

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Матисс и Африка.....	4
Глава 2. Художественный анализ «Марокканского триптиха» .....	7
Заключение .....	14
Список использованной литературы.....	15

## Введение

Французский живописец, скульптор, график и декоратор Эмиль Бенуа Матисс родился 31 декабря 1869 года в Лэ Като Нор на севере Франции. В 1892 году он приехал в Париж, где учился в Академии Жюлиана, а позже у Гюстава Моро. Поиски непосредственной передачи ощущений при помощи интенсивного цвета, упрощённого рисунка и плоскостного изображения отразились в произведениях, представленных им на выставке фовистов (от французского слова «fauve», что значит дикий зверь) на Осеннем салоне 1905 года. В 1908 году С.И. Щукин заказывает художнику три декоративных панно для собственного дома в Москве. В панно «Танец» (1910 год, Эрмитаж) представлен экстатический танец, навеянный впечатлениями от русских сезонов С. Дягилева, выступлений Айседоры Дункан и эллинской вазовой живописи. В 1912 году Матисс при приглашении Дягилева делал макеты декораций и эскизы костюмов для «Русского балетного сезона» в Париже.

## Глава 1. Матисс и Африка

Впервые Матисс посетил Северную Африку в 1906 году — по его собственному признанию, чтобы *«увидеть своими глазами пустыню»*. Однако серьёзно Матисс увлёкся Востоком, посетив в 1910 г. выставку мусульманского искусства в Мюнхене и выставленные в Париже африканские скульптуры. На мюнхенской выставке его особенно потрясли иранские миниатюры и зал с восточными коврами. Позже Матисс исколесил Испанию в поисках «мавританского следа» в культуре этой страны. Во время своего длительного пребывания в Марокко (он с 1911—1913 гг. жил в Танжере) Матисс очаровался природой и красками Северной Африки, где много рисовал и писал маслом. Матиссом в данный период его пребывания в Алжире и Марокко написана пара десятков картин, которые давали ключи к решению многих живописных проблем искусства Востока. Это холсты-откровения, они прокладывали новые тропы для будущих художников Востока. В этом и есть гениальность Матисса. Это А. Матиссу принадлежат слова: *«Откровение всегда приходит ко мне с Востока»*<sup>1</sup>, где по его словам, он *«обрёл более тесный контакт с натурой»*.

Именно в странах Магриба им были созданы замечательные пейзажи с видами старинного города Танжер. Так, одна из картин — «Марокканский сад» показывает местную природу в сезон дождей. Две другие части этого триптиха изображают ту же землю, но опалённую беспощадным африканским солнцем.

Если раньше художник просто заполнял многие свои произведения предметами восточного обихода, то теперь Матисс буквально окунулся в «атмосферу» Востока, сблизился с его людьми, бытом и природой. В искусство Матисса влились свежие силы, и в нём появилась какая-то новая приближённость к натуре. Видимо, написанный сразу по приезду в Марокко натюрморт «Ирисы в вазе», с его динамичными контурами и правдивостью

---

<sup>1</sup> «Записки живописца Матисса», «Азбука». СПб., 2001, С.87.

цвета, воспринимается как с натуры написанный этюд. В некоторых марокканских работах краски Матисса словно впитали энергию африканского солнца. И снова тональность Матисса резко меняется, когда он пишет «Арабскую кофейню», в которой, не утрачивая силы цвета, очень тонко передаёт прохладный сумрак помещения, где выделяются лаконичные силуэты людей, словно погружённых в сонное оцепенение. Выработанный художником лаконизм и обобщённость своеобразно проявляются в его портретных произведениях, придавая изображённым особую значительность и даже величие. Это чувствуется и в воинственном облике стоящего марокканца («Марокканец в зелёной одежде»), и в «Портрете жены» — одной из лучших работ художника в этом жанре<sup>2</sup>.

Тут следует отметить, что Матисс в этом плане не был первооткрывателем Востока. Ориентализм в живописи Энгра и Делакруа широко известен. Не подражая восточному искусству, Матисс скорее переосмыслил его, поняв и приняв философскую глубину орнамента, яркость и чистоту цвета, изысканность линий. Упомянув эти хорошо известные факты, хочется ещё раз отметить новизну подхода данной экспозиции, где рядом с холстами Матисса помещены многие предметы из его восточной коллекции. Соседство живописного реквизита художника с его полотнами позволяет наблюдать эволюцию его творчества. С годами манера его менялась, а его любимые предметы (ткани, драпировки, ковры и коврики для молитвы), в разных сочетаниях проходившие через все его картины, оставались прежними. Особенно интересно присутствие на выставке восточной одежды из коллекции Матисса. Экспонаты XIX века (такие как шёлковое лиловое платье из Марокко, турецкий халат, шитая золотым шитьём североафриканская бархатная блуза с золотым шитьём) — всё необыкновенной красоты. Специфика выставки и замечательная развеска картин делают возможным для зрителя проанализировать творчество Матисса не только диахронически, но и синхронически. Трудно сказать,

---

<sup>2</sup> Самин. Д. «100 великих художников». М., 2001. С.35.

почему в картине «Стоящая Зора» фон красный, почему в «Марокканском триптихе» на окне две вазы, а в «Красной комнате» на полу жёлтый ковёр и т.д. Вероятно, предположить, что Матисс выработал для себя правила живописи, почти в точности используя теорию музыки.

В африканских картинах Матисса элемент декоративности и субъективного (лирического) содержания доминирует, что сильно затрудняет восприятие его. Такая живопись требует большого навыка общения и близости художественному творчеству. Возможно, допустить, что декоративный элемент и отражение технического совершенствования художника в качестве содержания вообще чужд многим. Но выразительность рисунков последних лет и декупажей должны затронуть многих и заставить вновь и вновь возвращаться к его картинам.

Впоследствии, подводя итог своему марокканскому путешествию, Матисс сказал: *«Путешествия в Марокко помогли мне осуществить необходимый переход и позволили вновь обрести более тесную связь с природой, чего нельзя было бы достигнуть с помощью живой, но всё же несколько ограниченной теории, какой стал фовизм»*<sup>3</sup>. Поэтому не удивительно, что единство группы фовистов было недолговечным. Скоро каждый из них пошёл своим путём.

---

<sup>3</sup> Самин. Д. 100 великих художников. М., 2001. С.28.

## Глава 2. Анализ «Марокканского триптиха»

Необходимо подробнее остановиться на одной из последних картин художника - «Марокканский триптих» (от греч *tryptychos* — сложенный втрое) - три достаточно отличающиеся от всех остальных больших полотна. Это были три самостоятельные картины, но написанные в 1912 году с таким расчётом, чтобы висеть вместе и в определённом порядке.

Любопытно отметить, что Матисс любил заезжать в Африку почему-то зимой, и здешнего зимнего солнца ему вполне хватило, чтобы написать свой знаменитый «Марокканский триптих», позднее приобретённый Иваном А. Морозовым. После революции коллекции Морозова и Щукина — крупнейшие в мире собраниями современной французской живописи — были национализированы и впоследствии сведены в единое собрание Музея нового западного искусства. В 1947 году этот объединённый фонд был расформирован и поделён между Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и Государственным Эрмитажем. При этом в собрании Эрмитажа оказались работы радикальных направлений начала XX века (кубизм, фовизм), от которых отказался музей изобразительных искусств. «Марокканский триптих» Матисса просто разделили (две картины попали в Музей изобразительных искусств им А.С. Пушкина, а центральная часть триптиха — в Эрмитаж).

«Вид из окна. Танжер» — холст, масло, 115x79см. Эта картина утра представляет собой образец современных цветовых экспериментов. Пейзаж Матисса построен на контрастной паре сине-фиолетового и оранжевого тона. На подоконнике в комнате художника стоят две вазы. Одна — высокая, стройная, сине-холодноватая, строгая, с бело-розовыми и чёрными цветами. Другая ваза — округло-приземистая, тепло-коричневая с красными с белыми обводами цветами и чёрно-зелёными листьями. Умеренный внутренний контраст ваз сочетается с резким контрастом их форм и цвета. Все вместе они образуют гармоничную пару собеседников, необходимых

друг другу. Эти вазы говорят, что на заре цивилизации устойчивая активность европейцев и духовная созерцательного арабского мира гармонично сочетались, дополняя друг друга.

Через окно, на котором стоит букет цветов, виден опалённый южным полуденным солнцем североафриканский город. Он изображён несколькими общими пятнами света и тени. Падающие от зданий тени затенённых сторон зданий и находящиеся в тени тополя соединены в общие пятна. Эти пятна полностью затмевают собой предметы. Только по намёкам (типичный приём Матисса) зритель прочитывает в них здания, тополя и мостовую. В пятнах теней почти нет нюансов, по которым угадывалась бы глубина. Чуть-чуть яснее различия оранжевых оттенков (от желтоватых до розоватых нюансов) в отсветах на предметы переднего и дальнего плана. Обобщённость пятен света и тени оправдывается наличием окна с цветами. По отношению к ним всё, что видно за окном, воспринимается как далекое и «съеденное» общим цветом. Несомненно, так видно лишь в первый момент, пока глаз не привыкнет к свету. Художник как бы внезапно перенёс взор из комнаты в городскую даль и зафиксировал то общее впечатление, которое у него было, когда он ещё не мог разглядеть деталей вдали, ослепленный светом. За окном господствует синий цвет — от голубого до тёмного (почти индиго). Его смягчает белый, зелёный, жёлтый и даже чёрный. Размытый красный и розовый не создают сколько-нибудь заметного контраста синему фону.

В данном случае Матисс отказался от строящих непрерывные пространственные переходы нюансировок, но он не отказался от желания своих предшественников погрузить предметы в свет и тень, в среду, пространство. Больше того, он крайне внимателен к тому, *«как видит зритель»*, а не к тому, каковы предметы, он внимателен к изменчивому, субъективному. Здесь художнику не интересна материальность предметного цвета. Всё здесь принесено в жертву ощущению ослепления светом. Всё — результат наблюдательности, направленной на субъективное преломление предметного мира. Однако и в данном случае художник не преодолевает

«итальянизм». Ни один большой художник с зорким глазом не может преодолеть ценных пластов культуры видения. Контраст света и тени, хотя и съедает все остальные элементы изображения, хотя и сводит к минимуму изобразительные средства реализма, сам по себе — уже значительное завоевание реалистической живописи, результат воспитания глаза и художественного мышления на «итальянизмах».

Как отмечала М. Бессонова: *«Данный переход был необходим, потому что Матисс почувствовал разрыв между естественным видением предмета и его анализом на холсте с помощью приёмов фовизма. Необходимо было найти нечто объединяющее живую натуру и приёмы её изображения. Такой объединяющей субстанцией стал увиденный Матиссом в Марокко и пронизывающий краски его полотен Танжера свет. Именно свет господствует в первой картине. Кажется, что слепящее марокканское солнце, которое Матисс застал, приехав в Танжер во второй раз, в конце октября 1912 года, «съело» все очертания предметов, выжгло яркие краски прежних живописных панно Матисса. Нижняя часть полотна местами оставлена художником не закрашенной, так что виден оставленный, нанесённый художником масляной эмульсией рисунок. Краски сильно разбавлены, и пейзаж с видом на бухту на горизонте кажется чуть тронутым нежной акварелью. Масляные краски нанесены тонкими прозрачными слоями, сквозь которые просвечивает белизна холста, что в целом создаёт ощущение живого присутствия голубизны неба, синевы моря, свежести зелени и букетов фиолетовых и красных цветов, стоящих на подоконнике»<sup>4</sup>...*

В «Виде из окна» с чисто матиссовской градацией интенсивности одних и тех же холодных синих тонов создаётся эффект пространства, в бездонной дали которого виднеются освещённые солнцем светлые постройки.

«Зора на террасе» — холст, масло (116x100см). На второй (дневной) картине внутри жилища на ковре впереди неустойчивый аквариум,

---

<sup>4</sup> Бессонова. «Матисс в Марокко», М., 1990. С.57.



подобный большой рюмке, мы видим тесное жилище красных рыбок. С другой стороны их молчаливая собеседница девушка на коленях конусообразно устойчива. У ковра покорно стоит пара тапочек с красными стельками. Усматривается связь, родственность трёх действующих персонажей: три рыбки, девушка и пара тапочек. Хрупкость, неустойчивость мира рыбок, услужливая приниженность тапочек, покорность судьбе и несвобода девушки. Подобно большой вазе, поставленной в угол большой вазе она только «вещь». У неё нет даже рук, — поскольку они ей не нужны, она не может встать, разогнуться из-за низкого синего потолка духовного регламента арабской жизни. Она только домашний предмет, поэтому так чётко выписан орнамент на её халате, совпадающий с орнаментом на обуви. Красный (активный) пояс выглядит драматически тускло из-за примеси чёрного цвета. Ковёр выглядит неустойчивым плотом с девушкой и аквариумом на голубой поверхности моря, где тапочки так же, как рыбки. Таким образом, на второй картине мы видим ту же неподвижность, замедленность, скудость и ограниченность, что и на первом полотне. Только рыбки движутся в этом мире, где всё буквально олицетворяет счастье. Вся цветовая гамма этой картины своей интенсивностью превосходит даже невероятно яркие композиции Матисса 1908 — 1910 гг.

«Вход в касбу» (casbah — старый город). Холст, масло, 115,5x80 см. В третьей, вечерней картине, Матисс подводит итог размышлений. Похожие на огромную замочную скважину городские ворота, через которую видно сам город. В эту-то замочную скважину старого города ничего не видать, всё расплывается, он таинственен, не пускает в себя. Видны только цветы и ярко освещенную закатным солнцем дорогу. Заходящее солнце выкрасило дорогу в красный цвет. Точнее будет сказать, что дорога засветилась красным светом, и проявился яркий контраст синее, — красное, застывшее — подвижное, покойное — активное. Сине-зелёные тени, жёлтое, чёрное и белое смягчили контраст, и все вместе создали впечатляющее целое. Трагичность судьбы девушки и односторонность мусульманского духа не в

неполноте (отсутствие активного красного), а приниженности его, подчинённости. И это касается не только женской судьбы. На первой картине белая и чёрная фигуры арабов в большой мере декоративные элементы. На третьей же картине фигура мужчины полностью растворилась в синем цвете и только слабый контур выдает присутствие человека. Тогда как даже сидение его чётко просматривается. Древние постройки, узкие окна крепостных стен, бедуины в скрывающих фигуру одеждах, словно со старой миниатюры. Вид из широкого окна цивилизации более высокой. Внизу — прошлое, застывшее, с миниатюры и сохранившееся поныне, не изменившееся. «Вход в касбу» — такой полукруглый островерхий проём с широкими стенами, залитый синим цветом. Там, на востоке каждый день рождается солнце, и поются длинные как сама бесконечность песни. Человек в этом мире эфемерен.

Поездки в Марокко дали много художественных впечатлений. Две зимы, 1911/12 и 1912/13 гг., проведённые на севере Африки, вызвали к жизни целый ряд произведений. Матисс заметно облегчает фактуру, использует отдельные «сезаннизмы» и своеобразный пленэр. Его любимая модель Зора располагается то на террасе, то при входе в касбу. Её светлые зелёно-синие одеяния словно тают в знойных лучах ослепительного солнца и мерцают в тени. К двум её изображениям добавляется третья часть триптиха «Танжер. Вид из окна» — симфония синих и голубых тонов. Среди множества других значительных произведений тех лет — картина «Красные рыбки» (1911). На небольшом столике, видимо, на террасе, полной цветов, рядом с креслом стоит стеклянный сосуд. Приёмы обратной перспективы помогают «стягивать» фокус изображения к рыбкам. Круглящиеся линии создают структурную основу всего изображения<sup>5</sup>. Впечатления от двухлетнего путешествия в Марокко оставили глубокий след в творчестве Матисса. Усложняя пространственные решения, художник органично включает экзотическую натуру в декоративный строй своей живописи.

---

<sup>5</sup> Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С.66.

Как всегда сочные по колориту картины из «Марокканского триптиха» Матисса приковывают к себе зрителей. Ваза с цветами соперничает с динамичным узором яркой синей скатерти и с рисунком бледно-голубых обоев. Арумы, ирисы и мимоза — это лишь острые детали на этом «диком» празднике цвета, они как будто раскачивают вазу, из-под которой вот-вот выскользнет «дикая» скатерть. Картина была в тех ярко-синих, насыщенно-безумных тонах, в сильных, самоуверенных жизнеутверждающих линиях, и сны тогда были синими. Вообще необходимо отметить, что Матисс работал цветовым пятном и линиями, а объём для него был вторичен. Все средства картин Матисса направлены на передачу субстанции света, который выражается через цвет, линию и характеристику плоскости.

Кажется, что оранжевые цвета Матисса рядом с насыщенными синими приобретают сверкание. Все средства Матисса направлены на передачу субстанции света, который выражается через цвет, линию и саму характеристику плоскости. Недаром Гийом Аполлинер восклицал: *«Если бы творчество Матисса нуждалось в сравнении, следовало бы взять апельсин. Матисс плод ослепительного цвета»*<sup>6</sup>.

В 1908—1912 гг. Матисс, пользуясь почти исключительно чистым цветом (в редких вещах он пользуется переходами, смешанными тонами), строит свои картины на трёх основных тонах. Около 1912 года он переходит к четырёхзвучиям красок, причём одному из четырёх тонов на картине отводится очень небольшое место: “Танжер” — синий, оранжевый, розовый, красный, “На террасе” — лиловый, зелёный, розовый, синий. “Вход в Касбу” — малиновый, голубой, зелёный, бледно-розовый. В позднейшие годы он прибегает к более сложным сочетаниям и значительно расширяет свою

---

<sup>6</sup> О живописи// Пространство другими словами: Французские поэты XX века об искусстве. СПб: Изд-во И. Лимбаха, 2005, с.19.

палитру, внося большее разнообразие оттенков<sup>7</sup>. Хотя следует отметить, что во всех трёх картинах триптиха ясно замечен красный фон в как закатного солнца — предвестника конца существующей арабской цивилизации.

---

<sup>7</sup> Волков Н.Н., «Цвет в живописи». М., 1985.

## Заключение

Подводя итог художественному анализу триптиха можно только сказать, что всё в нём — название, цвет и манера сразу подводят к мысли — Матисс схватил самую суть предмета.

Когда-то Постав Моро сказал Матиссу: *«Вам предстоит упростить живопись»*. В сущности, учитель напророчил ученику его жизнь, результатом которой стало рождение уникального художественного мира. В ответ сам Матисс говорил: *«Я хочу, чтобы моя живопись дала переутомлённому, измученному человеку спокойствие и отдых»*<sup>8</sup>. Возможно, дышащие напоённым солнцем ароматом марокканские пейзажи Матисса — высшие достижения художника, да и всей живописи XX века в трактовке живой природы. На всех трёх картинах триптиха Матиссом были мастерски переданы эффекты голубых теней и ослепляющих лучей солнца. Ему это удалось — жизнелюбие ни разу не изменило Матиссу (он скончался в 1954 году) на его полотнах.

---

<sup>8</sup> «Азбука», СПб., 2001, С.167.

## Список использованной литературы

1. Алпатов М.В. «Матисс». М., 1969.
2. Волков Н.Н. «Цвет в живописи». «Галарт». М., 2005.
3. «Записки живописца Матисса», «Азбука». СПб., 2001 /Пер. с фр., англ.
4. Ромм А.Г. «Анри Матисс». «Искусство». Сост. Ростовцев Н.Н., Неклюдова М.Г. М., 1969.
5. Самин. Д. 100 великих художников. М., 2001.
6. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1991.
7. Barr A. «Matisse: His Art and His Public». N.Y., 1951.
8. Catalogue of the exhibition // «Matisse, His Art and His Textiles»: The Fabric of Dreams. Royal Academy of Arts. London, 2004.
9. Hollander A. «Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting». London, 2002.
10. Schjeldahl P. «Art is Life. The Matisse We Never Knew». The New Yorker. 2005. August 8.
11. Spurling H. «Material World: Matisse, His Art and His Textiles». 2002.
12. Spurling H. «Matisse's Pajamas. The New York Review of Books». 2005. Vol. 52. № 13. August 11.