

Е. В. Ключина

ОБЩЕСТВО «XX» И ЕГО РОЛЬ В СЛОЖЕНИИ БЕЛЬГИЙСКОГО АВАНГАРДА

Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья посвящена исследованию особенностей организационно-выставочной деятельности бельгийского художественного общества «XX», существовавшего в Брюсселе в период с 1883 по 1893 гг. Несмотря на высокий уровень изученности данной проблематики на Западе, в России группа «XX» упоминается чаще всего в контексте развития французского неоимпрессионизма. Подобная оценка лишена объективности и требует внесения коррективов, что и стало основной целью автора. Повышенное внимание уделяется таким проблемам, как регламентация количества участников, отбор произведений, представленных на выставке, функция комиссии из трех постоянных членов при отсутствии жюри, роль секретаря, общественная деятельность группы «XX», связь художников с литературно-художественным журналом «L'Art Moderne». Международные связи общества «XX» рассматриваются преимущественно на примере участия в выставках английских и французских мастеров, таких как Уистлер, Сера, Гоген, Тулуз-Лотрек. Сравнительный стилистический анализ произведений позволяет по-новому взглянуть на проблему художественных влияний на бельгийское искусство 1880–1890-х годов. В статье также сделана попытка определить место общества «XX» в ряду других художественных организаций, действовавших в эпоху fin de siècle как в Бельгии, так и за ее пределами. Библиогр. 24 назв.

Ключевые слова: общество «XX», группа «XX», неоимпрессионизм, постимпрессионизм, жюри, выставка, Октав Маус, Джеймс Энсор, Фернан Кнопф, Джеймс Уистлер, Вилли Финч, Анри ван де Вельде, Ян Тороп, «Въезд Христа в Брюссель в 1889 году», база данных *Арчибалд*, группа «Septem», Gesamtkunstwerk.

THE XX SOCIETY AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE BELGIAN AVANT-GARDE

E. V. Klyushina

The Institute of History, St. Petersburg State University,
7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article investigates the organizational peculiarities of the exhibition activity of the Belgian art society XX, which existed in Brussels from 1883 to 1893. Despite the high level of knowledge of this problem in the West, in Russia XX is mentioned most often in the context of the French Neo-Impressionism. Such an assessment lacks objectivity and requires some adjustments, which is the main aim of the author of this paper. The article describes in detail the organizational features of the XX activity. Particular attention is paid to such issues as the regulation of the number of the participants, the selection of the paintings presented at the exhibition, the three permanent members committee and its function in the absence of the jury, the secretary's role, the public activities of the XX, the communication of the artists with the literary arts magazine *L'Art Moderne*. The international relations of the XX are regarded mostly at the example of the participation in the exhibitions of the British and French artists such as Whistler, Seurat, Gauguin, Toulouse-Lautrec. A comparative stylistic analysis of the paintings allows us to take a fresh look at the problem of the artistic influences on Belgian art of the 1880–1890-ies. The author of the article also attempts to define the place of the group “XX” in a number of other arts organizations, operating in Belgium and abroad in the era of fin de siècle. Refs 24.

Keywords: XX society, XX group, Neo-Impressionism, Post-Impressionism, jury, exhibition, Octave Maus, James Ensor, Fernand Khnopff, James Whistler, Willy Finch, Henry van de Velde, Jan Toorop, Christ's entry into Brussels in 1889, Archibald database, group «Septem», Gesamtkunstwerk.

В России бельгийское художественное общество «ХХ», существовавшее в период с 1883 по 1893 г., традиционно ассоциируется исключительно с неоимпрессионизмом. Корни этой аберрации, по-видимому, следует искать в работе Джона Ревалда «Постимпрессионизм» [1], переведенной на русский язык в 1962 г. и наряду с «Историей импрессионизма» [2] оказавшей, как известно, огромное воздействие на исследование западноевропейского искусства XIX века в нашей стране. Кратко воссоздавая историю выставочной деятельности общества «ХХ», Дж. Ревалд допускает ряд значительных фактологических ошибок, особенно в том, что касается точности датировок цитируемых писем и указания на начало участия в брюссельских выставках отдельных иностранных мастеров. Концентрируя внимание читателя главным образом на фигурах Анри ван де Вельде и Тео ван Риссельберге, автор выстраивает стройную картину неоимпрессионистического влияния Жоржа Сера на бельгийскую молодежь, старательно обходя стороной вопрос участия в обществе «ХХ» таких мастеров, как Джеймс Энсор, Фернан Кнопф и Ян Тороп. Возможно, именно под воздействием авторитетного мнения Дж. Ревалда Валентина Александровна Крючкова в работе «Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия, 1879–1900» уделяет группе «ХХ» восемь коротких строк лишь однажды [3, с. 252], когда описывает критическое восприятие творчества Джеймса Энсора его современниками. Наиболее точную оценку роли общества «ХХ» в сложении западноевропейского авангарда дает в работе «Стиль модерн» Дмитрий Владимирович Сарабьянов. Он указывает на широту связей бельгийцев с разными художественными школами и их повышенную восприимчивость к различного рода новым тенденциям в искусстве соседних национальных школ [4, с. 74–75].

В западном искусствоведении несравнимо выше уровень изученности особенностей организационно-выставочной деятельности общества «ХХ», а также его вклада в развитие авангардного искусства рубежа веков. Значительную лепту в разработку данной проблематики внесли Франсин-Клэр Легран [5], чьи исследования бельгийского символизма [6] и творчества Джеймса Энсора [7] стали в какой-то мере каноническими, Джейн Блок, которая организовала ряд выставок и опубликовала несколько монографий, посвященных деятельности группы «ХХ» [8; 9]. Важнейшую роль в изучении бельгийского искусства 1880–1914 гг. сыграло создание Архивами современного бельгийского искусства, действующими в составе Королевских музеев изящных искусств Бельгии, информационного портала *Арчибальд* [10]. Опубликованные здесь документы позволяют по-новому взглянуть на деятельность общества «ХХ» и пересмотреть оценку вклада бельгийского искусства в развитие европейского авангарда.

Датой основания художественного общества «ХХ» следует считать 28 октября 1883 г., когда в таверне «Гийом» на Музейной площади Брюсселя первые постоянные члены группы поставили свои подписи под свеженаписанным уставом. Их было двадцать человек. Одиннадцать художников были выходцами из общества «L'Essor», существовавшего в Брюсселе с 1873 по 1891 г. Это были Франц Шарле, Поль Дюбуа, Джеймс Энсор, Альфред Уильям Финч, Шарль Готаль, Фернан Кнопф, Дарио де Регойос, Тео ван Риссельберге, Вилли Шлобак, Гийом ван Стридонк и Родольф Уитсман. Недовольные политикой «L'Essor» и выступившие в поддержку Джеймса Энсора, чьи исполненные в импрессионистической манере работы жюри отказалось допустить к участию в выставке 1882 г., мастера покинули общество

и решили организовать собственную экспозиционную площадку. Эту идею с энтузиазмом поддержали еще девять человек: Ашиль Шене, Жан Дельван, Жозеф-Мари Ламбо, Периклес Пантазис, Франс Симон, Гюстав Ванез, Питер Верхарт, Теодор Верстрат и Гийом Фогель. Состав постоянных членов группы со временем будет меняться, однако костяк из первых одиннадцати подписантов останется неизменным.

Главная цель создания общества «ХХ» заключалась в организации новой ежегодной выставочной площадки. Основную административную функцию должен был исполнять секретарь общества. Им был избран юрист, меценат, коллекционер, художественный критик и известный денди Октав Маус. Права и обязанности секретаря были сильно лимитированы. К примеру, формально он не мог влиять на состав выставок. За это отвечала специальная комиссия из трех регулярно менявшихся членов группы. Ее не следует рассматривать в качестве традиционного жюри, ибо идеал группы «ХХ» воплощался в соответствовавшей времени анархистской идее об отсутствии какого-либо отборочного комитета, иерархии или школы. В выставке могли принимать участие двадцать постоянных членов, которые первоначально имели право выставить каждый по шесть произведений на площадке, лимитированной четырьмя погонными метрами, а также кратное число приглашенных мастеров, каждый из которых мог представить не более одной работы. Правила участия художников, не имевших статуса постоянного члена, со временем менялись, а требование, лимитирующее количество посылаемых на выставку произведений, практически никогда не соблюдалось. Получается, что, по наименьшим подсчетам, экспозиция ежегодной выставки общества «ХХ» могла включать до ста двадцати произведений одновременно. По факту же зачастую количество участвовавших работ значительно превышало указанное число.

Событие, произошедшее 28 октября 1883 г., было незамедлительно освещено в литературно-художественном журнале «L'Art Moderne», который торжественно огласил рождение новой выставочной площадки. Мгновенная реакция критики на такое, казалось бы, незначительное событие, неслучайна. Дело в том, что Октав Маус, новоиспеченный секретарь общества «ХХ», являлся вместе с Эдмоном Пикаром одним из совладельцев журнала «L'Art Moderne», основанного в 1881 г. и выходившего до 1914 г. Этот печатный орган в основном освещал события художественного, литературного и музыкального мира Западной Европы.

Тройственный союз искусств — живописи, литературы и музыки — нашел свое отражение и в деятельности общества «ХХ». Ежегодные выставки, первая из которых под громким названием «Международная выставка живописи и скульптуры» распахнула свои двери в феврале 1884 г. в брюссельском Дворце изобразительных искусств, всегда проходили одновременно с концертами и просветительскими конференциями. В программу музыкальных вечеров в основном включались произведения современных европейских композиторов от Вагнера до Римского-Корсакова. Лекции были посвящены различной гуманитарной тематике. Здесь выступали ведущие поэты рубежа веков, такие как Стефан Малларме, Поль Верлен и другие. Сами участники группы и литературные критики, чьи идеи им были близки, читали лекции по истории искусства и литературы.

Общество «ХХ» не было новатором в выборе подобного комплексного организационного подхода, несомненно идущего от вагнерианской идеи Gesamtkunstwerk.

Использование одновременно всех доступных средств для привлечения публики и популяризации собственных художественно-эстетических воззрений было частым явлением в Бельгии. Предшественники общества «ХХ», и группа «L'Essor», и не менее известная бельгийская авангардная группа «La Crystalide», в деятельности которой вплоть до 1881 г. принимали участие Константин Менье, Фелисьен Ропс, молодые Фернан Кнопф, Джеймс Энсор и Вилли Финч, стремились поддерживать свои выставочные мероприятия путем организации концертов и лекций, предварительно заручившись поддержкой журналов, иногда, как в случае с «La Crystalide», с одноименным названием.

«L'Art Moderne», как печатный орган, отражавший и распространявший эстетические установки общества «ХХ», имел еще одну интересную особенность, которую невозможно обойти стороной. Пикар, правая рука Мауса в литературно-художественной пропаганде, и сам Маус открыто заявляли о своей приверженности анархо-социалистическим идеям. Патриция Берман уточняет, что

...особенно Пикар отличался сильными левыми убеждениями, которые он выражал в своих публикациях об изобразительном искусстве, праве и религии, а также выдвигаемых им предложениях Парламенту. Он политизировал риторику группы благодаря своей вере в то, что искусство может изменить общество <...> Пикар использовал «L'Art Moderne» в качестве проводника анархистской политической теории. К примеру, в 1886 году вслед за рядом рабочих восстаний, прокатившихся по Бельгии, он издал трехчастную статью «Бельгия и Революция», в которой анализировал работы Петра Кропоткина «Речи бунтовщика» и Жюль Валлеса «Инсургент». В первой части он попытался призвать художников к радикальным действиям: «Настал час окунуть наши перья в красные чернила» [11, р. 39].

Большинство постоянных членов общества «ХХ» придерживалось тех же политических воззрений. В 1888 г. свою поддержку анархо-социализму художники выразили оранжево-красным цветом обложки каталога выставки, а также размещением алого транспаранта над входом в салон. Такая же растяжка, да еще и украшенная надписью «Да здравствует Социальная революция!», занимает верхнюю часть полотна Энсора «Въезд Христа в Брюссель в 1889 году» (1888, Музей П. Гетти, Лос-Анджелес), показанного на выставке того же года. Возможно, близость политических взглядов стала дополнительным стимулом для установления плотных художественных контактов бельгийцев с французскими неоимпрессионистами Полем Синьяком, Камилем и Люсьеном Писсарро, Максимилианом Люсом.

В отличие от французов или немцев бельгийцы проявляли больший прагматизм в отборе участников. К примеру, до середины 1880-х годов существовало правило, согласно которому приглашенный мастер, бельгийский или иностранный, мог принять участие в выставке лишь дважды с перерывом не меньше года. По мнению Дж. Ревалда, это избавляло группу «ХХ» «от необходимости допускать на выставки кого попало, как это вынуждены были делать “Независимые”» [12, с. 74]. Напомним, что первый салон «Независимых», который по сей день является одной из крупнейших выставочных площадок мира, открылся в Париже 10 декабря 1884 г. Заявку на участие мог подать любой желающий. Здесь не было жюри, не выдавались награды. Свобода и масштаб мероприятия явились как достоинством, так и недостатком. Если в Бельгии ограничение по числу участников и количеству

вещей в экспозиции положительно сказывалось на отборе качественных работ, то салон «Независимых» размывал представления об основных тенденциях в искусстве авангарда. Предоставляя возможность выразиться любому, французская выставочная площадка лишалась необходимого точного глазомера, который был у бельгийцев.

Кого же обычно приглашали бельгийцы, и как они делали свой выбор? Октав Маус, отвечавший за организацию выставки и ведение делопроизводства, после совместного голосования членов общества за несколько месяцев до вернисажа рассылал предполагаемым участникам приглашения в форме письма. Кто-то соглашался, кто-то отказывался, кто-то решался выставиться спустя несколько лет. В ожидании писем секретарь группы составлял списки участников, где красным карандашом отмечал тех, кто выразил согласие, а синим — тех, кто от участия воздержался. Со списками участников сегодня можно познакомиться благодаря общедоступной базе *Арчибальд*.

Приведем несколько примеров. Трижды от участия в выставке отказался Жюль Далу (в 1885, 1886 и 1888), дважды были получены отказы от Эдгара Дега и Пьера Пюви де Шаванна (в 1888, 1889). В 1888 г. приглашение отклонил Гюстав Моро, а в 1889 г., сославшись на занятость, прислал письмо с извинениями Эдвард Берн-Джонс [13]. Фелисьен Ропс, избранный постоянным членом общества «ХХ» в 1886 г., за год до этого присылает Октаву Маус отказ. Так же поступают в 1886 г. Берта Моризо, которая выставится в Брюсселе уже на следующий год, и Жан-Луи Форен, представивший целый ряд произведений на выставке 1888 г. Мари Кассат примет предложение бельгийцев в 1892 г., до этого два раза проигнорировав приглашение (1886 и 1890). Альфред Сислей дважды отправит свои полотна в Брюссель, в 1890 и 1891 г., до этого в 1888 г. отказавшись от участия. Прежде чем выразить согласие и послать три полотна в Брюссель, Сезанн вел переписку с Маусом, требуя объяснить причину подобного внимания к его скромной персоне [14; 15].

Однако были и такие мастера, которые принимали приглашения с радостью и без особых раздумий. В первой же выставке общества «ХХ» в 1884 г. участвовали Анри Жервекс, Исаак Исраэлс, Макс Либерман и Джеймс Уистлер, благодаря которому в экспозиции также можно было видеть работы его друзей — Огюста Родена, Джона Сингера Сарджента и Уильяма Меррита Чейза. Сами бельгийцы считали Уистлера особенно почетным гостем. Его тональным решениям подражали Тео ван Риссельберге («Портрет Камиллы ван Монс», 1885, частная коллекция; «Дама с верером», 1887, частная коллекция), Фернан Кнопф («Портрет Жанны Кефер», 1885, Музей П. Гетти, Лос-Анджелес; «Портрет Маргариты», 1887, Музей Fin de siècle, Брюссель), Дарио де Регойос и другие постоянные члены общества.

Тем временем сам Уистлер был не менее благодарен группе «ХХ» за возможность реабилитировать свое искусство в глазах континентальной публики после разорившей и сильно подпортившей репутацию художника судебной тяжбы с Дж. Рёскиным в 1878 г. Пиетет, который испытывала перед ним бельгийская молодежь, положительные отзывы критики, конечно же, тешили самолюбие Уистлера. Возможно, именно поэтому, несмотря на существующее правило о запрете приглашенным мастерам принимать участие в выставке больше двух раз, американцу была предоставлена дополнительная возможность в 1888 г. Сверх того, не без поддержки Вилли Финча в 1886 г. Уистлер даже пытался избраться в постоянные

члены общества «XX», но встретил яростное сопротивление со стороны Джеймса Энсора. В одном из писем Маусу Энсор пишет: «Зачем нам принимать Уистлера? Его живопись уже пахнет плесенью и затхлостью. Давайте искать молодых и стареть как можно позже. Освободите место для тех, кто ищет, а не тех, кто уже нашел» [16]. И эти места находились в большом количестве.

Сейсмографичность художников группы «XX» к современному им искусству уникальна. Они умели увидеть талант там, где сами носители национальной культуры часто оказывались не способны его рассмотреть. Дж. Ревалд считает, что «надо воздать должное Октаву Маусу и членам “Группы двадцати”»: несмотря на ошеломляющее количество новых талантов, противоречивых направлений, подражателей и недолговечных знаменитостей, они всегда безошибочно угадывали великих новаторов своего времени» [12, с.239].

Одним из таких новаторов, безусловно, явился Жорж Сера. В 1887 г. он отослал в Брюссель пару пейзажей Онфлера, сделанных накануне, а также «Воскресную прогулку на острове Гранд-Жатт» (1886, Институт искусств, Чикаго). Некоторые участники бельгийской группы художников заранее были знакомы с самой известной и скандальной работой главы дивизионистов. К примеру, Эмиль Верхарн вместе с Тео ван Риссельберге видели ее в Париже на восьмой выставке импрессионистов в 1886 г. Дж. Ревалд даже приводит анекдот, который вряд ли соответствует действительности, зато ярко отражает критический настрой публики:

Когда бельгийский поэт Эмиль Верхарн пришел на выставку вместе со своим другом художником Тео ван Риссельберге, последний так возмутился картиной «Гранд-Жатт», что сломал перед ней свою трость. Сам Верхарн, однако, был очень увлечен полотном Сера, но, когда он рассказывал некоторым художникам, как его порадовала и заинтересовала эта картина, они хохотали и отвечали ему насмешками [12, с. 67].

Скепсис, который так ярко рисует Дж. Ревалд, разделяли далеко не все участники общества «XX». В 1886 г. в «L'Art Moderne» Октав Маус, подписавшись анонимом, выпустил статью, где высоко оценил новое искусство, показанное на последней выставке импрессионистов. В ней он назвал Сера «Мессией нового искусства» [17, р.42]. Вслед за публикацией Маус, очевидно предварительно согласовав свои действия с членами группы, выслал мастеру приглашение принять участие в выставке «XX» в 1887 г., которое Сера принял, особенно не раздумывая.

В 1887 г. Тео ван Риссельберге, Ян Тороп, Вилли Финч и некоторые другие молодые мастера буквально заразились неоимпрессионизмом. Однако эта страсть к техническому экспериментаторству, подкрепленному современной научной теорией, довольно быстро, уже к 1890 г., начала остывать. Поэтому говорить о невероятном французском неоимпрессионистическом воздействии на художников группы «XX» не приходится. К примеру, Ян Тороп, которого часто приводят в пример в качестве одного из распространителей идей дивизионизма за пределами Франции, создал, по мнению Роберта Сибелхофа, всего лишь «14 подлинно пуантилистских полотен» [18, р.91]. Джейн Блок в исследовании бельгийского неоимпрессионистического портрета отмечает, что интерес Жоржа Леммена к творчеству Сера, впервые проявившись в 1891 г., сошел на нет к 1895 [17, р. 45].

В 1889 г. на выставку группы «XX» присылает свои работы Поль Гоген. Он получает приглашение еще в Арле и как всегда возлагает большие надежды на ком-

мерческий успех полотен, отобранных для выставки в Брюсселе. Однако бельгийцы в массе своей встретят искусство Гогена без особого энтузиазма. И это притом, что среди присланных полотен был такой подлинный шедевр, как «Видение после проповеди (Борьба Иакова с Ангелом)» (1888, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург).

Безразличное отношение к искусству Гогена изумляет. Тот, кто во Франции уже через два года благодаря Альберу Орье будет провозглашен подлинным художником-символистом, отцом современного французского авангарда, не вызвал ровным счетом никаких чувств у бельгийских коллег. Клуазонизм, изобретением которого Гоген обязан Эмилю Бернару, в большей степени прошел мимо мастеров группы «XX», если не считать Анри ван де Вельде. Подчеркнутый контур и смелый колорит на основе крупных локальных заливок оказались не востребовавшими. Бельгийцы в этом смысле поистине уникальны! Принять Сера, прерафаэлитов, немцев и австрийцев, восторженно встретить Уистлера и одновременно проявить абсолютное равнодушие к Гогену — парадокс, источник которого, по-видимому, следует искать в особенностях развития бельгийской культуры. Хотя, возможно, Гоген просто опоздал. Его прозелитическая деятельность уже не могла принести плодов в силу упущенного времени. Благодаря личным знакомствам с Верхарном Сера установил контакт в 1887, Гоген явился без приглашения спустя два года, в 1889 г. Он заранее проиграл Сера битву за бельгийских неофитов. Важно также указать, что Гоген на тот момент не считал себя символистом, как, впрочем, и не использовал этот термин. Он причислял себя к импрессионистам, а в 1889 г., изобретая название для выставки в кафе «Вольпини», добавил в свой тезаурус слово «синтетист». Это тоже интересный факт, если учесть то, что термин «символист» в отношении художников в Бельгии уже использовался два года начиная со статьи Эмиля Верхарна в «L'Art Moderne», посвященной Фернану Кнопфу [19, p. 129].

Одним из молодых мастеров, чье имя еще не было на слуху у публики, но встречалось в каталогах выставки общества «XX», был Анри де Тулуз-Лотрека. Тео ван Риссельберге познакомился с ним в Париже в 1887 г. и настоял на том, чтобы Октав Маус выслал ему приглашение на следующий год. В письме секретарю группы он писал:

Этот коротышка совсем неплох. У парня есть талант! Определенно нам годится. Никогда не выставлялся! В данный момент делает очень забавные вещи — цирк Фернандо, шлюх и всякое такое. Хорошо знаком с множеством людей. Одним словом, подходящий тип. Мысль, что он будет представлен в «XX» несколькими сценами на улице Сез и улице Лафит, кажется ему страшно шикарной... [20].

В 1888 г. Тулуз-Лотрек отослал в Брюссель одиннадцать произведений. В 1890, 1892 и 1893 он вновь присоединился к бельгийцам.

В 1889 г. во вступительной статье к каталогу выставки группы «XX» Октав Маус очень точно определил задачи, которые декларировали художники в уставе 1883 г. Он писал, что основной преследуемой целью общества является поиск мастеров «среди тех, кто стремится достичь своего идеала, не страшась непроторенных путей и осуществляя поиск во всех областях» [21, p. 170]. Особый акцент делался на отсутствие сюжетно-жанровой регламентации и свободу в выборе художественной формы. Джейн Блок, однако, уточняет, что Октав Маус и Эдмон Пикар заня-

ли воинственную позицию в отношении академической традиции и популярного в Бельгии в 1880-е годы художественного реализма. Их высказывания часто были настолько резки и нетерпимы, что в 1887 г. по сути под прямым давлением Мауса и Пикара из состава общества «ХХ» вынуждены были выйти Ламбо, Верхарт, Верстрат, Симон, Дельван и Ванез [22]. Их уход в итоге положительно сказался на художественной эволюции группы, поскольку на их места пришли Анна Бок, Гийом Шарлье, Анри де Гру, Жорж Леммен, Огюст Роден, Фелисьен Ропс, Ян Тороп и Анри ван де Вельде.

При всей кажущейся структурированности эстетической программы группа «ХХ» на всем протяжении своего существования сохраняла высокий внутренний уровень свободы художественного выражения и никогда не настаивала, как могло бы показаться, на стилистической гомогенности. Ее постоянными членами были мастера, стилистически являвшиеся антиподами. Импрессионисты соседствовали с символистами, неоимпрессионисты выставлялись бок о бок с Гогеном или Энсором. Ричард Томсон подчеркивает, что «эта выставка могла бы быть форумом для открытия параллелей и перекрестных явлений в искусстве *fin de siècle*, для того чтобы Сикерта увидеть рядом с Брейтнером, а стировские пейзажи Вальберсвика с полотнами неоимпрессионистов» [23, p. 136].

Основным критерием отбора работ участников, как точно подметил Маус в 1889 г., была новизна художественного подхода. Нет ничего удивительного, что при этом легко выделяются магистральные линии художественных поисков, отвечающих общим тенденциям развития изобразительного искусства Западной Европы рубежа веков. Художники группы «ХХ» преимущественно отдавали предпочтение тонализму, неоимпрессионизму, символизму и зарождавшемуся экспрессионизму. Если вдруг чаша весов внутри группы начинала колебаться в сторону одного или другого художественного явления, это вызывало обоснованный протест среди участников.

Показателен в этом случае пример Джеймса Энсора, который негласно считался лидером группы «ХХ» в период с 1884 по 1886 г. В 1887 г., когда Сера и Синьяк привозят в Брюссель «Воскресную прогулку на острове Гранд-Жатт», Энсор выставляет наброски к картине «Въезд Христа в Брюссель в 1889 году», которую закончит и выставит спустя год, в 1888. Если Риссельберге, Леммен, Финч и целый ряд других бельгийских мастеров с головой уходят в освоение методов пуантилизма, то Энсор осторожно обходит его стороной и остается верен тому, над чем работал. В 1888 г. его «Въезд Христа в Брюссель» предлагает арсенал абсолютно новых средств художественной выразительности, которые лягут в основу «живописного словаря» экспрессионистов. Художник в том числе размывает границы жанра. Анна Свинбурн пишет:

Энсор появляется в образе Христа, едущего на осле сквозь улицы Брюсселя. Симультанность — вот ключевой элемент картины. С точки зрения сюжета это одновременно и автопортрет, и религиозная сцена, и социально-политическая критика. Точно так же и мотивы действуют на нескольких уровнях: шествие — это сразу и религиозная процессия, и политическая демонстрация, и празднование Марди Гра. Через эту множественность картина посылает нам разнообразные сообщения об обаянии и отвращении к человечеству, о самоощущении гонения и превосходства в отношении мира искусства и мира людей в целом [24, p. 22].

Критически настроенный в отношении узурпирующего французского влияния, которое оказал неоимпрессионизм на участников группы «ХХ», Энсор в полотне «Въезд Христа в Брюссель» не упускает возможности выразить возмущение художественной конъюнктурностью своих коллег. На зеленом балконе в левой части картины художник помещает двух персонажей, один из которых испражняется, а другой извергает обильные рвотные массы прямо на эмблему общества «ХХ». Как ни удивительно, но подобная резкость не спровоцировала скандала, не отвернула от Энсора друзей и коллег. Он по-прежнему остался постоянным членом общества, продолжил плодотворное сотрудничество и не пропустил ни одной выставки.

Фернан Кнопф также старался всячески уберечь свою художественную идентичность. К 1887–1888 гг. он постепенно преодолел стилистическую зависимость от Уистлера и начал поиск нового художественного языка. Вместо того чтобы последовать примеру коллег и опробовать неоимпрессионистический метод, он отправился в Англию, где открыл для себя новый источник вдохновения — живопись прерафаэлитов.

Не менее показателен пример Яна Торопа, который не без влияния Риссельберге первоначально поддался чарам Сера и Синьяка. Но увлечение популярной новой техникой письма не лишило его потребности в поиске собственного стиля. Как замечает Р. Сибелхоф,

...один из отличительных аспектов пуантилистских работ Торопа — в наличие сильного личного элемента, который виден в сюжете, подходе к созданию композиции и использованию цвета. Несмотря на то что художник иногда находится в согласии с идеалами неоимпрессионизма, он столь же часто демонстрирует оппозиционность им. Фигуративные сюжеты не столько описательны, сколько символичны в своей концепции, представляя идеи скорее в виде конкретного образного явления. Кроме того, его человеческие типы не имеют никакого отношения к классицизирующим фигурам французских или бельгийских неоимпрессионистов: ни Вилли Финч, ни Жорж Леммен, ни Тео ван Риссельберге никогда не представляли подобные типы. Крестьяне и рабочие Торопа в тяжелых и провисающих одеждах противоположны людям в «Острове Гранд-Жатт», где, согласно Полю Адаму, даже неподвижность людей, готовые формы помогают дать слово современности, воспоминаниям о нашей узкой одежде, приклеившейся к телу, сдержанным жестам, копируемой повсеместно британской манере [18, р. 96].

Самым главным в выставочной деятельности общества «ХХ» была демократичная художественная атмосфера, которая сама по себе провоцировала мастеров пробовать себя в разных видах искусства, овладевать новыми техниками, искать новые стилистические решения. Тот же Энсор в 1886 г. начинает осваивать эстамп. При поддержке Ропса он экспериментирует с техникой сухой иглы, с гравюрой на меди. Анна Свинбурн приводит следующую интересную статистику: «За всю карьеру Энсор сделал 133 эстампа, из них 86 приходится на период с 1886 по 1891 год» [24, р. 20].

Некоторые мастера подходят к вопросу поиска новых форм еще более кардинально. Первоначально подпав под сильнейшее влияние неоимпрессионизма и создав ряд полотен в духе Сера, Вилли Финч после поездки в Англию и знакомства с произведениями «Движения искусств и ремесел» навсегда оставляет живопись и полностью посвящает себя декоративно-прикладному искусству. Он уезжает работать на фабрику Бока в Ла-Лувьер в Валлонии. Здесь Финч пытается применить

теорию цвета Руда и Анри к декорированию фаянса. Он осваивает новые методы глазирования, как, например, знаменитую «воловью кровь» Эрнеста Шапле, принесшую ее изобретателю золотую медаль на Всемирной выставке в Париже 1889 г.

Анри ван де Вельде идет по тому же пути. На выставках группы «XX» он впервые знакомится с работами Уистлера, Моне, Ренуара, Родена. Став постоянным членом общества в 1888 г., художник открывает для себя неоимпрессионистов и немедленно приступает к апробации нового живописного метода. За пуантилистскими «Кабинками для переодевания в Бланкенберге» (1888, Кунстхаус, Цюрих) следует «Всенощное бдение Ангелов» (1892–1893, Музей Бельрив, Цюрих), в котором уже не остается и следа влияния Сера или Синьяка. Подчеркнутая декоративность и плоскостность форм, использование крупных заливок цвета, огромная роль линии — все это, несомненно, является отражением того сильнеешего художественного потрясения, которое испытал ван де Вельде, увидев на выставке группы «XX» в 1889 г. работу Поля Гогена «Борьба Иакова с Ангелом». В 1891 г. общество «XX» приглашает к сотрудничеству Уолтера Крейна. В этот момент ван де Вельде заражается идеями «Движения искусств и ремесел» и начинает создавать первые книжные и журнальные иллюстрации. Он оформляет книгу Макса Эльскампа «Воскресное» (1892), с 1893 г. делает ксилографии для литературно-художественного журнала «Van Nu en Straks».

Анри ван де Вельде настолько увлекается идеями англичан, что в подражание Красному дому Морриса строит и самостоятельно декорирует собственный дом — Блюменверф в Уккле (1895).

Если сама архитектура этого дома, повторяющего тип английского коттеджа, еще не очень выразительна и, не содержащая доминирующих элементов модерна, не так существенна для эволюции стиля, то все остальное в этом доме достойно самого пристального внимания. Это остальное — мебель, содержащая классический набор необходимых предметов (стулья, кресла, столы, буфет), различные резные украшения, детали, сделанные из меди, картины, повешенные на стены, платья жены, созданные по эскизам художника. Все подчиненно единому ритму, имеет определенный «линейный модуль». Линия ван де Вельде тоже гнущая, но без лишних узоров, более простая, имеющая тенденцию выпрямиться. В ней заложена возможность того перехода к новой архитектуре, который произойдет в творчестве мастера в XX столетии [4, с. 98–99].

Дом в Уккле — это поворотная точка, после которой ван де Вельде можно считать сформировавшимся мастером, удачно завершившим свои бесконечные художественные поиски и избравшим для себя путь архитектора. Он будет работать в Париже, активно строить в Германии (вилла Эше в Хемнице, музей Карла Эрнста Остхауса в Хагене, постройки в Веймаре и Берлине) и в Нидерландах (Музей Крёллер-Мюллер в Оттерло). Ван де Вельде станет одним из самых востребованных и влиятельных бельгийских мастеров начала XX века.

Члены общества «XX» не только создавали, но и коллекционировали авангардное искусство рубежа веков. Эдмон Пикар собирал произведения Джеймса Уитлера, Эмиль Верхарн был увлечен графикой Одилона Редона, Жорж Леммен коллекционировал работы Жоржа Сера. Самым известным примером собирательской деятельности бельгийцев, бесспорно, является покупка Анной Бок «Красных виноградников в Арле. Монмажур» Винсента ван Гога (1888, ГМИИ им. Пушкина, Москва), который в 1889 г. принял приглашение Октава Мауса и прислал шесть по-

лотен на выставку 1890 г. Коммерческий успех голландца в Брюсселе был заранее предопределен, ибо за пару недель до вернисажа, 19 января 1890 г., «L'Art Moderne» перепечатал отрывки из блестящей статьи Альбера Орье «Одинокие. Винсент ван Гог», вышедшей в первом январском номере «Mercure de France».

Оригинальность устраиваемых мероприятий и открытая выставочная политика сделали бельгийскую группу «XX» одной из наиболее значимых художественно-дискуссионных площадок в Европе рубежа XIX–XX веков. В ее распоряжении имелись все возможные инструменты популяризации: еженедельный журнал «L'Art Moderne», концертная и лекционная площадки, где можно было познакомиться с последними новинками в области современной музыки и литературы. Громкий успех, который сопутствовал мастерам общества «XX» на протяжении десяти лет совместных выступлений, способствовал возникновению ряда новых европейских выставочных площадок, подражавших брюссельцам как в названии, так и в организационных особенностях.

В 1892 г. в Берлине появилась группа «XI». В нее входили Макс Либерман и Макс Клиндер, каждый из которых принимал участие в выставках общества «XX» в 1884 и 1889 гг. соответственно, Вальтер Лейстиков, Франц Скарбина, Людвиг фон Гофман. Группа распалась в 1898 г., уступив место Берлинскому Сецессиону.

Некоторые элементы организации группы «XX» были заимствованы Венским Сецессионом, с которым активную связь поддерживали символисты группы «XX», в частности Фернан Кнопф.

В 1909 г. Вилли Финч и Кнут Магнус Энкель основали хельсинскую группу «Septem», латинское название которой соответствовало числу постоянных участников. Вилли Финч, переехавший жить и работать в Финляндию еще в 1897 г. по приглашению Луи Спарра, много сделал для знакомства финской публики с искусством Франции и Бельгии. В 1904 г. в Атенеуме он организовал выставку франко-бельгийского искусства, на которой впервые в Финляндии можно было видеть работы Поля Синьяка, Анри Эдмона Кросса, Тео ван Риссельберге. После провала выставки финского искусства в Париже в 1908 г. Вилли Финч и Энкель осознали, что перемены в художественном мире Хельсинки невозможны без структурного обновления. Это спровоцировало возникновение нового творческого объединения.

Последователями бельгийцев можно считать и руанскую группу «XXX», которая открыла свою первую выставку в 1907 г. В группу вошли среди прочих Анри Матисс, Андре Дерен, Рауль Дюфи, Альбер Марке, Морис де Вламинк.

Общество «XX» единогласно проголосовало за самороспуск в 1893 г. Тогда же Октав Маус организовал новое художественное сообщество — «La Libre Esthétique», которое сконцентрировало большее внимание на проблемах развития декоративно-прикладного искусства, нежели живописи или скульптуры. Несмотря на то что в большинстве исследований оба маусовских художественно-литературных предприятия рассматриваются в совокупности, на наш взгляд, это не вполне допустимо из-за различий в преследуемых целях и организационных особенностях.

Литература

1. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. М.: Искусство, 1962. 436 с.
2. Ревалд Дж. История импрессионизма. М.: Искусство, 1959. 454 с.
3. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.

4. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 296 с.
5. *Legrand F.-C.* Le Groupe des XX et son temps. Brussels: Musées Royaux des Beaux Arts; Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller, 1962. 148 p.
6. *Legrand F.-C.* Le symbolisme en Belgique. Brussels: Laconti, 1971. 277 p.
7. *Legrand F.-C.* Ensor, cet inconnu. Brussels: La Renaissance du Livre, 1971. 127 p.
8. *Block J.* Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868–1894. Ann Arbor: UMI Research press, 1984. 436 p.;
9. *Block J.* Belgium: The Golden Decades. New York: P. Lang, cop., 1997. 264 p.
10. Archives of Belgian Art — Letters and Documents. URL: <http://www.opac-archibald.be/fr/begin.htm> (дата обращения: 05.05.2015).
11. *Berman P.G.* James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. 114 p.
12. *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм. М.: Республика, 1996.
13. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 5213. Lettre de Edward Burne-Jones à Octave Maus, 13.11.1888. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/maus/1890/5273r.cezanne.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=j*8E*D4Y*F2*E8*ADt*0E*3D*00*E9sr*09*15 (дата обращения: 05.05.2015).
14. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 5273. Lettre de Paul Cézanne à Octave Maus, Paris, 27.11.1889 URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=*A5HN*B6*F1u*C0*C5*B1*18*2D*17*E6*DFv*A5&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=8&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%20.4.269&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=8 (дата обращения: 05.05.2015);
15. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire 5274. Lettre de Paul Cézanne à Octave Maus, Paris, 21.12.1889. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=*A5HN*B6*F1u*C0*C5*B1*18*2D*17*E6*DFv*A5&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=9&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%20.4.270&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=9 (дата обращения: 05.05.2015).
16. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 4784. Lettre de James Ensor à Octave Maus, Ostende, 11.1886. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=*BB*2Fz*09*FF*99*E9*9A*3BL8*B4n*2B*A7B&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=6&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%20.4.29&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=6 (дата обращения: 05.05.2015).
17. *Block J.* A Study in Belgian Neo-Impressionist Portraiture // Art Institute of Chicago Museum Studies. 1987. Vol. 13. No. 1. P. 36–51.
18. *Siebelhoff R.* Jan Toorop's early Pointillist paintings // Our Holland. 1975. Vol. 89. No. 2. P. 86–97.
19. *Verhaeren E.* Un peintre symbolist // L'Art Moderne. 1887. Vol. 7. P. 129–131.
20. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 6330. Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, Paris, s.d., 1887. URL: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/maus/1887/6330r.tvr.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*BF*C4*84*F9*BC*11*E8*EC*8F*01*C6*DD*A6*13*BE*B8 (дата обращения: 05.05.2015).
21. *Maus O.* Catalogue de la sixième exposition des XX, 1889 // Delevooy R. L. Les Vingt: Catalogue des dix expositions annuelles. Bruxelles: Centre internationale pour l'étude du XIXe siècle, 1981. 310 p.
22. *Block J.* Les XX // The Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. URL: http://proxy.library.spbu.ru:2733/subscriber/article_citations/grove/art/T089756?q=Les+XX&search=quick&pos=1&_start=1 (дата обращения: 05.05.2015).
23. *Thomson R.* Les XX. Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts // The Burlington Magazine. 1994. Vol. 136. No. 1091. P. 135–136.
24. *Swinbourne A., Canning S.* James Ensor. New York: Museum of Modern Art, 2009. 208 p.

References

1. Revald Dzh. *Postimpressionizm [Post-Impressionism]*. Moscow: Iskusstva Publ., 1962. 436 pp. (In Russian)
2. Revald Dzh. *Istoriia impressionizma [The history of impressionism]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1959. 454 pp. (In Russian)
3. Kriuchkova V.A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Frantsiia i Bel'giia, 1870–1900 [The Symbolism in fine art. France and Belgium, 1870–1900]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 272 pp. (In Russian)

4. Sarab'ianov D. V. *Stil' modern [The modern style]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989. 296 pp. (In Russian)
5. Legrand F.-C. *Le Groupe des XX et son temps*. Brussels: Musées Royaux des Beaux Arts; Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller, 1962. 148 p.
6. Legrand F.-C. *Le symbolisme en Belgique*. Brussels: Laconti, 1971. 277 p.
7. Legrand F.-C. *Ensor, cet inconnu*. Brussels: La Renaissance du Livre, 1971. 127 p.
8. Block J. *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868–1894*. Ann Arbor: UMI Research press, 1984. 436 p.
9. Block J. *Belgium: The Golden Decades*. New York: P. Lang, cop., 1997. 264 p.
10. *Archives of Belgian Art — Letters and Documents*. Available at: <http://www.opac-archibald.be/fr/begin.htm> (accessed: 05.05.2015).
11. Berman P. G. *James Ensor: Christ's Entry into Brussels in 1889*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. 114 p.
12. Revald Dzh. *Postimpressionizm [Post-Impressionism]*. Moscow: Respublika Publ., 1996. (In Russian)
13. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 5213. *Lettre de Edward Burne-Jones à Octave Maus, 13.11.1888*. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/maus/1890/5273r.cezanne.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=j*8E*D4Y*F2*E8*AD*0E*3D*00*E9sr*09*15 (accessed: 05.05.2015).
14. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 5273. *Lettre de Paul Cézanne à Octave Maus, Paris, 27.11.1889*. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=*A5HN*B6*F1u*C0*C5*B1*18*2D*17*E6*DFv*A5&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=8&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%20.4.269&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=8 (accessed: 05.05.2015).
15. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire 5274. *Lettre de Paul Cézanne à Octave Maus, Paris, 21.12.1889*. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=*A5HN*B6*F1u*C0*C5*B1*18*2D*17*E6*DFv*A5&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=9&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%20.4.270&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=9 (accessed: 05.05.2015).
16. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 4784. *Lettre de James Ensor à Octave Maus, Ostende, 11.1886*. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=*BB*2Fz*09*FF*99*E9*9A*3BL8*B4n*2B*A7B&Profile=Default&OpacLanguage=fre&NumberToRetrieve=50&StartValue=6&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%20.4.29&SearchT1=&Index1=Index55&SearchMethod=Find_1&ItemNr=6 (accessed: 05.05.2015).
17. Block J. A Study in Belgian Neo-Impressionist Portraiture. *Art Institute of Chicago Museum Studies*. 1987. Vol. 13, no. 1, pp. 36–51.
18. Siebelhoff R. Jan Toorop's early Pointillist paintings. *Our Holland*. 1975. Vol. 89, no. 2, pp. 86–97.
19. Verhaeren E. Un peintre symboliste. *L'Art Moderne*. 1887. Vol. 7, pp. 129–131.
20. MRBAB/AACB, numéro d'inventaire AACB 6330. *Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, Paris, s.d., 1887*. Available at: http://193.190.214.119/archibaldweb/Picture.csp?Profile=Default&OpacLanguage=fre&Picture=/art-foto/maus/1887/6330r.tvr.jpg&PictWidth=400&LinkToOrder=0&EncodedRequest=*BF*C4*84*F9*BC*11*E8*EC*8F*01*C6*DD*A6*13*BE*B8 (accessed: 05.05.2015).
21. Maus O. Catalogue de la sixième exposition des XX, 1889. *Delevoy R. L. Les Vingt: Catalogue des dix expositions annuelles*. Bruxelles: Centre internationale pour l'étude du XIXe siècle, 1981. 310 p.
22. Block J. Les XX. *The Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Available at: http://proxy.library.spbu.ru:2733/subscriber/article_citations/grove/art/T089756?q=Les+XX&search=quick&pos=1&_start=1 (accessed: 05.05.2015).
23. Thomson R. Les XX. Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts. *The Burlington Magazine*. 1994. Vol. 136, no. 1091, pp. 135–136.
24. Swinbourne A., Canning S. *James Ensor*. New York: Museum of Modern Art, 2009. 208 p.

Статья поступила в редакцию 15 мая 2015 г.

Контактная информация

Ключина Елена Витальевна — искусствовед; elena.klyushina@gmail.com

Klyushina Elena V. — art historian; elena.klyushina@gmail.com