трех городков – Пешта, Буда и Обуда. Вена организует всемирную выставку, что дает толчок развитию обоих городов.

Период с 1873 по 1920 гг. – это времена прорыва: годы, когда сначала Вена, а затем и Будапешт становятся городами мирового ранга и прорываются в европейское искусство; когда в консервативное искусство прорывается авангард со своим особым видением. В 1918 году империя распадается, но процессы, начавшиеся в искусстве в десятые годы, длятся вплоть до середины двадцатых.

Точка отсчета была столь очевидной, что даже не вызвала споров, хотя тут мы слегка схитрили: на самом деле градостроительные проекты опережают 1873 год, иначе они не могли бы быть представлены на всемирной выставке. Куда более спорным оказался конечный рубеж – двадцатые годы.

Вопрос – главным образом для историков, ибо искусствоведы были заведомо заодно – стоял так: а почему мы заходим дальше Монархии, почему не ограничиваем охват первой мировой войной? Надо признаться, что и здесь мы опять схитрили. Собственно говоря, попросту подвели черту. Показали лишь те движения, которые зародились еще до войны или во время нее, а более поздние начинания не показали. Могли ли

мы, скажем, упустить шедевр Белы Уитца [илл. № 35.], созданный им в 1922 году? Конечно, не могли.

Чем объясняется единодушие искусствоведов в выборе временных границ? – Возможностью показать эти пять десятков лет в искусстве эдаким сплошным мостом, переброшенным от историзма к авангарду – показать в движении, порыве и прорыве. В XX веке мы исподволь заново знакомимся с теми направлениями, которые возникали в канун рубежа и на рубеже прошлого столетия и которые не укладываются ни в один из привычных нам современных «измов», от импрессионизма до нон-фигуративной живописи и поп-арта.

Приходя в себя от зачарованности новизной, где-то с шестидесятых годов мы мало помалу начали ценить модерн, которым прежде пренебрегали. Еще дольше пришлось сносить презрение и издевки историзму; лишь к концу XX века мы начали понимать, что вместе с водой выплеснули и ребенка, и что разглагольствуя о современности и конструктивизме, низвели ремесло, отказались от живописности, от красоты декора – и вот мы уже замечаем богатство историзма, его живописность, монументальность, разнообразие деталей в зданиях и скульптуре, к тому же начинаем понимать, что речь идет о стилях-ровесниках, и что каждый из них существует и понимаем лишь в контексте другого. Приведу хотя бы один пример, показывающий, что мастера историзма и модерна – современники, пусть и не ровесники: к коронации 1916 года тогдашняя «молодежь» – Карой Кош, Мориц Погань и Денеш Дёрди задрапировали уродливый на их взгляд неоготический собор св. Матяша алым бархатом. А бедный Шулек избежался по инстанциям, добиваясь, чтобы хоть в знаменательный день не прятали главный предмет его профессиональной гордости.

Должна отметить, что мы заведомо строили экспозицию на противоречиях эпохи, неоднократно демонстрируя их.

Так, в жанре исторических парадов полотну Берталана Секея [илл. № 33.], запечатлевшему коронацию 1867 года, отвечает экспрессивная работа Ришпла-Ронаи 1916 года по тому же сюжету; еще сильней контраст между эскизом Макарта к параду по случаю 25-летия бракосочетания императорской четы [илл. № 32.] и плакатом Кокошки к 40-летию правления кайзера [илл. № 34.]. Между двумя событиями прошло каких-то четверть века. Но именно за эти годы новая история исчерпала себя, начался другой период, который наши потомки, возможно, назовут периодом модерна или техники. Художники почували эту перемену. Макарт был одним из последних больших мастеров времени, отсчет которого ведется с Ренессанса, а Кокошка – один из важнейших фигур нового времени. К чести Франца Иосифа отметим, что, не понимая и не любя нового искусства, он, тем не менее, поддерживал предоставление ему поля деятельности, благодаря чему заказ на плакат и был отдан Кокошке.

Терпимость кайзера проявилась и в том, что он, хотя сам и терпеть не мог здания в стиле конструктивизма, воздвигнутого Лоосом прямо напротив Бурга, тем не менее, возмущенно отверг подобострастную идейку одного из придворных пустить его на слом.

Известно и еще одно свидетельство по поводу реакции монарха на собственное графическое изображение работы Ришпла, записанное самим художником со слов очевидца, графа Гезы Телеки: «Современное, так современное – заметил кайзер –, лишь бы получилось как следует.»

Примечания

1. Федор (Геодор) Владимирович Боткин (1861–1905), художник.
2. Оба письма: Архив Музея Изящных Искусств, инв. № 758/62; 761/61.
3. Риппла с 1888 по 1892 год проживал по Rue Aumont-Thiéville 4, и, судя по надписи на одном из снимков Боткина из наследия Риппла – Боткин жил там же: «Theodore Botkin Paris rue Aumont-Thievville, Ternes. Один из лучших моих друзей. Rippl-Rónai J. 1898.» Капошвар, музей Риппла-Ронаи. Публикация Марии Бернат. // Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Каталог. Ред.: Bernáth Mária и Nagy Ildikó. Budapest, 1998. 223.
4. Риппла-Ронаи написал портрет Боткина (Theodor Botkin képmása, ок. 1892, масло, холст, картон, 39х33 см, Капошвар, музей Риппла-Ронаи. № 77.4.1) и его матери (не обнаружен, фигурировал на выставке, организованной в 1897 году Зигфридом Бингом за порядковым номером 120, под названием «Mme Botkin»). В наследии Риппла-Ронаи фигурируют два снимка Боткина, первый упоминается в предыдущем примечании, второй также находится в музее Риппла-Ронаи в Капошваре (1890-е годы) с надписью: «Th. Botkyn orosz festő barátom» (*Мой русский друг-художник Т. Боткин*).
5. Из-за действовавшего в России до 1918 года «старого стиля», установить точные даты написания этих писем затруднительно. Вероятнее всего, Коровин датирует свое письмо в соответствии с юлианским календарем, и в соответствии с григорианским календарем, т. е. с добавлением 14 дней это должно быть 12 декабря.
6. Письмо К. Коровина к Й. Риппла-Ронаи от 28 ноября 1901 г. (12 дек.), Музей Изящных искусств. Архив. № 759/62.