

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ВОСТОЧНАЯ КОМИССИЯ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА СССР

СТРАНЫ И НАРОДЫ ВОСТОКА

Под общей редакцией
члена-корреспондента АН СССР
Д. А. ОЛЬДЕРОГГЕ

ВЫП. IX

СТРАНЫ И НАРОДЫ АФРИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1969

Н. Н. Кощевская

**В. МАРКОВ (В. И. МАТВЕЙ)
И ЕГО КНИГА «ИСКУССТВО НЕГРОВ»**

В 1919 г. в Петрограде издательство Народного комиссариата по просвещению выпустило в свет книгу «Искусство негров». Ее автор — художник Владимир Иванович Матвей, печатавший свои литературные труды под псевдонимом Владимир Марков, — умер пятью годами раньше. Книгу подготовила к печати его супруга.

За прошедшие с тех пор полвека объем знаний об африканском искусстве неизмеримо возрос. Наряду с прочими были открыты памятники, представляющие целые неведомые ранее культуры. Изменилось во многом и само отношение к искусству народов Африки. Если при жизни В. Маркова лишь единицы, в первую очередь художники, признавали за африканской скульптурой право называться искусством в полном смысле этого слова, то сейчас она — объект изучения целого ряда специалистов.

В наши дни интерес к произведениям африканской народной пластики необычайно высок. Потому и привлекает к себе внимание давно ставшая библиографической редкостью книга Маркова. Конечно, она, увидевшая свет в голодном Петрограде, выглядит скромно по сравнению с выходящими ныне во многих странах великолепно оформленными изданиями. Труд Владимира Маркова в свете современных данных, естественно, во многих отношениях легко уязвим. И все же своего значения он не утратил. Прежде всего это должно быть объяснено горячей заинтересованностью предметом, увлеченностью автора, страстно любившего искусство. Есть еще одно немаловажное обстоятельство, заставляющее отнести к «Искусству негров» с особым уважением, — это первая в истории работа, в которой предпринята попытка теоретически обосновать эстетическую значимость народного искусства Африки.

Чтобы понять, какими путями пришел Марков к углубленному изучению пластических принципов народного африканского искусства, необходимо обратиться к его личности, к его художественным пристрастиям. Он был хорошо знаком с новейшими западноевропейскими исканиями в области художественной формы и симпатизировал им. Академия художеств, студентом которой он являлся, отнюдь не поощряла увлечений такого рода. Марков неоднократно вступал в конфликт с профессорами. Дело дошло до того, что ставился вопрос об его отчислении. Будучи чуждым принципам Академии, Марков в то же время не был и по-

следовательным адептом какого-либо одного конкретного модернистского течения.

Марков мечтал об обновлении искусства, считая, что пути к нему лежат через познание общих непреложных закономерностей и принципов художественного творчества. Особенно привлекали его полузабытые, малоизвестные в те времена художественные памятники прошлых эпох. С 1909 г., несмотря на крайнюю ограниченность в средствах, каждое лето Марков регулярно проводит за границей. В этих поездках он последовательно открывает для себя и увлекается итальянским кваттроченто, Византией, ранней, преимущественно северной готикой. В России его внимание привлекают древнерусские и старообрядческие иконы, народное прикладное искусство.

Он был человеком довольно своеобразного склада. С одной стороны, как будто бы главным делом жизни своей считал практическую деятельность художника, с другой — обладал чрезвычайно развитой склонностью к теоретизированию. По свидетельству супруги Владимира Ивановича Маркова, он систематически вел записи своих мыслей и впечатлений и в то же время испытывал острую потребность в аудитории, перед которой мог бы излагать свои взгляды на искусство. Так, свое пребывание в Академии он, в частности, ценил за то, что она предоставляла очень восприимчивую аудиторию в лице студентов.

Потребность Маркова в широкой аудитории привела к тому, что он стал инициатором создания журнала «Союз молодежи» — печатного органа одноименного общества художников. Не будучи замкнутой организацией, это общество не имело четко выраженной платформы. В него входили художники, исповедовавшие принципы разных модернистских течений. Владимир Марков, конечно, был одним из активнейших членов «Союза», однако выставлял свои живописные работы и на выставках других обществ, например «Бубнового валета». Первый номер журнала «Союз молодежи» вышел в апреле 1912 г.; во втором, июньском номере публикуется манифест итальянских футуристов, который воспринимался в какой-то мере как кредо и самого журнала.

В подготовке и первого и второго номеров большое участие принимал Марков. В них, в частности, была помещена его статья «Принципы нового искусства». В самом начале этой статьи Марков обосновывал возможность логического выведения основных законов пластической красоты, что являлось для него как теоретика и художника основной задачей. Он пишет: «Обязанная своим происхождением интуитивным способностям духа, она (т. е. мировая красота) по своему осуществлению обнаруживает в себе наличность таких начал, которые могут быть возведены в непреложные истины, в основные принципы, на которых она зиждется» [4]. Так же как в изобразительном искусстве, и в поэзии и в музыке Марков искал те общие принципы, на основании которых можно было бы синтезировать нечто новое.

Он и другие активисты журнала пытаются создать единый фронт творческой молодежи — художников и поэтов. На страницы журнала были привлечены нашумевшие поэты: Велемир Хлебников, Давид и Николай Бурлюки, Борис Лившиц и др.

В этот же период Марков интересуется поэзией и изобразительным искусством Востока. В журнале печатаются переводы китайских стихов, выполненные Егорьевым. Подготавливается к изданию отдельный сборник под названием «Свирель Китая»¹. Причем Марков, не удовлетворенный качеством переводов Егорьева, правит их сам (переводы, разумеет-

¹ Сборник вышел в свет уже после смерти Маркова и Егорьева.

ся, выполнялись с европейских языков). В изобразительном искусстве Востока Марков особенно ценным считал то, что он называет «пластическим символом». Выработка подобных «символов», т. е. новых форм взамен иллюзорной изобразительности, по его мнению, является актуальнейшей задачей современных художников.

Обращается он и к искусству о-ва Пасхи [3]. Небольшая работа отличается тем, что почти не включает в себя аналогий проблемам современного искусства. В ней весьма обстоятельно излагается то, что могло быть почерпнуто из научных этнографических трудов.

Параллельно с «Искусством острова Пасхи» В. Марков писал еще «Фактуру» — работу, в которой анализируется роль этого средства художественной выразительности, ее связь с трактовкой объема и различное к ней отношение в искусстве разных народов. Уже в этой книге мы находим неоднократные ссылки на примеры из искусства африканских народов. Обращение Маркова к последнему было вполне закономерным. С одной стороны, оно было подготовлено предшествовавшими поисками малоизвестных памятников искусств разных стран, предпринимавшимися с целью расширить арсенал средств современного художника и выявить «вечные истины». С другой стороны, хотя Марков и не стал ортодоксальным кубистом, однако эксперименты Пикассо и Брака находили в нем живой отклик. Последнее обстоятельство, бесспорно, должно было обострить интерес Маркова к Африке. Оно же наложило известный отпечаток на его восприятие негритянского искусства.

К изучению искусства Африки Марков подошел с полной серьезностью. Он проделал большую подготовительную работу, причем в чрезвычайной короткий срок. Летом 1913 г. состоялась поездка в западноевропейские страны с единственной целью непосредственного ознакомления с африканской скульптурой. Он посещал музеи Копенгагена, Гамбурга, Лондона, Парижа, Кёльна, Брюсселя, Лейдена, Амстердама, Лейпцига, Берлина. Работает, разумеется, и в Этнографическом музее Петербурга. Во всех музеях он фотографировал заинтересовавшие его скульптуры. Таких снимков набралось много, в книге лишь часть из них.

Мимо некоторых скульптур, получивших уже известность благодаря трудам этнологов, Марков прошел. Бенинские бронзы, например, не задержали его внимания. «Что же делать! Я в нем большой красоты не вижу», — пишет он об искусстве Бенина [2, стр. 14].

Отношение Маркова к самобытным национальным искусствам очень своеобразно. Он горячо отстаивал их всемирную значимость, но, если какое-либо художественное направление, отдельный памятник казались ему слишком реалистическими, переставал замечать их самобытность. Так, например, еще в работе «Искусство острова Пасхи», говоря о скульптурном изображении женской руки, найденной Куком, он утверждает, что в художественном отношении последнее малоинтересно, так как «сделано очень реально». Критерии, которыми руководствовался Марков, выделяя или отвергая то или иное художественное произведение, определялись конструируемой им доктриной искусства будущего, в котором, по его мнению, не должно быть места традиционному европейскому или какому-либо иному реализму. Достаточно ясно высказался он по этому поводу в статье «Принципы нового искусства». «В греческом, а также в последовавшем за ним европейском искусстве все логично, рассудочно, все научно обосновано... словом — все конструктивно. Китай, Япония, Византия и другие страны уже давно потеряли свою остроту, все они в большей или меньшей мере прониклись идеалами итальянского Ренессанса, к вящему удовольствию историков и археологов, которые высшую точку даже этого, так чуждого им искусства видят в усвоении

эллинических канонов и в аналогичной их разработке и поэтому всегда рады отметить в нем появление первых признаков европейской конструктивности и ею узаконенной реальности. А между тем было бы гораздо разумнее, если бы они, вместо того чтобы с любовью искать и приветствовать засорение национальных искусств, старались бы вывить их самородные, строго национальные принципы, проследить их разработку, развитие и отметить, в чем и когда они достигли своего апогея, а также уяснить самостоятельную национальную разработку чуждых им принципов и кульминационные пункты ее развития» [4].

Как видно из многочисленных высказываний В. Маркова, он считал, что реализм не мог развиваться в самобытных национальных искусствах, что во всех случаях он свидетельствует об извращении местных традиций. Реалистичность попросту отпугивала Маркова, становилась труднопреодолимой преградой между ним и произведением.

Что же привлекало его в первую очередь в памятниках африканского искусства, или, иными словами, что находил он в них ценного для искусства современности и будущего? Марков отводил особое место таким категориям, как пластическая тяжесть, плоскость, пластический символ, фактура, динамизм, консонанс. Памятники африканского, как и любого другого, искусства оценивались им в зависимости от того, насколько ярко выражены в них указанные моменты.

По Маркову следовало, что внешняя форма предметов затемняет их сущность и поэтому деформация не только допустима, но и обязательна в искусстве. Естественно, что в африканской народной пластике Марков усмотрел в первую очередь свободную игру массами, почти независимыми от реальных форм. «Негр любит свободные и самостоятельные массы, связывая их, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью; его истинный язык — игра масс, и выработал он его в совершенстве. Массы, которыми он оперирует, элементарны; это тяжести» [2, стр. 36].

Необходимо расшифровать, что понимается в данном случае под «тяжестями». Анализируя особенности восприятия человеком различных геометрических форм, Марков заключил, что одни из них, такие, как шар, куб, широкий в основании низкий конус, вызывают ассоциации с чем-то тяжелым, другие — вытянутый цилиндр, вытянутый конус — кажутся легкими. Сопоставленные, они контрастируют друг с другом. Подчеркивается тяжесть одних и легкость других. «Тяжести» и «нетяжести», говоря словами Маркова, «играют». Такая «игра», взятая в чистом виде, вне содержания и изобразительности, составляет формальную, «орнаментальную» сторону скульптуры. Однако, как ни много значения придает Марков этой стороне, важное место он отводит и той связи, которая существует между каждой отдельной формой и тем, что она изображает: «Очарование творчества Африки заключается в том, что массы здесь трактованы, с одной стороны, как абстрактные тяжести, подчиненные законам пластическим, т. е. законам отношений и пропорций величин, их ритмического расположения, а с другой стороны — как символы частей органического целого». Очарование этого искусства — в найденном «пластическом символе». Таким образом, под «пластическим символом» понимается тот эквивалент, который предлагает искусство взамен реальной жизненной формы. Марков подчеркивает, что отдельные формы — «тяжести», составляющие в сумме африканскую скульптуру, — связываются друг с другом на чисто пластической, «музыкальной» основе. Этот принцип интерпретации формы, принятый во многих африканских скульптурах, Марков назвал «расчленением единства на множество».

Конечно, он прекрасно понимал, что все многообразие стилей искусства африканских народов не может быть сведено лишь к одной

формуле. Художник указывает еще на два принципа, которые, как и первый, примененные в смешении друг с другом или в чистом виде, определяют стилистику африканских скульптур: это противоположный первому принцип, когда все или некоторые части тела сливаются в единую форму — «тяжесть», и последний, состоящий в упущении отдельных деталей.

Надо сказать, что в работах Маркова об африканском искусстве как известная дань кубизму наличествуют принятая теоретиками этого направления терминология и даже отдельные их положения. Вероятно, вначале и он рассматривал памятники африканского искусства через призму кубизма, но в процессе работы преодолел предвзятость первоначального подхода и увлекся памятниками как таковыми.

В этом, как, впрочем, и в других отношениях, интересно сопоставить с работами Маркова «Negerplastik» Карла Эйнштейна — книгу, также посвященную эстетике африканского искусства. Она вышла в свет в Лейпциге в 1915 г., четырьмя годами раньше «Искусства негров», но более чем год спустя после смерти Маркова. Даже при беглом ознакомлении бросается в глаза явная перекличка многих положений Эйнштейна и Маркова. Между тем оба они, скорее всего, и не слышали друг о друге.

Мы знаем, что кубизм — чисто европейское явление, следствие внутренних причин и противоречий, действовавших в европейском искусстве и обществе. Африканская скульптура в процессе выкристаллизовывания кубизма сыграла лишь роль своеобразного катализатора. Конечно, о каком-либо внутреннем родстве между кубизмом и народной африканской пластикой говорить не приходится.

И все же на первых порах те, кто был близок к новейшим течениям изобразительного искусства, стали рассматривать форму африканской пластики с точки зрения только что родившихся теорем кубизма. В таком виде и вводит ее в эстетическую литературу Эйнштейн. Этого нельзя сказать в полной мере о Маркове. Последнему удалось во многом преодолеть соблазн интерпретировать африканские скульптуры на кубистический лад.

Сходные, хотя и не тождественные позиции обоих авторов по отношению к современному искусству; необходимость для обоих ознакомить читающую публику с творчеством народов Африки, опровергнуть устоявшееся мнение о нем, доказать, что африканское искусство отнюдь не находится вне эстетики, а, напротив, обладает большими художественными достоинствами; общность литературных источников как по части этнологии, так и эстетики, — все это не могло не привести к некоторому сходству работ Маркова и Эйнштейна. Похожи они и по расположению материала: обе представляют собой альбомы фотографий с предпосланными им несколькими главами текста. Как один из ряда примеров может быть приведена и встречающаяся у обоих мысль, что в противовес европейскому искусству, в том числе и кубизму, своеобразная форма африканской скульптуры есть результат чувства, а не логических умозрительных построений. По мнению обоих, с точки зрения создателей африканских скульптур, последние глубоко реалистичны.

И все же не только в отношении к кубизму, но и в некоторых других весьма существенных моментах книги Маркова и Эйнштейна отличаются друг от друга. Хотя Марков в известной мере рассматривает форму африканской пластики изолированно, Эйнштейн в этом отношении идет еще дальше. Он полностью отрывает форму памятников от их назначения и содержания, выводя абсолютно все ее особенности из «интуитивно постигнутых» африканцами пластических закономерностей.

Реальная жизненная среда, в которой были созданы скульптуры, его совершенно не интересует. Он даже сознательно не приводит их атрибуцию.

Бесспорной заслугой Маркова должно быть признано то, что в ряде случаев он смог подняться над своими привязанностями в современном искусстве, утверждая как высшую ценность последовательное выявление в творчестве местного, самобытного начала. «Без любви, часто бессознательной, к какому-либо принципу, канону, религии нет национальной красоты» [4], — писал он. И пытался дать читателю представление об отдельных чертах африканских религий, особенностях быта, легендах, излагая материал, почерпнутый в трудах этнологов, в первую очередь Фробениуса. Эти сведения не ставились в непосредственную связь с публикуемыми памятниками, но Марков прямо указывал, что такие факторы, как условия быта, антропологические особенности и т. д., должны иметь отражение в форме произведений искусства. Где возможно, он приводит атрибуцию памятников и сетует, что «точно разделить искусства по провинциям, указать, какие черты принадлежат одной стране и какие другой — невозможно из-за скудности материала» [2, стр. 41].

Изучив труды Фробениуса и считая его большим авторитетом в своей области, Марков тем не менее не разделял целиком его теорий о происхождении африканской культуры. Как говорилось, он считал, что воспроизведение жизни в формах, близких к реальным, где бы оно ни встречалось, всегда является следствием европейского художественного влияния. Поэтому у него не вызывало никаких сомнений утверждение Фробениуса об определяющем для культуры народов Гвинейского побережья средиземноморском влиянии. Однако он не принимает предположение последнего о том, что и первичные культуры в Африке имеют иноземное происхождение: «Я вынужден считать представленное здесь искусство и его любовь к массам искусством, издавна присущим Африке, тем более что здесь оно так богато развилось и сохранилось, что трудно найти мало-мальски подобное и в количественном и в качественном отношении в других частях света» [2, стр. 37].

Работы Маркова об африканском искусстве обдумывались и писались в 1913—1914 гг., т. е. тогда, когда многие представители художественных модернистских течений в России, среди них Малевич и Кандинский, порвали с предметной изобразительностью. Кандинский уже написал свои первые абстрактные полотна, а Малевич перешел на позиции супрематизма. Оба они и в своих теоретических выступлениях доказывали, что в искусстве действуют лишь законы «чистой формы». Об этом весьма своеобразном периоде в русском искусстве так написал возвращавшийся в то время в самой гуще событий бывший редактор журнала «Аполлон» Сергей Маковский: «Нигде никогда подобной пестроты не знало искусство по ту сторону Вержболова². Иностранцы еще пожалуют, что так мало интересовались культурой предреволюционной России... Вся шкала вкусов и притязаний, от „правизны“, переходящей в ремесленничество магазинное, до крайней „левизны“, не грезившейся заядлым футуристам, оказалась на виду... с одной стороны, этот неистощимый вкус к стилю и стилям, изысканные праздники театрального декораторства, возрождение старины, своей и чужеземной, народного кустарничества, религиозной живописи, итальянского Ренессанса и, с другой — упрямый эгоизм, какого не знал мир, безнадежное повторение задов! И рядом эта отсебятина, не признающая никаких преград, по-

² Пограничная станция на пути из Петербурга в Берлин и Париж.

цветистее до поудалее, и это слепое преклонение перед матиссами... и это восхищение древнерусской иконой, и это смешное подражание уличным лубочным вывескам...» [1, стр. 143—145].

Марков, конечно, являлся сыном своего времени. Его искания целиком вписываются в эту мятущуюся, пеструю картину. Тем рельефнее, значительнее выступают серьезность и трезвость художника — качества, наиболее полно проявившиеся в его теоретических работах об искусстве народов Африки.

ЛИТЕРАТУРА

1. М а к о в с к и й Сергей, Силуэты русских художников, Прага, 1922.
2. М а р к о в В., Искусство негров, Пг., 1919.
3. М а р к о в В., Искусство острова Пасхи, — «Союз молодежи», 1914.
4. М а р к о в В., Принципы нового искусства, — «Союз молодежи», 1912, № 1.