

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (2023)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 3 (2023)

Санкт-Петербург, 2023

УДК 7.061

ББК 85.03

Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент), М. А. Рогов (канд. искусств., доцент), И. Е. Печенкин (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor), M. A. Rogov (PhD in History of Art, Associate Professor), I. E. Pechenkin (PhD in History of Art, Associate Professor).

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
<https://www.newartstudies.ru/>
fond@newartstudies.ru

Контакты редакции

Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
editor@newartstudies.ru
Координатор редакции
office@newartstudies.ru

Редакционная подготовка выпуска 03.2023

Светлана Михайловна Грачева, Екатерина Юрьевна Станюкович-Денисова

Верстка

office@newartstudies.ru

Publisher

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Editorial contacts

Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru
Editorial coordinator
office@newartstudies.ru

Editorial preparation

Svetlana Mikhailovna Gracheva, Ekaterina Iurievna Staniukovich-Denisova

Journal Design

office@newartstudies.ru

Новое искусствознание. 2023. № 3. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 126 с.
New Art Studies. 2023. No. 3. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 126 p.

© Авторы статей

© Фонд «Новое искусствознание»

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-79594 от 07 декабря 2020 г.

В оформлении обложки использована работа: К. И. Рождественский. Псковитянка (лицевая сторона). 1930-е. Х., м. 57×44.
©Государственный музей «Царскосельская коллекция».

СОДЕРЖАНИЕ

История искусства и культуры

- О. А. Кифишина. «Рука Владычня»: эволюция жеста в античном договоре (от благословения к рукопожатию) 6
- Е. Е. Еремина. География Парижа новой буржуазии в творчестве Гюстава Кайботта 15
- И. С. Говорухин. Александр Савинов. Годы в Академии (1901–1908) 25
- И. Л. Федотова. Проект двойной рамы для картины «Псковитянка» К. И. Рождественского: реконструкция авторского метода 36
- А. В. Елкин. Произведения ленинградских живописцев на художественных выставках 1930-х годов в критических публикациях современников 44
- С. М. Грачева. Композиционные проблемы в живописи петербургского художника О. Г. Пономаренко 54
- Е. Д. Герасимова. Абсурдистские приемы пластической репрезентации телесности в художественной деятельности Петра Дьякова 68

Теория и философия искусства

- А. В. Рыков. Леонид Лелеков и компаративистские исследования в искусствознании (о книге Л. А. Лелекова «Искусство Древней Руси и Восток») 74

Кураторские практики

- К. Бендина. Выставки-блокбастеры: отличительные черты, история возникновения, современный российский опыт (Третьяковская галерея, Санкт-Петербургский Центральный выставочный зал Манеж, Севкабель Порт) 79
- А. В. Пацей. «Зеленая трансформация». Заметки о кураторских практиках во времена глобального климатического кризиса 90
- О. Ю. Кулакова. Ароматы и этнография. Представление традиций благовоний в экспозиции музея 94

Обзоры и рецензии

- Л. О. Воронцова. Неброская красота повседневности. Женский мир в искусстве Нины Рыжиковой 100
- В. И. Резчикова. Янтарь в искусстве Ар-деко. Обзор выставки «Витрина Ар-деко. Экспонаты мирового турне в Берлине, Париже, Нью-Йорке. 1920–1930-е. К 100-летию стиля Ар-деко» 109

Переводы

- А. Н. Липов. Вера Терра. «Каждое нечто – это эхо ничто»: заметки о проекте Джона Кейджа в Хальберштадте 116

CONTENT

History of Art and Culture

- O. A. Kifishina. "The Hand Of Overlord": The Evolution Of Gesture In Antique Agreement (From The Blessings To Handshake) 6
- E. E. Eremina. Geography Of Paris Of The New Bourgeoisie In The Work Of Gustave Caillebotte 15
- I. S. Govorukhin. Alexander Savinov. Academy Years (1901–1908) 25
- I. L. Fedotova. Double-Sided Frame Design For Konstantin Rozhdestvenskii's "Pskovitianka": Reconstruction Of The Artist's Methodology 36
- A. V. Elkin. Works By Leningrad Painters At Art Exhibitions Of The 1930S In Critical Publications Of Contemporaries 44
- S. M. Gracheva. Issues Of Composition In The Painting Of St. Petersburg Artist Oleg G. Ponomarenko 54
- E. D. Gerasimova. Absurdist Techniques Of Plastic Representation Of Physicality In The Artistic Practice Of Peter Dyakov 68

Theory and Philosophy of Art

- A. V. Rikov. Leonid Lelekov And Comparativist Research In Art Science (About L. A. Lelekov's Book "The Art Of Ancient Rus' And The East") 74

Curatorial Practices

- K. Bendina. Blockbuster Exhibitions: Principal Features, History, Current Russian Experience (The Tretyakov Gallery, Manege Saint-Petersburg, Sevkaabel Port) 79
- A. V. Patcey. The „Green Transformation“. Notes On Curatorial Practice In The Times Of A Global Climate Crisis 90
- O. Yu. Kulakova. Aromas And Ethnographies. The Incense Traditions In The Museum Exhibition 94

Essays and Interviews

- L. O. Vorontcova. The Discreet Beauty Of Everyday Life. The Female World In The Art Of Nina Ryzhikova 100
- V. I. Rezchikova. Amber In Art Deco Art. Review Of The Exhibition "Art Deco Show Stindow. Exhibits Of The World Tour In Berlin, Paris, New York. 1920–1930s. To The 100th Anniversary Of Art Deco Style" 109

Translations

- A. N. Lipov. Vera Terra. «Every Something Is An Echo Of Nothing»: Notes On John Cage's Concert In Halberstadt 116

Научный журнал

«Новое искусствознание» издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки, образования и искусства «Новое искусствознание»

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal

“New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Кифишина Оксана Анатольевна, кандидат искусствоведения доцент кафедры теории и истории искусства. Российский государственный гуманитарный университет. Россия, Москва, Миусская пл., 6. 125993. kifishinaoks@gmail.com; oxkifishina@gmail.com. ORCID: 0009-0002-4161-6859

Kifishina, Oxana Anatolievna, Ph. D. in History of Arts, associate professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. kifishinaoks@gmail.com; oxkifishina@gmail.com. ORCID: 0009-0002-4161-6859

«РУКА ВЛАДЫЧНЯ»: ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕСТА В АНТИЧНОМ ДОГОВОРЕ (ОТ БЛАГОСЛОВЕНИЯ К РУКОПОЖАТИЮ)

'THE HAND OF OVERLORD': THE EVOLUTION OF GESTURE IN ANTIQUE AGREEMENT (FROM THE BLESSINGS TO HANDSHAKE)

Аннотация. Античная традиция включения в текст закона изображения божества, представленного с вытянутой вперед рукой, как бы осеняющего жестом сам принцип законности, — восходит к первообразам Древнего Востока. В шумеро-вавилонском искусстве можно проследить эволюцию образа инвеституры царя, которому вручает символы закона и власти сначала лунный бог Нанна, затем солнечный бог Уту-Шамаш. Здесь характерным мотивом становится «жест благословения» в виде воздетой десницы, согнутой в локте. На навершиях межевых столбов кудурру/нару — каменных документов касситской Вавилонии — специфические варианты «жеста благословения» раскрываются в контексте набора из символов-знаков в виде полумесяца Сина, диска Шамаша и звезды Иштар. Уже в классической Греции утвердилась собственная иконография «жеста благословения». Навершия аттических стел с декретами демонстрируют 2 типа изображений: в одном случае божества, представляющие договаривающиеся стороны, протягивают руки навстречу друг другу, а в другом — обмениваются рукопожатием. Именно «тип рукопожатия» был запечатлен и в краснофигурной вазописи позднеклассической Аттики, а затем был подхвачен в орфических трагедиях вазописи Южной Италии.

Ключевые слова: жест благословения, поднятая правая рука, рукопожатие, кудурру, аттические декреты, красно-фигурные вазы, орфизм.

Abstract. The ancient tradition to include the image of deity with a hand extended forward in the text of a law goes back to the first preimages in the ancient East. The image evolution of the king's investiture with a symbol of justice and power provided by the enthroned Moon God Nannar and then by Utu-Shamash, is observed in the Sumerian-Babylonian art. Here the motive of 'gesture of blessing' in the form of a raised right hand with a bent elbow became characteristic. The specific variants of 'gesture of blessing' are exposed at the top of kudurru/ narû boundary steles (stone documents of Kassitian Babylonia) in the context of a set of characters-signs in the form of the crescent of Sin, the sun-disc of Shamash and the star of Ishtar. The local iconography of 'gesture of blessing' was established in Classical Greece. Two types of images are demonstrated at the top of attic steles with decrees. In one case, the deities representing the agreeing parties are stretching out their right hands towards each other. In another case, they are shaking hands. This 'type of handshake' was embodied in the red-figured vase painting in Late Classic Attica and then it was borrowed by the orphic treatments in the South Italian vase painting.

Keywords: gesture of blessing, raised right hand, handshake, kudurru, attic decrees, red-figured vases, Orphism.

«Рука Владычня» — это устойчивая метафора текста Ветхого завета «и была на Илии рука Господня...» (Третья Книга Царств 18, 116), благодаря церковным службам перешедшая из Византии (Manus Domini, Χείρ Κυρίου) в церковнославянский и средневековый русский языки. В первую очередь ее можно встретить в православных церковных стихах, посвященных апостолу и евангелисту Луке, первому иконописцу и покровителю иконописи, согласно церковному преданию, — «Знанием обогатився горнейшим от руки Владычня...» (Канон св. ап. Луке. Икос), «Радуйся, яко рукою Владычнею вышним ведением обогащен бысть...» (Акафист св. ап. Луке. Икос 8). Возможно, отсюда уже как профанный оборот речи метафора была заимствована русскими средневековыми Судебниками, — сравним, фрагмент из новгородской судебной грамоты XV в. «О суде и о закладе на наездники и на грабещики», 37: «А не скажет кто того человека у себя по крестному целованию да и руку даст, что там ему не быть...». Скорее всего, отсюда идут и такие слова из судебной практики как «на поруки», «поручиться». Сразу же отметим, что эта метафора относится к важнейшим образам общечеловеческой культуры и имеет очень глубокие корни, которые зафиксированы античным искусством благодаря художественно оформленным каменным плитам с

текстами законов — памятниками, довольно редко привлекаемыми искусствоведами и известными в довольно узком кругу.

Между тем следует обратить внимание на античную традицию включения в тексты законов изображения божества, обычно представленного с вытянутой вперед рукой, как бы осеняющего жестом сам принцип законности. Эта традиция, утвержденная в Элладе образом Аполлона с западного фронтона храма Зевса в Олимпии, благословляющего вытянутой десницей лапифов на избивание кентавров, продолжает сложившуюся к концу бронзового века древневосточную иконографию. Именно на Востоке в незапамятные времена складывается целый ряд типов культовых жестов с воздетой правой рукой, сохранившихся вплоть до римского времени.

В современной научной литературе этот вопрос начал затрагиваться в контексте восточного влияния на позднеантичную образность Римской империи. Хотя точные пути эволюции схемы и иконографического канона пока еще не выявлены, все-таки к настоящему времени ряд исследователей (Л. Давен, Р. Розенталь-Хегинботтом и др.) обозначили устойчивые принципы «жеста благословения» для греко-римского Востока.

К ведущим типам «жеста благословения» относятся следующие варианты:



Илл. 1. Сцена инвеституры шумерского царя. - Стела Шамаша к. III тыс. до н.э. Париж, Лувр; <https://www.worldhistory.org/image/6312/utu-shamash/>

— восседающее божество с десницей, согнутой в локте и воздетой на высоту головы или лица;

— восседающее божество с поднятой к передней части груди правой рукой, развернутой ладонью к телу;

— восседающее божество с вытянутой вперед одной или двумя руками, согнутыми в локте, в случае поднятых обеих рук возможны варианты разворота ладоней;

— фигура (божество, адорант, жрец) стоит фронтально с воздетой рукой, согнутой в локте, причем рука может быть трактована как сбоку, так и развернута ладонью к зрителю, — «ритуальный жест древних семитов», по мнению некоторых ученых.

Несомненна глубокая укорененность этих схем. Уже в шумеро-вавилонской традиции можно проследить наличие этого жеста на примере образов из сцены инвеституры царя, которому божество вручает символы закона и власти. Так, сцена инвеституры неоднократно повторяется на рельефах позднешумерской стелы Ур-Намму конца III тыс. до н.э. (Багдад, Иракский музей). На характерном фрагменте этой стелы представлено, как лунный бог Нанна с длинной бородой и в высокой тиаре восседает на троне, в его левой руке — посох, в правой — свернутая кольцом мерная веревка, ее он протягивает

стоящему перед ним царю, который совершает жертвенное возлияние у алтарной пальмы; позади царя стоит с воздетыми обеими руками, согнутыми в локте, Нингаль — богиня-консорт Нанны [6, p. 102; 4, S. 86–87]. Венчает стелу символ бога Нанны — полумесяц, изображенный рогами вверх, а прямо над ним 16-лучевая звезда. Это необычное соседство символов дня и ночи подчеркивает трансцендентный характер представленного события — ключевого во временном цикле мифо-ритуальной системы Шумера. Аналогичную сцену вручения символов закона и власти можно увидеть и на Стеле Шамаша конца III тыс. до н.э. (Париж, Лувр), но здесь вытянутая навстречу царю (его фигура в правой части рельефа сильно повреждена) десница солнечного бога сжимает одновременно и посох и мерную веревку [4, S. 182–183]. Посох и алтарь со священным деревом выступают границами мира божественного и мира человеческого, особой серединой зоной, над которой помещена единственная 16-лучевая звезда (илл. 1). Эта шестнадцатилучевая звезда, состоящая из круглого диска с исходящими из него восьмью лучами и восьмью треугольными элементами — древний символ, ранее венчавший в удвоенном виде и аккадскую стелу Нарам-Сина (2237–2200 гг. до н.э.) (Париж, Лувр), — здесь, на стеле, несомненно, символ бога солнца



Илл. 2. Сцена инвеституры вавилонского царя. - Стела Хаммурапи. XVIII в. до н.э. Париж, Лувр; <https://www.worldhistory.org/image/541/hammurabi-and-shamash/>

Илл. 3. Сцена инвеституры мариийского царя. - Деталь фрески из дворца Зимри Лима в Мари. XVIII в. до н.э. Париж, Лувр; https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mari_fresco_Investiture_Zimri_Lim_0210.jpg#/media/File:Mari_fresco_Investiture_Zimri_Lim_0210.jpg

Уту-Шамаш [9, р. 152]. Следует отметить, что солнечный бог Уту-Шамаш, сын лунного бога Нанны-Сина, в III тыс. до н.э. входил в число высших богов-владык Аннунаков, и в мифе о нисхождении Инанны-Иштар в преисподнюю супруг богини, Думузи, в поисках спасения от неминуемой гибели обращается к богу солнца, защитнику справедливости и честности или правды вообще, как к своему шурину. Эта сцена в дальнейшем развивается. В рельефе вавилонской стелы Хаммурапи (1793–1750 гг. до н.э.) (Париж, Лувр) исчезает и алтарное древо, и небесные символы над ним (илл. 2). Вавилонский царь в отличие от шумерских бездействует, он пассивно ждет решения солнечного бога, застыв в ритуальной позе: левая рука, согнутая в локте, прижата к животу в области печени, правая тоже согнута в локте, но поднята: ладонь — на уровне губ. Еще в одной сцене инвеституры царя (из зоны влияния шумерской культуры), являющейся деталью фрески из дворца Зимри Лима в Мари (1774–1759 гг. до н.э.) (Париж, Лувр), так же нет небесных символов, а алтарное древо перемещено в отдельный нижний фриз (илл. 3) [1, с. 173]. Таким образом, все внимание сосредоточено на жесте главных фигур: вытянутая рука мариийского царя соприкасается с вытянутой навстречу рукой божества, — десница солнечного бога, вручающая символы власти, облакает царя легитимностью, подчеркнутой прикосновением.

Шумеро-вавилонская схема в конце бронзового века была модифицирована в рельефах кудурру или нару (по-вавилонски) — межвех столбов касситской Вавилонии [13, р. 150–152]. Верхняя часть каменного документа стала отводиться небесным символам в соответствии с культовой практикой, соотносенной и с астрономическими наблюдениями: UR — небесный свод, где царит лунный бог Син и его дети-близнецы солнечный бог Шамаш и Иштар, «Утренняя звезда» и «Вечерняя звезда» — «Dilibat lū ina šit Šamši lū ina ereb Šamši innammarna» — «Венера становится видимой либо же на Востоке, либо же на Западе» (MUL.APIN: Tab II i 61). В наверхних каменных документах эпохи царя Мели-Шиху (старое чтение Мели-Шипак, 1185–1172 гг. до н.э.) представлены согласно стандартам I Вавилонской династии (первая половина II тыс. до н.э.) знаки-символы божеств — полумесяц лунного бога Сина, фланкируемый диском солнечного бога Шамаша и восьмиконечной звездой богини любви и войны Иштар [13, р. 164; 9, р. 153–157]. Эта триада символов выстроена на одной линии наверхний кудурру Мели-Шиху. В случае кудурру SB 23 (Париж, Лувр) она осеняет сцену, очень напоминающую рассмотренную выше тему инвеституры (илл. 4). Только теперь эта сцена представлена как бы в зеркальном отражении — бог справа, люди слева: 2 фигуры стоят перед божеством, восседающим на троне с воздетыми в благословении обеими руками, и алтарным деревом, отделяющим божественную зону от человеческой. Тот, кто ближе к дереву и богу, поднял вверх свою правую руку, согнутую в локте, — жест, очень напоминающий современный западный вариант клятвы в суде. Своей же левой рукой он сжимает правую руку меньшей фигуры позади него. Получается, что он выступает посредником между божеством и неким просителем. Более ранние аналоги зафиксированы аккадской глиптикой со сценой предания перед Шамашем. На немного более позднем кудурру SB 21 (Париж, Лувр) Гула, богиня врачевания [4, S. 121], перед которой изображены только символы других богов, представлена антропоморфно и сидящей на троне в позе, аналогичной божеству кудурру SB 23, — также с воздетыми в благословении обеими руками, и ее ладони, поднятые в области от груди до губ, обращены друг к другу (илл. 5). Этот жест до сих пор принят в молитвенной священнической практике.

Важный шаг в эволюции довольно устойчивой схемы представляется возможным увидеть в появившейся в Ассирийской империи IX до н.э. сцене *рукопожатия*, обозначающей союзнический договор. Такая сцена была запечатлена рельефом передней панели трона (Иракский музей, Багдад), ознаменовав договор о союзе Салманасара III (справа) и вавилонского царя Мардук-закир-шуми I (слева). Здесь можно увидеть, как два царя стоят перед пологом (представленный на заднем плане этот архитектурный элемент несет символику священной сени, вариант зонтика, по-видимому), — ассирийский владыка и де-факто подчиненный Ассирии вавилонский царь, религиозный

статус которого, тем не менее, выше ассирийского светского, как равные союзники пожимают друг другу десницы, тогда как в своих левых руках цари сжимают пастырские посохи (илл. 6).

Именно эта ассирийская сцена с рукопожатием была воспринята в Элладе, где нашла свое дальнейшее развитие как *дексиос*. Дексиос был последовательно запечатлен группой каменных стел, с государственными договорами, большей частью из Аттики, которые украшались фигурным рельефом в верхней части. Навершие аттических стел с декретами демонстрируют 2 типа изображений, непосредственно связанных с этой темой.

В первом типе, который включает группу аттических мраморных стел с декретами V–IV вв. до н.э., на рельефах которых изображено как Афина Паллада (ср. *palāt* — “спасать”, семит. и *ba’alat* — “владычица”, *финик.*) — в шлеме, с копьем, с горгонейоном на груди, — пожимает руку представителю договаривающейся стороны: будь-то Элевсин, как на декрете 421–22 гг. до н.э. (Музей Элевсина, 43), — где Афина берет за руку бородатого мужчину, за спиной которого находятся Деметра и Персефона, или Книд, как на декрете с договором о проксении, заключенным на период 420–400 гг. до н.э. (Афины, Музей Акрополя 2996), здесь Афина пожимает руку мужчине, на голове которого лежит рука Афродиты (жест власти и покровительства Афродиты можно проследить до Великой богини Чатал Гююка). Представитель острова Книд явно обласкан божествами (илл. 8). Следует отметить, что чаще всего на декретах представителем города оказывается магистрат, изображенный ниже богинь ростом, олицетворение Демоса, занявший в традиционной схеме место восточного царя. Неудивительно, что по мере обнаружения этих стел, в мужских фигурах, пожимающих руку богине, долгое время видели одного из легендарных царей, образ отца-основателя города-государства [11; 5, S. 1038].

Среди рассматриваемых стел этого особенно типа выделяется один аттический декрет, заключенный в честь самосцев 403/2 гг. до н.э. (Афины, Музей Акрополя 1333) [5, S. 1013, II, 2. № 607; 11]. Рельеф здесь сохранился довольно хорошо и демонстрирует, как обмениваются рукопожатием божества — Афина в шлеме и Гера в диадеме, выступающие символом договаривающихся сторон — Афинского государства и острова Самос (илл. 9). Здесь уже очевидно то, что на предыдущих поврежденных рельефах можно было предполагать: в композиции угадывается абрис храма в антах, внутри которого происходит эпифания богинь [1, с. 173–174]. На декретах этого типа боковые части фигурных рельефов не сохранились, но оформление их верха выступающим антаблементом позволяет предположить, что в целом схема композиций была идентичной и представляла эпифанию богинь в святилищном храме как средоточии города — или элевсинской Деметры и Персефоны, или книдской Афродиты (для которого была создана Праксителем прославленная статуя), или аттической Афины, или самосской Геры. Левый ант храма на аттическо-самосском декрета был еще и усилен деревом в виде ствола с обрубленными ветвями — довольно распространенный мотив в эпоху поздней классики. И прямо за деревом вырезаны в мраморе в трехчетвертном развороте ясные силуэты двух стоящих рядом богинь в длинных подпоясанных хитонах и плащах, их четкие профили обращены друг к другу, взгляды встречаются — представлен союз дружественных государств. Афина прислонила свой щит к стволу оливы, беседуя с Герой. Надо отметить, что благодаря наличию позади Афины ее священного дерева, дополняющего и усиливающего ее пространство, роль Афинского полиса заметно выделяется. Олива изображена в «меньший рост» для обозначения ее второстепенной роли в композиции. Однако как священное древо Аттики олива является характерным символом государства, которое дублируется антропоморфной фигурой божества. Эту же схему можно проследить и на других рельефах, которые, правда, сохранились гораздо хуже. Например, ее можно увидеть в рельефе декрета между городом Метон и Переем, городом-портом афинского государства (Музей Элевсина 6596), где от лица двух государств поручаются Артемида в характерном хитоне до колен и с собакой позади, известным ее атрибутом, и протягивающая ей руку навстречу Афина, восседающая на троне. Такое изображение Афины соответствовало иконографическому типу Полиады,



Илл. 4. Кудурру Мели-Шиху. Париж, Лувр SB 23; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174453>

Илл. 5. Благословение. Кудурру Гулы. Париж, Лувр SB 21; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010174451>





Илл. 6. Рукопожатие Салманасара III и вавилонского царя Мардук-закир-шуми I. Ассирийский рельеф. Передняя панель трона из Нимруда (Кальху). Багдад, Иракский музей https://en.wikipedia.org/wiki/Handshake#/media/File:Shalmaneser_III_greets_Marduk-zakir-shumi_detail_front_panel_Throne_Dais_of_Sh Salmaneser_III_at_the_Iraq_Museum.jpg

богини-градодержицы. Собственно Метон был городом, имеющим стратегическое значение, и присутствие богинь-покровительниц на рельефе, подчеркивало высокое значение договора.

Другой тип запечатлен на аттическом декрете 409/8 гг. до н.э. с Афиной и неким магистратом (Париж, Лувр) [11, Pl. 123 a; 5, S. 957–985], богиня и магистрат протягивают руки навстречу друг другу (илл. 7). Высокая олива между ними, протянувшая свои раскидистые ветви к их рукам, разделяет пространство надвое. Рельеф, трактованный геральдически, вызывает ассоциации с представленной на западном фронтоне Парфенона сценой спора Афины и Посейдона за власть над Аттикой, но вместо конфронтации на декрете представлен союз. Афина изображена в самом своем «штатском» образе — без обычных своих доспехов, в длинном подпоясанном хитоне и с низким узлом волос на затылке. Сама она и разворотом фигуры, и приветственным жестом обращена к мужчине в плаще, с увенчанной венком головой и жезлом в руке. Собственно магистрат или герой (возможно, легендарный предок афинян Эрехтей [11, p. 373]) показан ниже богини ростом, это явно смертный человек. Вытянутые руки обоих, касаясь ветвей дерева, встречаются (также как и на шумерских стелах) в центральной области священной сени, но не соприкасаются. Может даже показаться, что собственно сама олива, ствол которой трактован несколько антропоморфно, берет обоих за руки и подводит к внешнему краю рельефа как будто для выступления перед народом. Сам же рельеф, который заметно поврежден, представляет заголовок документа с текстом об учете свободных оборотных средств, а его изображение можно рассматривать как свидетельство о праведности государственной власти в городе, демонстрирующем свое известное благочестие, т.е. в Афинах, «где гарантом выступает священная олива» [1, с. 173].

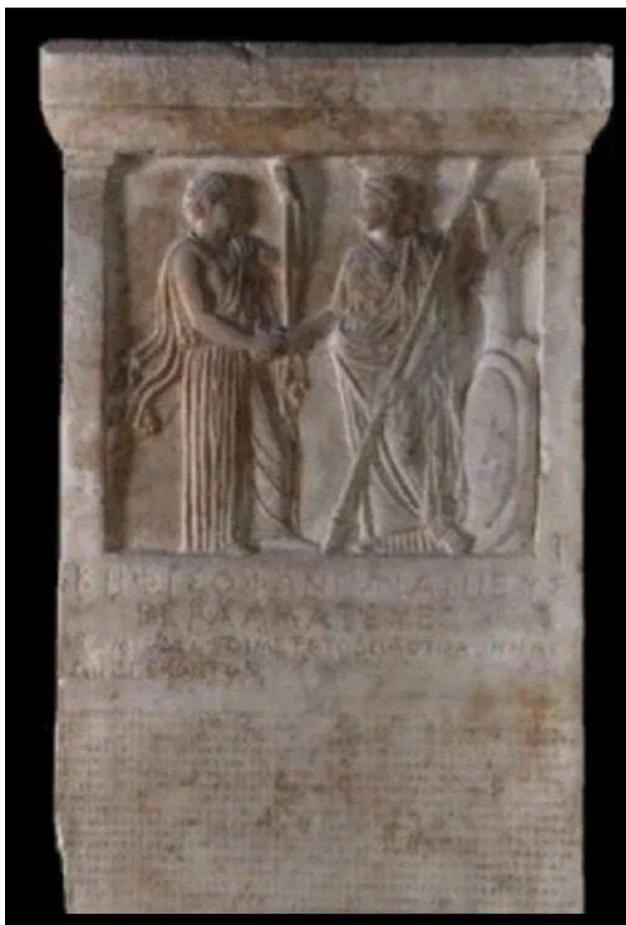
Были и варианты определенной игры со сложившимися иконографическими схемами. Так, на завершии договора с островом Коркирой (Корфу) (Афины, Национальный Музей 1467) представлен еще один вариант рассматриваемой схемы,

смысл которого лучше всего раскрывается при сопоставлении с «группой рукопожатия»: Афина Паллада стоит у левого анта, магистрат сидит у правого анта, между ними женская фигура в покрывале — местное божество или аллегория острова, — нет рукопожатия, нет благословения, все держатся обособленно, отстраненно. Возможно, подобная трактовка — намек на то, что здесь представлен политический союз по-необходимости.

Таким образом, выходит, что жест в аттическом договоре — образ далеко не случайный и не в коей мере не формальный. Он имеет собственную иконографию; аттическая схема сложилась, возможно, через своеобразный диалог отрицания, через поиск для трактовки «жеста благословения» нового художественного языка, соответствующего идеологии афинского демоса. И первый тип рассмотренных декретов с *дексиосом* свидетельствует о том, что в эпоху классики возникает некая формула «государственного достоинства», выраженная в конкретных жестах, в рукопожатии, в первую очередь.

Соответственно первый тип *дексиоса* подтверждал союз культов Аполлона и Диониса, представленный на аверсе аттического краснофигурного кратера IV в. до н.э. (Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. St 1807), где изображены боги, пожимающие руку друг другу в Дельфах (судя по омфалу и треножнику на переднем плане): строгий Аполлон в легком гимматии и с солнечными атрибутами — он в лавровом венке и с длинной лавровой ветвью-посохом в левой руке, — и величественный Дионис (бог вина и растительности), представленный согласно «типу Сарданапала» бородатым в пышных восточных одеждах, а также в плющевом венке и с тирсом в левой руке (илл. 10). Руки богов соединяются под священной сенью финиковой пальмы. Считается, что эта сцена знаменует примирение аполлоновского и дионисийского принципов религиозно-философских взглядов Греции поздней классики. Этот образ был особенно важен для орфиков, согласно учению которого Дионис Загрей после убийства был погребен именно в Дельфах.

Показательно, что эта схема *дексиоса* была подхвачена



Слева:
Илл. 7. Афина и магистрат. Рельеф аттического декрета. 409/8 гг. до н.э. Париж, Лувр Ма 831; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010252274>

Илл. 8. Навершие аттического декрета о проксении с о.Книд, 420-400 гг. до н.э. Афины, Музей Акрополя 2996; <https://theacropolismuseum.gr/en/honorary-decree-proxenides-knidos>

Справа:
Илл.9. Навершие аттического декрета о союзе с о. Самос. 403/2 гг. до н.э. Афины, Музей Акрополя 1333; <https://www.theacropolismuseum.gr/en/honorary-decrees-samians>

Илл.10. Заключение союза между Аполлоном и Дионисом в Дельфах. - Аттический краснофигурный кратер. IV в. до н.э. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. St 1807; <https://symbolreader.files.wordpress.com/2015/09/fig7-1.jpg>



Илл. 11. Заключение союза между Дионисом и Гадесом в Загробном мире. – Апулийский краснофигурный кратер. IV в. до н.э. Толедо (Охайо), Национальный Археологический музей 1994.19. https://www.getty.edu/art/exhibitions/ancient_underworld/

в орфических трактовках вазописи Южной Италии. На краснофигурном апулийском кратере Мастера Дария (340–330 гг. до н.э.) из Толедо (Охайо), обнаруженном в 1992 г., изображены Дионис и Гадес в Загробном мире (Толедо, Национальный Археологический музей 1994.19). Дионис изображен спустившимся в преисподнюю в окружении шумной веселой свиты из менад и сатиров, известных по подписанным именам — Ойнопе (Винный), Персида и Ахета. Остановившись слева у дворца с подписью HAIDAS, Дионис торжественно пожимает руку Гадесу, восседающему во дворце на троне-дифросе [3, S. 92–93] (илл. 11). У трона справа стоит Персефона, первая божественная мать «трижды-рожденного» Диониса. Хотя руки Диониса и Гадеса только соприкасаются, большинство специалистов видят здесь именно *дексиос* — рукопожатие богов, которое символизирует договор, гарантирующий мистам посмертное благополучие [12, S. 93; 7, p. 293–298]. Роспись аверса кратера представляет традиционный *катабасис*, нисхождение в преисподнюю. Но с другой стороны, здесь запечатлены этапы мистерий, важным звеном которых является избавление от вины, очищение или *катарсис*. И Дионис-Вакх в них выступал гарантом катарсиса, о чем повествуют и орфические золотые листики из Пеллины в форме площа с текстами: «скажи Персефоне, что Вакхом самим ты освобожден» [2, S. 391–392; 3, S. 93]. Поэтому, большинство исследователей видят в этой сцене, иллюстрацию договора между Дионисом и владыками Загробного мира о прощении грехов инициированных мистов, оформленную, в общем-то, по принципам греческих декретов. Здесь же мистический договор заключается с царством Гадеса, поэтому образ владыки Преисподней усиливается символом власти в виде трона-дифроса, помещенного внутрь дворца-наиска. Особенностью орфических ваз было представление Загробного мира в образе нового

государства — царства справедливости. С учетом значительного дальнейшего распространения орфической образности в Римской империи, где разрабатывались и распространялись универсальные символические формулы, этот образ мистического договора через рукопожатие сложно переоценить.

Вполне закономерно, что греческий *дексиос* был подхвачен в римском рельефе периода Зрелой Империи как *dextrarum iunctio* — жест, знаменующий благословенную силу “*manus domini*”. Довольно показателен пример мраморного рельефа II в. со сценой приветствия римского императора Адриана (илл. 12), входящего в город (адвентус), где его встречают богиня Рома, протягивающая императору сферу (символ власти), а также Гений *Populis Romani* (пресонификация народа Рима в тунике чуть ниже колена расположена ближе всех к императору) и облаченный в тогу Гений Сената (Капитолийский музей, Рим). Протянутые навстречу друг другу правые руки императора и богини не соприкасаются, их соединяет передаваемый символ власти, как это было принято изначально, еще в шумеро-вавилонской традиции. Эта сцена может трактоваться как аллегория государственной власти, представляющей договор между Сенатом и римским народом с одной стороны и Императором, которому на рельефе делегируются властные полномочия, с другой. Не будем забывать, что и в это время опубликованный закон по-прежнему предварялся республиканской формулой «Сенат и римский народ постановили», вырезанной на камне в полном виде или аббревиатурой из заглавных букв.

В чистом виде формула «*dextrarum iunctio*» сохранилась не только на ряде монет довольно грубой чеканки, а кроме того запечатлена рельефами мраморных саркофагов и урн, представляющем супружеский союз. Здесь уже нет ничего нового, аналогичные сцены можно было наблюдать и на классических



Илл.12. Приветствие римского императора Адриана, входящего в город. Мраморный рельеф. II в. Капитолийский музей, Рим. © 2015 г. Фото: И. А. Шурыгин.
<https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=6477>

погребальных стелах Аттики. Важно зафиксировать лишь, что греческая иконографическая традиция была не забыта и воспринята в Римской империи, хоть сама аттическая мраморная стела как художественное явление и не пережила закона против роскоши 317 г. до н.э. И в целом «dextrarum iunctio» доживает до ранневизантийской эпохи, правда уже и не является распространенной сценой (в редких диптихах консуляров, например), вытесняясь восточным «жестом благословения», и оказывается в некотором роде на периферии художественной жизни.

Теперь можно убедиться, что образ «руки владычней», прошедший эволюцию от древневосточных символов царской инвеституры с передачей символов власти и осенения благословением к жесту прикосновения и рукопожатия, он остается фундаментальной темой античной культуры, существующей в виде свернутой формулы, насыщенной сложным смыслом со слоями подтекста. Возможно, это связано с тем, что хотя примеры тождества литературного и художественного образа в шумеро-вавилонской культуре редки, их воздействие на

греческий мир было довольно значимым, особенно в период архаики, когда шел процесс становления государственности. А когда само государство воспринимается как договор, становится актуальным и священный образ в контексте «руки владычней». Восточный «жест благословения», видоизменившись в ассирийский вариант рукопожатия, в Греции был воспринят именно в этом последнем варианте, как *дексиос*, — в виде рукопожатия между двумя богами, выступающими представителями государств, или между божеством и героем/магистратом, — он был заимствован и в Римской империи как «*dextrarum iunctio*». Этот образ, передающий религиозные, юридические и философские идеи, в определенной мере жив и

по сей день. Он сохранился в культуре жеста — религиозного и политического. Изучение жеста в исследованиях долгое время было незаслуженно забыто. Но появившиеся отдельные зарубежные исследования «жеста благословения» на эллинизированном и римском Востоке позволяют надеяться на дальнейшее серьезное фундаментальное изучение и этой проблемы.

Список литературы:

1. Кифишина О.А. Священное древо в искусстве и культуре Эллады: дисс....канд. иск. М., 2010. 296 с.
2. Burkert W. Die neue orphischen Texte: Fragmente, Varianten, Sitz im Leben // Fragmentensammlungen philosophischer Texte der Antik. Goettingen, 1998. S. 387–400.
3. Burkert W. Die Griechen und der Orient. Von Homern bis zum Magiern. München, 2009. 176 S.
4. Caubet A., Pouyssegur P. Der Alte Orient. Paris, 2001. 208 S.
5. Demargne P. Athena // Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae. Vol. II, 1. Zürich, München, 1984. S. 957–1038.
6. Frankfort H. The art and architecture of the ancient Orient. Yale, 1996. 484 p.
7. Moret J.-M. Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne // Revue Archéologique, Nouvelle Série. Fasc. 2 (1993). P. 293–351.
8. Mul.Apin, "An Astronomical Compendium in Cuneiform" by Herman Hunger & David Pingree // Archiv für Orientforschung, Beiheft 24. Verlag Ferdinand Berger & Sohne. Horn Austria. 1989.
9. Pizzimenti S. The Astral Family in Kassite Kudurrus Reliefs. Iconographical and Iconological Study of Šin, Šamaš and Ištar Astral Representations // La famille dans le Proche-Orient ancien: réalités, symbolismes, et images / Ed. by L. Marti. Eisenbrauns, 2014. P. 151–161.
10. Rosenthal-Heginbottom R. The 'Gesture of Blessing' in the Greco-Roman East // Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 6. St. Petersburg, 2016. P. 75–83. <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-1-7>
11. Robertson M. A History of Greek Art. 2 Vols. Cambridge, 1975. 835 p.
12. Schmidt M. Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades // Antike Kunst. Vol. 43. 2000. S. 86–99.
13. Slanski K.E. The Babylonian entitlement Narūs (Kudurrus). A study their form and function. Boston, 2003. 362 p.

References

- Burkert, W. (1998) 'Die neue orphischen Texte: Fragmente, Varianten, Sitz im Leben', in: *Fragmentensammlungen philosophischer Texte der Antik. Goettingen*, pp. 387–400. (in German)
- Burkert, W. (2009) *Die Griechen und der Orient. Von Homern bis zum Magiern*. München. (in German)
- Caubet, A., Pouyssegur, P. (2001). *Der Alte Orient*. Paris. (in German)
- Demargne, P. (1984) 'Athena', in: *Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae*, vol. II, 1. Zürich, München, pp. 957–1038. (in German)
- Frankfort, H. (1996) *The art and architecture of the ancient Orient*. Yale.
- Kifishina, O.A. (2010) *Sviastchennoie drevo v iskusstve i culture Aellady [Sacred tree in the Art and Culture of Greece]*, PhD Dissertation. Moscow. (in Russian).
- Moret, J.-M. (1993) 'Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne', *Revue Archéologique, Nouvelle Série*, 2, pp. 293–351. (in French)
- Mul.Apin (1989) '“An Astronomical Compendium in Cuneiform” by Herman Hunger & David Pingree', in: *Archiv für Orientforschung*, 24. Verlag Ferdinand Berger & Sohne. (in German)
- Pizzimenti, S. (2014) 'The Astral Family in Kassite Kudurrus Reliefs. Iconographical and Iconological Study of Šin, Šamaš and Ištar Astral Representations', in: Marti, L. (ed.) *La famille dans le Proche-Orient ancien: réalités, symbolismes, et images*. Eisenbrauns, pp. 151–161. (in French)
- Robertson, M. (1975) *A History of Greek Art*. 2 Vols. Cambridge.
- Rosenthal-Heginbottom, R. (2016) 'The 'Gesture of Blessing' in the Greco-Roman East', in: *Actual Problems of Theory and History of Art*, 4, pp. 75–83.
- Schmidt, M. (2000) 'Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades', *Antike Kunst*, 43, pp. 86–99. (in German)
- Slanski, K.E. (2003) *The Babylonian entitlement Narūs (Kudurrus). A study their form and function*. Boston.

УДК 7.036

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-3-15-24

Еремина Елена Евгеньевна, бакалавр истории искусства. Российский государственный гуманитарный университет. Россия, Москва, Миусская пл., 6. 125993. eereimina1@gmail.com. ORCID: 0009-0002-3422-200X

Eremina, Elena Evgenievna, bachelor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. eereimina1@gmail.com. ORCID: 0009-0002-3422-200X

ГЕОГРАФИЯ ПАРИЖА НОВОЙ БУРЖУАЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮСТАВА КАЙБОТТА

GEOGRAPHY OF PARIS OF THE NEW BOURGEOISIE IN THE WORK OF GUSTAVE CAILLEBOTTE

Аннотация. Французский художник Гюстав Кайботт (1848–1894) считается «забытым человеком импрессионистского движения» (Р.Д. Рек), который был заново открыт лишь в 1951 г., когда Мари Бери составила и опубликовала каталог-резюме живописи и пастели «Кайботт: его жизнь и работа». Наследие мастера составляет более пятисот произведений. Особый интерес в своих работах Кайботт проявляет к реконструированному бароном Османом Парижу. Обновленные улицы и проспекты играли гораздо большую роль в творчестве художника, чем в произведениях любого другого импрессиониста. Его ранние работы отражали современность новой городской среды. Урбанистические картины Кайботта напоминают о социальных, экономических и физических изменениях, произошедших в ходе модернизации французской столицы. Целью настоящего исследования является изучение городских мизансцен Гюстава Кайботта, географии Парижа новой буржуазии в творчестве мастера, нашедшей отражение как в формальных, так и иконографических решениях. В исследовании установлены основные географические объекты, представленные в полотнах художника. В картинах мастера этого периода встречается также контраст между старым и новым Парижем. Впервые среди работ импрессионистов именно в живописи Кайботта появляется устойчивый мотив, связанный с изображением парижских крыш.

Ключевые слова: Гюстав Кайботт, французский импрессионизм, география истории искусства, Париж, Осман, османизация, XIX век, буржуазное искусство, искусство Третьей Республики.

Abstract. French artist Gustave Caillebotte (1848–1894) is considered the ‘forgotten man of the Impressionist movement’ (R.D. Reck). It is safe to say that Caillebotte was rediscovered only in 1951, when Marie Berault compiled and published a catalog of paintings and pastels ‘Caillebotte: his life and work’. The legacy of the master is more than five hundred works. In his works, Caillebotte shows particular interest in the Paris reconstructed by Baron Haussmann. The renovated streets and avenues played a much greater role in the artist’s work than in the works of any other Impressionist. His early works reflected the modernity of the new urban environment. Caillebotte’s urban paintings recall the social, economic and physical changes that took place during the modernization of the French capital. The purpose of this study is to study the urban mise en scene of Gustave Caillebotte, the geography of Paris of the new bourgeoisie in the master’s work, reflected in both formal and iconographic solutions. The study identifies the main geographical objects reflected in the paintings of the artist. In the paintings of the master of this period, there is also a contrast between old and new Paris. For the first time among the Impressionist works, it is in Caillebotte’s painting that views of the Parisian roofs appear.

Keywords: Gustave Caillebotte, French impressionism, geography of art history, Paris, Haussmann, Haussmannization, 19th century bourgeois art, art of the Third Republic.

В центре внимания настоящего исследования находится иконография Парижа в творчестве Гюстава Кайботта (1848–1894), художника, который предложил новое видение французской столицы, несвойственное ни его друзьям импрессионистам, ни той буржуазно-академической среде, из которой он вышел.

Париж Гюстава Кайботта — это город, значительно преобразившийся во времена Второй империи Наполеона III (1852–1870), когда префект департамента Сена барон Жорж-Эжен Осман превратил средневековую столицу Франции в современный мегаполис. Это городское обновление, часто именуемое «османизацией», повлияло не только на городскую инфраструктуру, но и на изобразительное искусство.

Париж был ведущим центром художественного творчества в Европе в XIX веке. «Это была также столица европейского художественного рынка, место, где соединились вкус и богатство» [10, с. 68]. Город являлся местом рождения многих новых творческих тенденций. Именно в Париже между концом 1860-х и началом 1870-х гг. собралась группа, в основном молодых художников, с целью разработки нового подхода к живописи, который бы положительно сказался на развитии господствовавшего тогда направления «реализм». С 1874 г. они стали известны как импрессионисты [15, с. 197–219]. Возникнув сразу после османизации, импрессионизм запечатлел мимолетные

мгновения жизни обновленной столицы Франции. Горожанам тогда предстояло осваивать и исследовать незнакомый уличный пейзаж с широкими бульварными, газовыми фонарями, парками и типовыми шестизэтажными домами, за фасадами которых скрывался высокий уровень комфорта, благодаря холодному и даже горячему водоснабжению, центральной канализации. Такова была физическая среда османовской современности.

Французские художники отреагировали на преобразование Парижа Османом отклонением от общепринятых норм в живописи и одобрением жюри Салона в сфере жанров и техники [5, с. 145–147]. Чтобы создать у зрителя впечатление или ощущение встречи, художники-импрессионисты избрали в качестве предмета сюжеты из обычной повседневной жизни, и новаторски расширили рамки и проекцию изображения для того, чтобы включить зрителя в процесс восприятия. К этому поколению французских художников относится и Гюстав Кайботт.

Наследие мастера составляет более пятисот произведений. Особый интерес в своем творчестве Кайботт проявляет к Парижу эпохи Османа [17, с. 1–3]. Можно сказать, что широкие улицы, бульвары, проложенные по указаниям Османа, и прилегающие к ним кварталы играли гораздо большую роль в его творчестве, чем в произведениях любого другого импрессиониста. Его ранние работы отражали современность новой



Илл. 1. Г. Кайботт. Паркетчики. 1875 г. Музей Орсе. Париж. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/raboteurs-de-parquet-105>

Илл. 2. Г. Кайботт. Молодой человек за пианино. 1876 г. Художественный музей Бриджстоун, Токио. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/10/09/arts/openings-in-tokyo/gustave-caillebotte-impressionist-in-modern-paris/>

Илл. 3. Г. Кайботт. Завтрак. 1876 г. Частное собрание. <https://www.gustavcaillebotte.org/Luncheon.html>

городской среды. Урбанистические картины Кайботта напоминали о социальных, экономических и физических изменениях, произошедших в ходе модернизации французской столицы.

Благодаря огромному наследству, доставшемуся в 1874 г. от отца-торговца текстилем, Гюстав Кайботт был самым финансово обеспеченным импрессионистом, а также самым молодым (он родился в 1848 г.). После Парижской Коммуны он бросил юридический факультет и поступил в Школу изящных искусств. В 1874–1875 гг. художник познакомился с импрессионистами и был вдохновлен Эдгаром Дега [17, с. 1–3]. Некоторое время в конце 1870-х гг. Кайботт использовал как свои денежные средства, так и свою недолгую славу художника, чтобы сплотить движение импрессионистов. Его самым большим успехом стала выставка 1877 г., которую он организовал и профинансировал и на которой представил множество собственных впечатляющих полотен [15, с. 197–219]. Финансовая свобода позволила Кайботту отказаться от целенаправленного поиска потенциальных покупателей для продажи своих картин. Подобное равнодушие к торговле собственными полотнами делало его в глазах обществуности дилетантом. Однако поразительная оригинальность художественных подходов и приемов позволила мастеру занять особое место среди представителей импрессионистского движения.

Картины Кайботта, по крайней мере в 1876 и 1877 гг., произвели положительное впечатление на большинство критиков, посещавших выставки импрессионистов. Они видели в нем живописца, последовательно разделявшего эстетические идеалы реализма [15, с. 197–219]. Им восхищался один из ключевых художественных критиков конца 1870-х и начала 1880-х гг. Жорис-Карл Гюисманс. Литературно-художественный критик Эдмон Дюранти в 1876 г. назвал творчество Кайботта «новой живописью». Однако были и те, кто критиковал искусство мастера, в их числе, в частности, был Эмиль Золя.

Анализ текстов художественной критики позволяет выдвинуть предположение о том, что новый образ города и контакты Кайботта с парижскими художниками и писателями глубоко формируют видение мастера, которое отражается в его лучших работах. Пересечение биографии Гюстава Кайботта и окружающей его среды материализуется в его работах.

В искусствоведческих трудах встречается мнение, что Кайботт — «забытый человек импрессионистского движения» [13, с. 430–431]. С уверенностью можно утверждать, что художник был заново открыт лишь в 1951 г., когда Мари Бери составила и опубликовала каталог-резюме живописи и пастели «Кайботт: его жизнь и работа» [4, с. 270], ставший, по сути, одним из первых трудов о творчестве Гюстава Кайботта. В нем были представлены 477 картин, организованных в хронологическом порядке.

Новая история искусства XX века — в работах таких ученых, как американский историк искусства Кирк Варнедо, британско-американский искусствовед Тимоти Джеймс Кларк, — переосмыслила французскую живопись 1860–80-х гг. и возродила интерес к тем художникам, которые довольно длительный период были либо изучены крайне поверхностно, либо вообще неоправданно забыты. Среди таких мастеров особенно выделяется Гюстав Кайботт.

Творчество Гюстава Кайботта в достаточной степени изучено в иностранной искусствоведческой литературе, особенно в Соединенных Штатах Америки. Исследование российскими историками искусства живописи Кайботта является затруднительным, в связи с отсутствием русскоязычных работ о мастере и живописных полотен в российских музейных собраниях. Тем не менее, например, М.Ю. Герман в своей работе «Импрессионизм: основоположники и последователи» рассматривает Гюстава Кайботта наравне с Моне и Ренуаром [1, с. 352].

Актуальность настоящего исследования определяется высокой значимостью художественных достижений мастера в контексте эволюции импрессионистского движения во Франции во второй половине XIX в., и обусловлена недостаточной степенью исследованности творчества Гюстава Кайботта в отечественной науке. Между тем во всем мире не угасает интерес к мастеру. Так, например, в 2015 г. в Национальной галерее искусства Вашингтона проходила крупная выставка «Гюстав Кайботт: взгляд художника», в 2016 г. в Мадриде в музее Тис-



Илл. 4. Г. Кайботт. Молодой человек у окна. 1875 г. Музей Гетти, Лос-Анджелес. <https://www.getty.edu/art/collection/object/10A2Y1a>. Фото: Mateusz Wojnar <https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/>

сена-Борнемисы была организована экспозиция «Кайботт, художник и садовник». В 2021 г. проходила посвященная мастеру выставка «Гюстав Кайботт: импрессионизм и модерн» в городе Мартигны в Швейцарии. Таким образом, творчество Кайботта сегодня является актуальным и изучаемым.

Новизна исследования заключается, прежде всего, в том, что впервые в русскоязычной искусствоведческой практике концепция живописи Гюстава Кайботта, содержащая городские сцены, рассматривается как самостоятельная система. Исследование аспектов изображения Парижа в работах Гюстава Кайботта открывает новые перспективы для изучения его творчества. Используемая в исследовании методология дает возможность уточнить место и значение концепции городских сцен Кайботта в истории жанра.

Целью настоящего исследования является изучение городских пейзажей Гюстава Кайботта, а также исследование географии Парижа новой буржуазии в искусстве мастера, нашедшей отражение как в формальных, так и иконографических решениях.

Как указывает М. Янг, вся история живописи Кайботта может быть вписана в пределах принадлежащей ему недвижимой собственности. Дом, располагающийся по адресу улица Миромесниль, 77, является местом действия многих ранних интерьерных картин мастера. К примеру, его работа «Паркетчики» (1875 г., Музей Орсе, Париж, илл. 1) почти наверняка изображает комнату в апартаментах Кайботта. Вполне возможно, что это именно она в дальнейшем была преобразована в студию художника [18, с. 21–22]. Другие известные работы Кайботта этого же периода также содержат атрибуты, указывающие на данную локацию. В этом отношении показательными являются «Молодой человек за пианино» (1876 г., Художественный музей Бриджстоун, Токио, илл. 2), «Завтрак» (1876 г., частное собрание, илл. 3), «Молодой человек у окна» (илл. 4). Кайботт создал каждую из названных картин в здании на улице Миромесниль в годы сразу после смерти ее перво-



Илл. 5. Г. Кайботт. Мост Европы. 1876 г. Музей Пти-Пале, Женева. <https://www.artchive.com/artwork/le-pont-de-leurope-gustave-caillebotte-1876/>

Илл. 6. Г. Кайботт. Парижская улица. Дожливый день. 1877 г. Художественный институт Чикаго. <https://www.artic.edu/artworks/20684/paris-street-rainy-day>





Илл. 7. Г. Кайботт. На Мосту Европы. 1876-1877 г. Музей искусства Кимбелла, Форт-Уэрт. <https://kimbellart.org/collection/ap-198201>

Илл. 8. Г. Кайботт. Парк Монсо. 1878 г. Частное собрание. <https://www.gustavcaillebotte.org/The-Parc-Monceau.html>



Илл. 9. Г. Кайботт. Улица Алеви, вид с 6 этажа. 1877 г. Музей Барберини. Потсдам. https://sammlung.museum-barberini.de/en/MB-Cai-02_gustave-caillebotte-rue-halevy-view-from-the-sixth-floor

го владельца, а именно отца художника [18, с. 73–74]. Утверждение Янга в том числе подтверждает задний план картины «Молодой человек у окна», где уличная сцена разворачивается на фоне пересечения улицы Лиссабон и бульвара Малешерб.

В этих картинах Кайботт смотрит на Париж глазами буржуа, являющегося собственником крупной парижской недвижимости. Квартал Европы, виды которого регулярно служат задником его живописных произведений, примыкает к его собственному району, ибо дом на улице Миромесниль находится в двух шагах в том же VIII округе Парижа. Как утверждает Марни Кесслер, улицы, изображенные в картине «Мост Европы» (илл. 5), с их «регулярностью и согласованностью», могут пониматься как наглядный пример всех других реконструированных улиц Парижа того времени [8, с. 9].

Прототипом локации, изображенной на картине «Парижская улица. Дождливый день» (илл. 6), послужила улица Турина. На переднем плане картины она берет свое начало от площади Европы и продолжается на заднем плане перекрестком, который представляет собой звездообразное пересечение нескольких улиц между площадью Европы и площадью Клиши. Данный перекресток образован несколькими сходящимися под углами улицами, названными в честь европейских городов — Санкт-Петербурга, Москвы, Турина, Бухареста, — а также улицей Клапейрона [4, с. 98]. Так, например, карета в крайнем левом углу находится на улице Санкт-Петербурга и направляется к мосту Европы. Выбор подобной локации заставляет задуматься о причинах, по которым Кайботт выбрал несколько отдаленный жилой перекресток для столь масштабной по замыслу картины. Возможно, причина кроется в том, что этот проезд достаточно ординарный для этой части второй градостроительной сети реконструкции Османа, которая, как правило, вся застраивалась звездообразными перекрестками. Это пересечение улиц фактически находится на краю зоны реконструкции, проведенной Османом в этой части города: ближняя сторона перекрестка принадлежит застройке, начатой в 1820-х гг. для создания квартала Европы, улица Санкт-Петербург отмечает крайнюю границу этого раннего проекта [9, с. 116]. Архитекторы, реконструировавшие Париж под руководством барона Османа, унаследовали нерегулярный перекресток, где улица Бухареста пересекает улицу Санкт-Петербурга под острым углом и пересекает улицы Турина и Москвы, образуя небольшую треугольную площадь. Старые улицы расходятся от этой площади под неравными углами друг к

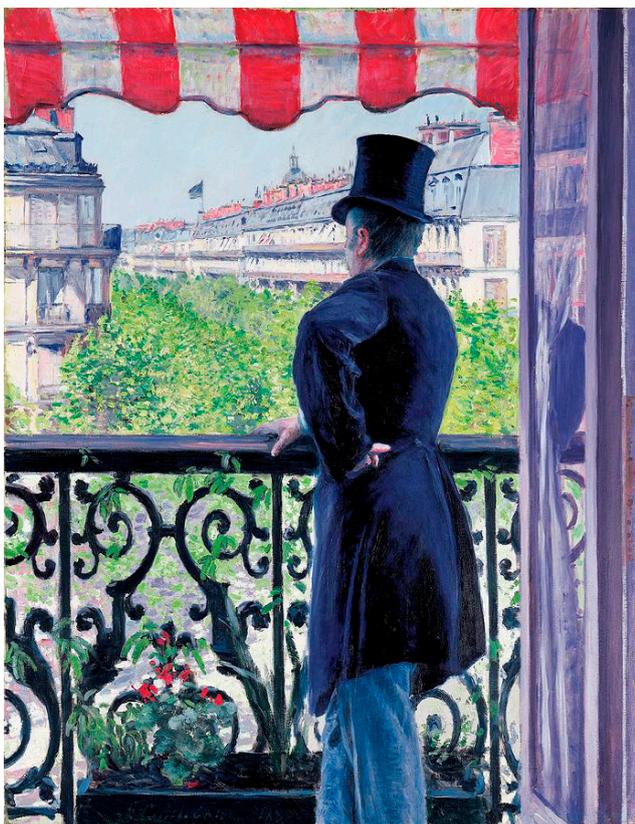
другу, но образуют правильные клинья городских кварталов, которые видны, если двигаться по улице Санкт-Петербург.

Кайботт хорошо знал перекресток, изображенный им в произведении «Парижская улица. Дождливый день» (илл. 6), так как через него пролегал самый прямой и короткий путь от дома и мастерской на улице Миромесниль до кафе Гербуа на авеню Клиши — по улице Лиссабона на улицу Мадрида до моста Европы, затем через улицу Санкт-Петербурга прямо на площадь Клиши [3, с. 350].

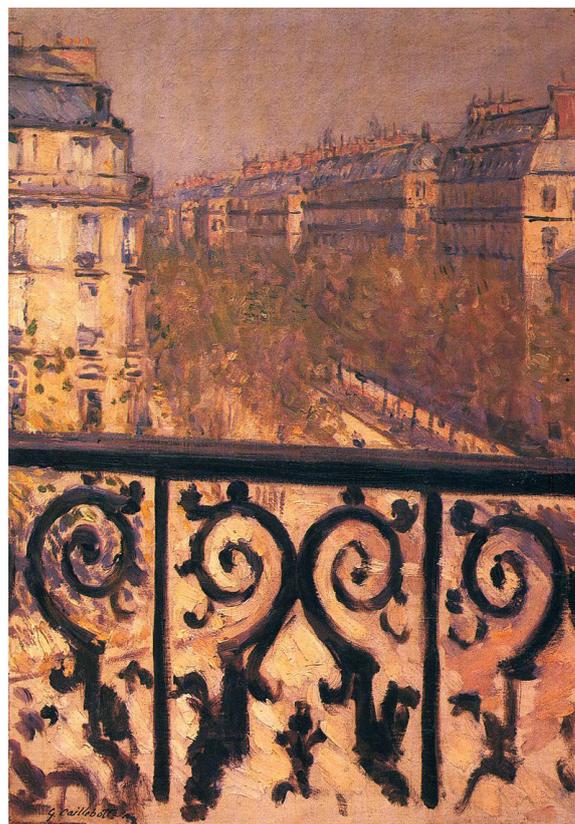
В течение нескольких лет, начиная с 1869 г., в кафе «Гербуа» на северо-западе Парижа многие ведущие импрессионисты встречались еженедельно, проводя целые вечера и обсуждая свою работу, планы и личные новости [2, с. 70–72]. Эта тесная связь представителей импрессионистского движения возникла в богатом, буржуазном парижском районе, локация, которая отбила у большинства этих художников охоту изображать жизнь и окружающую среду того времени в беднейших кварталах города. Даже после того, как примерно в 1877 г. большинство импрессионистов перебралось в кафе «Новые Афины» на площади Пигаль, маршрут Гюстава Кайботта от его дома до бульвара Клиши оставался самым удобным.

Возвращаясь к перекрестку, изображенному в картине «Парижская улица. Дождливый день» (илл. 6), следует также отметить, что регулярные прогулки Кайботта по улице Санкт-Петербурга позволили ему наблюдать процесс застройки этого городского пространства во всех деталях. Прямо в центре полотна, чуть левее уличного фонаря на заднем плане виднеются строительные леса, свидетельствующие о том, что ведутся работы полным ходом. Чуть дальше просматриваются старые улочки Парижа, судьба которых была predetermined. Неоднократные прогулки художника — в разных направлениях, при разном освещении, и, вероятно, с разной скоростью — постепенно раскрывали внимательному глазу Кайботта лежащий в основе городского пейзажа геометрический рисунок, соединяющий эти два момента истории города.

Картина «Мост Европы» (илл. 5) демонстрирует современный Париж, что лишней раз подчеркивается металлической конструкцией моста. Улица Вены видна в левой части изображения. Это первая улица за вокзалом Сен-Лазар, которая соединяется с мостом Европы [9, с. 19]. На заднем плане можно различить первые постройки вышеупомянутой улицы Санкт-Петербурга [11, с. 10–11]. Современный район Европа подчеркнута буквой «X»



Илл. 10. Г. Кайботт. Человек на балконе, бульвар Османа. 1880 г. Частное собрание. <https://www.christies.com/en/lot/lot-1780587>



Илл. 11. Г. Кайботт. Вид с балкона. 1880 г. Частное собрание. <https://www.wikiart.org/en/gustave-caillebotte/a-balcony-in-paris-1881>

металлической конструкции моста, через которую справа открывается вид на улицу Лондона. Внизу на картине изображены железнодорожные пути вокзала Сен-Лазар [4, с. 98].

Кайботт регулярно пересекал железную дорогу вокзала Сен-Лазар, когда направлялся из своего дома в богатом VIII округе Парижа в кафе, в которых встречались его друзья-художники [4, с. 28]. Место, где ныне располагается вокзал Сен-Лазар, еще в 1800-х гг. представляло собой обычную сельскую окраину [12, с. 32–39]. В 1837 г. здесь открылась первая железнодорожная станция Парижа — Руанский вокзал, который уже тогда ежедневно принимал более 40 000 пассажиров. В 1842 г. Руанский вокзал сменил название на Сен-Лазар. А в 1858 г. застройщики «Западной компании» («Compagnie de l'Ouest») под руководством Османа перестроили его, чтобы увеличить количество рельсовых путей и улучшить транспортный поток. Результатом этого проекта стало, в том числе, появление и упомянутой выше площади Европы. После окончания строительства моста, согласно плану барона Османа в этом районе стали возводить роскошные доходные дома, превратившие этот арондисман в Квартал Европы, в котором находились и апартаменты Кайботта. На картинах «Мост Европы» (илл. 5) и «На Мосту Европы» (1876–1877, Музей искусства Кимбелла, Форт-Уэрт) (илл. 7) запечатлены будничные моменты жизни Кайботта, связанные с регулярным пересечением этого моста над железнодорожными путями [6, с. 1].

Картины «Мост Европы» и «Парижская улица. Дожливый день» связаны между собой географически. Прогулка по мосту Европы ведет прямо к перекрестку, изображенному на «Парижской улице. Дожливый день».

После смерти матери Кайботт покинул район улицы Миромесниль, столь напоминающий художнику о начале его творчества. Картина «Парк Монсо» (1878 г., частное собрание, илл. 8) того периода объявляет о новом направлении его пути.

После переезда в район Оперы Кайботт работал над серией картин, на которых также изображены архитектурные

изменения города. Здание Оперы, построенное архитектором Гарнье, было официально открыто в 1875 г., почти за пять лет до того, как Кайботт создал серию картин с изображением обновленного Османом Парижа [16, с. 10]. Поселившись рядом с Оперой, он оказался в самом сердце османовского Парижа.

В районе Оперы из окон своей квартиры, расположенной на углу бульвара Османа и улицы Глюка, Кайботт наблюдал различные аспекты жизни этого уголка Парижа, которые будут вдохновлять и питать его художественное воображение. Для мастера важен новый архитектурный ритм высоких зданий, которые обрамляют в строгом порядке недавно реконструированные широкие улицы и проспекты. С высоты балкона его квартиры на 6 этаже дома на бульваре Османа или из окон квартир его друзей, живущих в этом районе, Кайботт изображает Большие бульвары, Оперу и соседние улицы.

С 1877 г. начинается серия работ с видами, открывающимися сверху — из окна квартиры художника. «Улица Алеви, вид с 6 этажа» (1877 г., Музей Барберини, Потсдам) (илл. 9) — одна из первых в длинной череде полотен Кайботта, в которых мастер изображает городской уличный пейзаж сверху из окна своей квартиры на бульвары в районе Оперы Гарнье. «Из мансардного окна на углу улицы Лафайет и бульвара Османа он изображает улицу Алеви, проходящую мимо здания Гранд-Опера на площадь Оперы. При этом справа на картине мы видим здание, в котором жил сам мастер и его брат Марсъял до конца 1880-х гг.» [17, с. 61].

Картина «Человек на балконе, бульвар Османа» (1880 г., частное собрание) (илл. 10) представляет взгляд сверху на бульвар Османа в том же направлении, что и в картине «Вид с балкона» (1880 г., частное собрание, илл. 11), но точка схода перспективы находится в конце здания с видом на пересечение улицы Глюка и улицы Скриб, примерно на том же месте, с которого Кайботт писал картину «Приют, Бульвар Османа» (1878 г., частное собрание, илл. 12).

«В работе „Приют, Бульвар Османа“ Кайботт изобраа-



Илл. 12. Г. Кайботт. Приют Бульвар Осман. 1878 г. Частное собрание.
<https://www.topofart.com/artists/Caillebotte/art-reproduction/6580/Traffic-Island-on-Boulevard-Haussmann.php>

Илл. 13. Г. Кайботт. Бульвар, вид сверху. 1880 г. Частное собрание.
<https://www.worldhistory.org/image/15858/the-boulevard-seen-from-above-by-caillebotte/>



жает огромный остров среди транспортного потока, который существовал прежде на стыке бульвара Османа, улицы Писателей и улицы Глюка, сразу за Оперой Гарнье. Кайботт писал этот вид, глядя вниз с балкона в конце здания по адресу: дом 29/3 на бульваре Османа» [17, с. 62–63]. Дега в тот период замечал: «Кайботт теперь рисует транспортные острова бульвара Османа из своего окна, как мне сообщили» [14, с. 25].

В работе «Бульвар, вид сверху» (1880 г., частное собрание, илл. 13) основным мотивом является увиденное из окна раскидистое дерево, чья распускающаяся листва, покрывает всю композицию картины. Художник изображает бульвар с силуэтами прохожих и скамейкой, наклон которой сопровождает наклон тротуара. Вертикальный формат картины подчеркивает эффект усиленного сокращения перспективы и глубины [11, с. 62]. Своим колоритом, а также техникой композиции эта работа напоминает японские гравюры, чье влияние на искусство импрессионистов в тот период так часто подчеркивалось [4, с. 46].

В 1878 г. мастер изображает в своих работах Площадь Сент-Огюстен и казармы де ла Пешиньер, находящиеся недалеко от вокзала Сен-Лазар в том же VIII округе Парижа. На картине «Площадь Сен-Огюстен в тумане» (1878 г., частное собрание, илл. 14) мы видим один из османовских бульваров, обрамленный деревьями. Центральную часть композиции занимает прямоугольная площадь и перекресток. Передний план здесь малолюднен, что подчеркивает перспективу новых площадей. Ограниченная палитра синих, серых, бежевых и зеленых оттенков предполагает слегка туманное освещение в холодный весенний день. Работая над картиной, Кайботт находился в нескольких кварталах от своего дома на площади Сент-Огюстен, глядя на восток в сторону Гранд-Оперы, будучи спи-

ной к стыку бульвара Османа и бульвара Малешерб [17, с. 56].

Картина «Казармы де ла Пепиньер» (1878 г., частное собрание, илл. 15) задумана как дополнение к «Площади Сент-Огюстен». Она была написана в той же локации, то есть на площади Сент-Огюстен, только с разворотом в сторону улицы Пепиньер. К примеру, здание справа на второй картине то же, что появляется слева на холсте «Площадь Сент-Огюстен в тумане» (илл. 14). Обе картины олицетворяют контраст между Парижем былых времен и современным городом. Извилистая улица Пепиньер с ее разновысотными крышами являлась одним из немногих пережитков старого района. Различие улиц подчеркивается и с помощью использования стаффажей, призванных своими костюмами указать на городское социальное расслоение. На улице Пепиньер показаны люди среднего класса в традиционных темных костюмах и котелках. Среди них виднеется военный в красных шароварах, уверенно пересекающий площадь по диагонали [9, с. 38]. Перспективы улиц перекрыты каретами. На Сент-Огюстен мы видим открытую перспективу проспекта, на переднем плане слева изображен прогуливающийся фланер — представитель буржуазного класса, а в глубине в центре картины изображены две женщины, облик которых свидетельствует о том, что они являются представительницами рабочего городского населения.

В 1878 г. Кайботт открывает для себя новый мотив — виды парижских крыш. Картина «Крыши под снегом (эффект снега)» (1878 г., Музей Орсе, Париж, илл. 16) представляет взгляд на Париж с балкона друга художника, писателя Эдуарда Дессомма по улице Роше, с высоты птичьего полета. Данная картина является важным звеном в серии городских пейзажей Кайботта [9, с. 25]. В ней он стремился передать впечатления от зимнего дня через изображение заснеженных крыш, используя серые тона неба, дымный туман печных труб. Атмосферу неба подчеркивают оттенки розового. В этот период в своих полотнах художник стал больше внимания уделять природным погодным явлениям. Сочетание заснеженных крыш городской застройки, темных цветов, свинцового неба и отсутствия фигур на картине свидетельствует о возможной меланхолии художника, которая, как предполагает Кирк Варнедо, может быть связана со смертью его матери [17, с. 75].

Сами крыши Парижа как сюжет особенно не вдохновляли импрессионистов в этот период. Но изображение эффекта снега, его тонких переливов, можно было встретить у таких художников, как Моне, Писсарро и Сислей. Только в отличие от Гюстава Кайботта, они отправлялись изучать и вдохновляться пейзажами парижских предместьев или сельской местностью Иль-де-Франс [4, с. 46].

Рассматривая тему географии Парижа в живописи Гюстава Кайботта, следует также упомянуть о выставках импрессионистов, которые проходили в помещениях фешенебельных районов северо-западного Парижа, в районах, которые были преобразованы или созданы во времена Второй империи. Выставки импрессионистов проходили именно здесь, поскольку этот округ был местом жительства богатых потенциальных покупателей. Многие художники селились в этом районе, по крайней мере, в период проведения выставок, и владели здесь мастерскими.

Таким образом, география Парижа в живописи Гюстава Кайботта была сосредоточена в пределах VIII округа, перестроенного в рамках градостроительных преобразований под руководством барона Османа, в котором находилась собственность художника. Османизация Парижа оказала огромное влияние на творчество Гюстава Кайботта, что подтверждают установленные географические объекты, нашедшие отражение в произведениях мастера.

Городские пейзажи создавались Кайботтом, начиная с его проживания на улице Миромесиль и далее после переезда в район Оперы. Кроме того, в этот период мастер отражал в своих полотнах контраст между старым Парижем и новым перестроенным бароном Османом городом. Таким образом, по работам Гюстава Кайботта мы можем проследить интересовавшую мастера географию города.



Илл. 14. Г. Кайботт. Площадь Сен-Огюстен в тумане. 1878 г. Частное собрание. <https://www.gustavcaillebotte.org/Place-Saint-Augustin-Misty-Weather.html>

Илл. 15. Г. Кайботт. Казармы де ла Пепиньер. 1878 г. Частное собрание. <https://www.pubhist.com/w41558>

Илл. 16. Г. Кайботт. Крыши под снегом (эффект снега). 1878 г. Музей Орсе. Париж. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/vue-de-toits-effet-de-neige-108>

Список литературы:

1. Герман М.Ю. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб., 2021. 352 с.
2. Денвир Б. Импрессионизм: Художники и картины. М., 2000. 424 с.
3. Ревалд Д. История импрессионизма. М., 2002. 413 с.
4. Berhaut M. Caillebotte sa vie et son oeuvre: Catalogue raisonne des peintures et pastels. Bibliotheque des arts, Paris, 1977. 270 p.
5. Burstein J. Visual Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 170 p.
6. Cabezas I. Creating a Scene to Make an Impression. Creating a Scene to Make an Impression: How Gustave Caillebotte and his Street Scenes of Haussmannian Modernity Support Impressionism without Subscription // *Bowdoin journal of art*. 2018. P. 1–53.
7. Clark T.J. The Painting of Modern life: Paris in the art Manet and his Followers. London, 1985. 250 p.
8. Kessler M.R. Sheer Presence: The Veil in Manet's Paris. University of Minnesota Press, 2006. 30 p.
9. Marrinan M. Gustave Caillebotte: Painting the Paris of naturalism, 1872–1887. Los Angeles, 2016. 390 p.
10. Milner J. The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century. New Haven and London: Yale University Press, 1988. 120 p.
11. Pellacchi L. Gustave Caillebotte and Visual Representation: Perspective, Photography and Movement. MA Diss. University of Kent. 15.09.2014. 137 p.
12. Ramos C. E. Caillebotte's On the Pont de l'Europe: A Transversal Vista of Modernity, 2006. P. 32–39.
13. Reck R.D. Review Gustave Caillebotte by Kirk Varnedoe // *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 17. No. 3–4. 1989. P. 430–431.
14. Rubin J. H. The Impressionist Cityscape as an Emblem of Modernity. Images of a Capital. The Impressionists in Paris: exh. cat. Folkwang Museum, Essen, Germany, October- January, 2010–2011. P. 69–82.
15. Sutcliffe A. The Impressionists and Haussmann's Paris // *FCS*. VI. 1995. P. 197–219. <https://doi.org/10.1177/095715589500601705>
16. Van Zanten D. Building Paris. Cambridge University Press, 1994. 32 p.
17. Varnedoe K. Gustave Caillebotte. London, 2000. 220 p.
18. Young M. 1879. The Impressionist Moment: Gustave Caillebotte, Decorative Triptych. Realism in the Age of Impressionism. London, 2015. 270 p.

References

- Berhaut, M. (1977) *Caillebotte sa vie et son oeuvre: Catalogue raisonne des peintures et pastels*. Bibliotheque des arts, Paris. (in French)
- Burstein, J. (2014) *Visual Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cabezas, I. (2018) 'Creating a Scene to Make an Impression. Creating a Scene to Make an Impression: How Gustave Caillebotte and his Street Scenes of Haussmannian Modernity Support Impressionism without Subscription', *Bowdoin journal of art*, 2018, pp. 1–53.
- Clark, T.J. (1985) *The Painting of Modern life: Paris in the art Manet and his Followers*. London: Thames & Hudson.
- Denvir, B. (2000) *Impressionism: The Painters and the Paintings*.
- German, M.U. (2021) *Impressionism: osnovopolozhniki i posledovateli [Impressionism: founders and followers]*. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ. (in Russian)
- Kessler, M.R. (2006) *Sheer Presence: The Veil in Manet's Paris*. University of Minnesota.
- Marrinan, M. (2016) *Gustave Caillebotte: painting the Paris of naturalism, 1872–1887*. Los Angeles.
- Milner, J. (1988) *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press.
- Pellacchi, L. (2014) *Gustave Caillebotte and Visual Representation: Perspective, Photography and Movement*. MA Diss. University of Kent.
- Ramos, C.E. (2006) *Caillebotte's On the Pont de l'Europe: A Transversal Vista of Modernity*.
- Reck, R.D. (1989) 'Review Gustave Caillebotte by Kirk Varnedoe', *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, no. 3–4. University of Nebraska Press.
- Rewald, J. (2002) *The History of Impressionism*.
- Rubin, J. H. (2010–2011) 'The Impressionist Cityscape as an Emblem of Modernity', in: *Images of a Capital. The Impressionists in Paris: exh. cat.* Folkwang Museum, Essen, Germany, pp. 69–82.
- Sutcliffe, A. (2015) 'The Impressionists and Haussmann's Paris', *FCS*, VI, 1995, pp. 197–219.
- Van Zanten, D. (1994) *Building Paris*. Cambridge University Press.
- Varnedoe, K. (2000) *Gustave Caillebotte*. New Haven. London
- Young, M. (2015) 1879. *The Impressionist Moment: Gustave Caillebotte, Decorative Triptych. Realism in the Age of Impressionism*. Yale University Press New Haven and London.

УДК 7.03; 7.06; 7.07

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-3-25-35

Говорухин Иван Сергеевич, научный сотрудник. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова. Россия, Волгоград, пр. им. В.И. Ленина, д. 21, 400066. vanya.govorukhin@yandex.ru. ORCID: 0009-0002-4099-820X

Govorukhin, Ivan Sergeevich, research associate. Volgograd Museum of Fine Arts named after I.I. Mashkov, 21 V.I. Lenina Ave, 400066 Volgograd, Russian Federation. vanya.govorukhin@yandex.ru. ORCID: 0009-0002-4099-820X

АЛЕКСАНДР САВИНОВ. ГОДЫ В АКАДЕМИИ (1901–1908)

ALEXANDER SAVINOV. ACADEMY YEARS (1901–1908)

Аннотация. Статья посвящена специфике формирования и развития художественного языка Александра Ивановича Савинова (1881–1942) в контексте русского и европейского искусства конца XIX – начала XX века. В силу ряда причин наследие этого мастера исследовано не в полной мере. Это первая публикация, в которой предпринята попытка подробного изучения его ранних живописных работ. На основе произведений, созданных им в период обучения в Императорской Академии художеств в 1901–1908 гг., а также опубликованных писем и архивных материалов удалось проследить процесс творческого становления автора. Рассмотрены особенности организации образовательного процесса в Академии в начале XX века в целом, а также специфика педагогической системы Д.Н. Кардовского, её роль в становлении Савинова как художника. Отдельное внимание уделено искусству В.Э. Борисова-Мусатова, оказавшего существенное влияние на формирование основных идейно-эстетических установок мастера. Именно в работах 1900-х гг. своё развитие получает пришедшая из «саратовской школы» идея гармонии, ставшая основой творческого видения Савинова. Его поиски – уникальный пример синтеза академической традиции и интерпретированных по-своему современных течений. Обращаясь к импрессионизму, символизму, стилистике модерна и неоклассицизма, художник стремился создать идеальный, сочетающий в себе миф и реальность мир, «пространство мечты». Посредством сравнения ранних произведений автора с работами современников, предпринята попытка показать своеобразие поисков Александра Савинова в контексте отечественной культуры рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, школа Кардовского, русский импрессионизм, русский символизм, стиль модерн, неоклассицизм в России, саратовская школа живописи, Александр Савинов.

Abstract. The paper examines the evolution of Alexander Savinov's artistic style within the framework of late 19th and early 20th-century Russian and European art. The legacy of this master has not been fully investigated. It is the first research to examine his early works of art in detail. The paper follows Alexander Savinov's artistic path based on published letters, archival materials and paintings he completed while attending the Imperial Academy of Fine Arts (1901–1908). The paper examines both Academy educational process and Dmitry Kardovsky's pedagogical model, its impact on Savinov's development as an artist. Special attention is devoted to the artwork of Victor Borisov-Musatov, which greatly influenced Savinov's main aesthetic views. Alexander Savinov's style shows us the unique way academic traditions and contemporary trends can work together to accomplish creative goals. It was in the 1900s when a concept of harmony began emerging in Savinov's artwork. The concept came from "the Saratov school", but Savinov interpreted it differently. Drawing inspiration from Impressionism, Symbolism, Art Nouveau and neoclassical tradition, he searched for "dream space", his ideal world combining myth and reality. The world that he first discovered in the provincial town of Saratov and later saw in Italian paradise gardens. Comparing Savinov's works with those of his contemporaries, the study demonstrates the distinctiveness of his style within the framework of Russian culture at the turn of the 20th century.

Keywords: Imperial Academy of Arts, Kardovsky's studio, impressionism in Russia, Russian symbolism, Art Nouveau, neoclassicism in Russia, Saratov art school, Alexander Savinov.

XX век – сложный и противоречивый период, когда мастера, обращаясь к разным течениям, исследуя отечественную и зарубежную культуру, синтезируют традицию и новацию, воплощая в искусстве своё уникальное видение мира. Творческое наследие многих авторов, начинавших свой путь в дореволюционный период, работавших в советское время не только как художники, но и как преподаватели, ещё предстоит осмыслить. К ним относится и Александр Иванович Савинов (1881–1942) – один из мастеров первой половины XX столетия, представитель «саратовской школы живописи», талантливый художник и педагог, основатель целой творческой династии. Он принимал участие в выставках ключевых дореволюционных объединений – «Мира искусства», «Союза русских художников» и «Нового общества художников», но никогда не присоединялся ни к одной из групп.

В условиях смены режимов и трансформации – не только на уровне политики и экономики, но и на уровне сознания – борьбы за переустройство мира разных, зачастую взаимоисключающих художественных направлений, Савинов

стремился осмыслить современные ему течения, понять суть происходящего и при этом не утратить основу, сохранить то, что считал верным, продолжить традицию. Это, с одной стороны, человек своего времени – мастер, поиски которого органично вошли в контекст русской и европейской культуры рубежа XIX–XX веков. Импрессионизм, постимпрессионизм и символизм, неоклассицизм и стиль модерн – всё это нашло отражение в его творчестве, но в переработанном виде, пропущенном сквозь призму личного восприятия художника. С другой стороны – это ни на кого не похожий автор, находящийся «вне руслу», в стороне от борьбы «измов» и строительства нового мира, работающий как будто вне времени, ведущий свой диалог с искусством прошлого и настоящего.

Хотя в последние десятилетия имя Александра Савинова чаще встречается в научной литературе, работы экспонируются на выставках, его художественное наследие исследовано не в полной мере. Многие произведения до настоящего времени известны нам только по репродукциям, а вопросы, связанные с эстетическими ориентирами и педа-

гогической деятельностью, остаются не до конца раскрытыми. Это талантливый и самобытный мастер, творческий феномен которого ещё только предстоит осмыслить.

Художник был замечен критикой ещё в студенческие годы. Реакция современников на его работы была не столь однозначна: речь шла как о качестве работ, так и о манере, сфере интересов автора, стилистических и эстетических предпочтениях. Уже на ранних этапах вопрос о включённости или, наоборот, инаковости Савинова в контексте искусства рубежа XIX–XX веков становится одной из главных проблем в изучении творчества художника. Одни, отмечая талант и своеобразие молодого мастера, сравнивали его с современниками [18, с. 90; 19, с. 87; 26, с. 101–102]. Другие, напротив, обращали внимание на полную «изолированность» произведений на выставках, видя в «академичности» Савинова консерватизм и неприятие современности [цит. по: 10, с. 66–67; 30, с. 111].

В советской науке серьёзное исследование искусства Савинова началось лишь во второй половине XX века. В 1955 и 1983 г. состоялись две персональные выставки мастера, организованные его сыном, художником Г.А. Савиновым. Он же стал автором первой работы, представившей наиболее полно биографию и творческое наследие, дополненной письмами и воспоминаниями, а также фрагментами теоретических работ из семейного архива [1].

Интерес к творчеству художника возникает лишь в конце 1990-х – начале 2000-х годов. Он упоминается в рамках исследования «саратовской школы живописи» — в работах Э.Н. Арбитмана [5, с. 105–125, 6, с. 70–71, 7, с. 20–32], Е.И. Водоноса [10, с. 62–68], Е.А. Дорогиной [14, с. 32–37], а также Д.В. Сарабьянова [24, с. 51–62], А.А. Русаковой [20, с. 174–175], В.Л. Мейланда [15, 124–135], и И.М. Гофман [21, с. 106]. Е.И. Водонос, хотя и называет Савинова одним из её родоначальников, как и Г.А. Савинов, отмечает его инаковость, связывая с противоречием между академической выучкой и «плёнэрно-импрессионистической закваской его саратовской молодости» [10, с. 5; 68]. К похожим выводам приходит и В.Л. Мейланд [15]. О становлении эстетических ориентиров мастера в русле международного модерна писала О.С. Давыдова [12, с. 16, 13, с. 464].

В 2006 и 2020 г. в Саратове и Санкт-Петербурге были организованы выставки, объединившие произведения авторов четырёх поколений династии Савиновых, в это же время публикуются материалы из семейного архива, имя автора упоминается в альбомах и альманахах. В 2021 и 2022 г. несколько работ художника, относящихся к периоду 1900–1910-х гг., были представлены в составе временных экспозиций в Государственной Третьяковской галерее. А в 2022 г. состоялась персональная выставка мастера, организованная Музеем русского импрессионизма. Хотя Савинов был представлен, как «академик новой формации», который смог в своём искусстве соединить традицию и современные ему модернистские течения, исследователи акцентировали внимание на том, что основой своих творческих поисков автор всё же считал наследие старых мастеров [4, с. 14–15].

Таким образом, вопрос о включённости автора в контекст отечественного искусства до настоящего времени остаётся открытым. Подробное изучение раннего творчества Александра Савинова — работ, созданных в период обучения в Императорской Академии художеств, позволит рассмотреть процесс его становления, выявить основные стилистические ориентиры и тенденции, которые на разных этапах были важны для мастера, а также обозначить специфику его художественных поисков в контексте русской и европейской культуры рубежа XIX–XX веков, проследить возможные переключки с работами современников.

Начало пути

Становление Александра Савинова как мастера начинается ещё в Саратове. Фактором, оказавшим решающее влияние на формирование художественной жизни этого города в конце XIX – начале XX в., по мнению исследователей, было основание в 1885 г. А.П. Боголюбовым Радищевского музея, собрание которого на тот момент вполне могло быть сравнимо с теми, что находились в Москве и Санкт-Петербурге. Ему удалось

сформировать уникальную, современную по своему характеру коллекцию, включавшую в себя произведения как мастеров отечественного искусства, так представителей разных европейских школ. Особенно хорошо были представлены барбизонцы: К. Коро, Ш.Ф. Добиньи, К. Тройон и другие авторы, вместе с которыми Боголюбов работал в Париже. Позже на базе музея было создано Боголюбовское рисовальное училище, где преподавали выпускник Академии В.В. Коналов и итальянский художник Г. Сальвини-Баракки, где сделали свои первые шаги П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев, П.С. Уткин, А.И. Савинов и другие.

По мнению Д.В. Сарабьянова, именно этот фактор сыграл решающее значение в сложении того объединения художников, которое позже назовут «саратовской школой» [24, с. 51–53]. Благодаря коллекции европейского искусства, а также созданной «школе Борисова-Мусатова», который не только сам постигал открытия Запада, но и стремился приобщить к ним молодых художников, в городе сформировалось уникальное явление отечественного искусства рубежа XIX–XX веков, под влиянием которого оказались многие известные мастера своего времени, в том числе и Савинов [11]. Диалог с голуборозовцами и мусатовской традицией впоследствии будет присутствовать не только в его ранних произведениях, но и в работах зрелого периода.

Сам художник в середине 1930-х гг. в автобиографии выделил три основных этапа своего творческого становления. Первый был связан с увлечением импрессионизмом и искусством Борисова-Мусатова. В начале XX в. Савинов находится в поиске, экспериментирует, наиболее важными шагами для себя он считал знакомство с произведениями современных французских мастеров и шедеврами древнерусского искусства. Главным увлечением второго этапа, который приходится на период первой половины 1910-х гг., становится искусство античности и итальянского Ренессанса. Это период формирования его уникального художественного языка. Третий — был связан с годами революции и поисками созвучного своей эпохе станкового искусства [4, с. 21].

«Школа Кардовского». Традиция и новаторство

В 1901 г. Савинов, закончив в Саратове 2-ю классическую гимназию и Боголюбовское рисовальное училище, поступил в Высшее художественное училище при Академии художеств. Его преподавателями стали Ян Ционглинский и Иван Творожников. Позже, по завершении начальных общеобразовательных курсов, он поступил в мастерскую И.Е. Репина, одним из руководителей которой в 1903 г. был назначен его ассистент — Дмитрий Кардовский. Вместе с Б.И. Анисфельдом, П.С. Евстафьевым, С.Л. Абуговым и Ю.И. Репиным Савинов вошёл в число первых «кардовцев».

На рубеже XIX–XX веков в Академии художеств параллельно существовали два педагогических направления. Если система Дубовского и Самокиша развивала принцип обучения по аналогии с творческим методом мастера, то Кардовский, Ционглинский и Савинский в ходе работы ставили цель выработки школы. Они были сторонниками преподавания-выстраивания определённой системы. Основой их педагогического метода (как и у Павла Чистякова) было изучение натуры и законов искусства, которые в дальнейшем способствовали развитию у молодого художника собственного творческого видения мира [16, с. 291–292; 301].

По словам Савинова, все студенты мастерской Кардовского должны были освоить некую общую «школу», «вне воздействия современных течений в искусстве» [цит. по: 1, с. 235]. При всей строгости и кажущейся консервативности системы обучения это была не просто «постановка глаза и руки». В её основе лежало стремление развить у студентов навыки анализа натуры и понимания формы. Кардовскому был во многом свойственен аналитический подход к искусству. Рассматривая рисунок как фундамент своего педагогического метода, он был убеждён в необходимости построения формы и конструкции изображаемого предмета, а не срисовывания его внешнего облика.

Ученик Репина, проходивший обучение в школе Антона Ашбе (и впоследствии применявший его принципы в своей педагогической практике), прекрасно знавший искусство не только старых мастеров, но и современные направления,

Кардовский смог воспитать поколение художников, творчество которых ознаменовало новый этап в развитии русского искусства. Он разработал собственную систему преподавания, которая представляла собой синтез традиций отечественного академизма и современных достижений европейских художественных школ [8, с. 37]. Кардовский уделял большое внимание индивидуальности студентов, не подавлял инициативу, бережно относился к характеру и поискам каждого. Стремился повысить художественную культуру учеников, изучая вместе с ними произведения старых мастеров. Савинов в период своего обучения много работал с монохромной живописью, исследовал работы Рембрандта и Веласкеса [цит. по: 1, с. 235], что в дальнейшем найдёт своё отражение в его искусстве.

Рисунок «не делился от живописи», он был средством овладения ею. Это была такая же основа, как ежедневная работа с натуры и «внимание к природе» [цит. по: 1, с. 235]. По мнению Кардовского, школа как набор неких необходимых практических и теоретических знаний должна быть отделена от творческого процесса, имеющего индивидуальные черты. Функцией «базы», некой структурной основы, которую нужно освоить каждому художнику, выполнял рисунок, считавшийся объективным методом искусства. Потому он был так важен на протяжении всего процесса обучения в его мастерской. Субъективным же началом, местом творческой свободы, пространством экспериментов и дальнейшего роста для студента была живопись. Кардовский стремился развить у учеников умение создавать свою систему методов для решения разных задач в соответствии с их индивидуальными способностями.

Обучение в мастерской Кардовского сыграло важную роль в формировании и становлении художественных принципов и стилистических ориентиров Савинова. То, что на фоне современных ему модернистских течений начала XX в. может показаться архаизмом, на самом деле — пример развития уникальной школы. Для него всегда будет важен рисунок как основа любого произведения. Диалог с современностью и эксперименты будут происходить в пространстве живописи. Савинов, как и завещал Кардовский, усвоив школу, направил её достижения в пользу собственного авторского видения.

Оставаясь верным академической школе, как преподаватель Кардовский не отрицал поиски современников, стремился найти некий баланс, что вполне заметно и в ученических работах Савинова. В его произведениях начала 1900-х гг. уже чувствуется влияние искусства Валентина Серова, Михаила Врубеля, а также Абрама Архипова и других мастеров «Союза русских художников». Это единство рисунка и свободной живописной манеры, умение работать крупными отношениями будет впоследствии читаться не только в ранних, но и в уже зрелых произведениях.

Так в «Натурщице» (1904–1907) (илл. 1), «Портрете мужчины в красной рубашке» (1906) (илл. 2), «Этюде с натурщика» (1904–1907) чувствуется хорошее владение рисунком и влияние русской реалистической школы. Это спокойные и сдержанные по цвету, свободно написанные, обобщённые этюды с натуры. Передача человеческой фигуры и окружающего пространства передана без особой иллюзорности, свойственной академическим постановкам того времени.

Уже на ранних этапах Савинов (как и В.Э. Борисов-Мусатов) много внимания уделяет фактуре холста. Но это пока не столько желание создать эффект фрески или гобелена, сколько стремление живописными средствами передать структуру и форму изображаемых предметов. В работе «Цыганка» (1904) (илл. 3) наиболее явно прослеживаются его декоративные поиски. В этом пастозно написанном произведении уже заметен собственный почерк молодого художника, проявляется его природный дар колориста. Живописное богатство одежды натурщицы Савинов использует как повод для решения декоративных задач, но не на уровне стилизации и орнаментальности, а скорее в области колорита. Художник работает свободно, ухищряясь фактурой и звучанием цвета. Насыщенные оттенки красного здесь соединяются с благородными зеленоватыми, фиолетовыми и бирюзовыми. Они смешиваются, дополняя и усиливая друг друга. На фоне сдержанных тёмно-синих и охристых оттенков отдельные элементы становятся ещё ярче и светоносней.

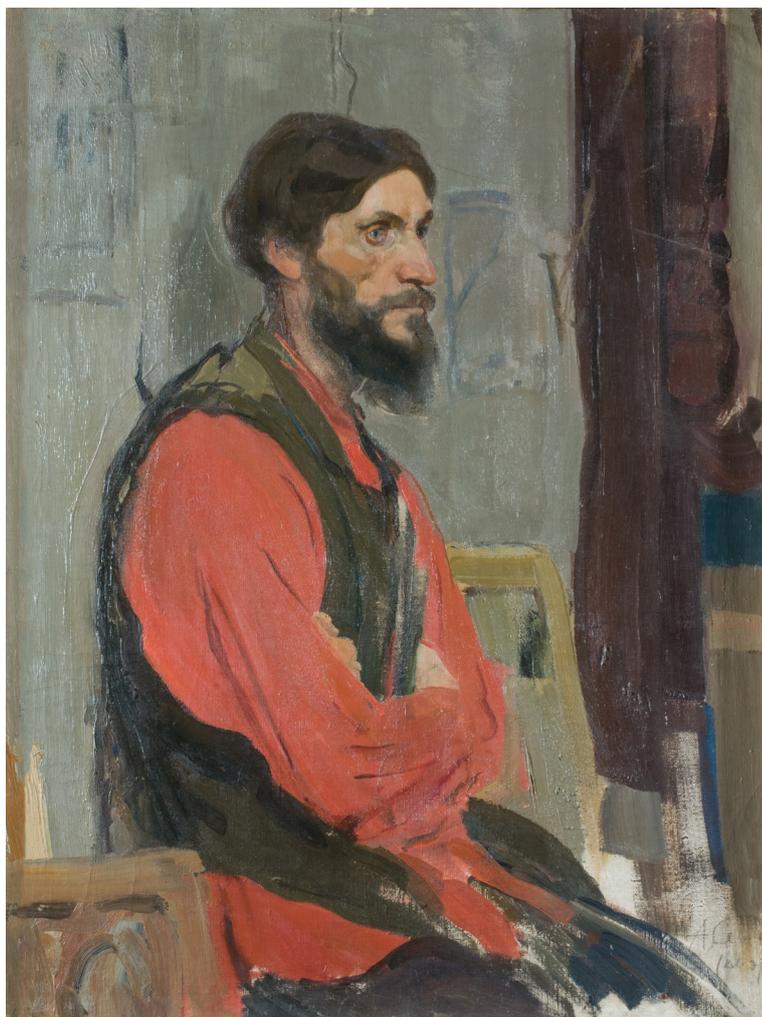


Илл. 1. А.И. Савинов. Натурщица. Этюд. 1904–1907. Х., м. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

Существует точка зрения, что обучение в мастерской Кардовского стало причиной, по которой Савинов как бы «выпал» из современной ему художественной жизни [1, с. 17]. Ведь подобно своим землякам — Кузнецову, Уткину и Петрову-Водкину — он не пошёл в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое на тот момент было центром развития современного отечественного искусства. Ряд исследователей противопоставляют «академическую выучку» художника и новейшие течения в русском и европейском искусстве, видя в его работах определённую «несозвучность» своему времени [10, с. 68]. Однако дореволюционные произведения Савинова решены в духе поисков рубежа веков. Новейшие художественные достижения в диалоге с искусством старых мастеров — характерная черта творчества многих кардовцев, входивших в «Новое общество художников» — А.Е. Яковлева, В.И. Шухаева, К.Ф. Богаевского и других. Важно, что этим неоклассическим поискам не был чужд «декоративизм» начала XX века, который не уходил в условность и плоскостность, но существовал в пределах линейно-пространственной концепции картины [25, с. 165].

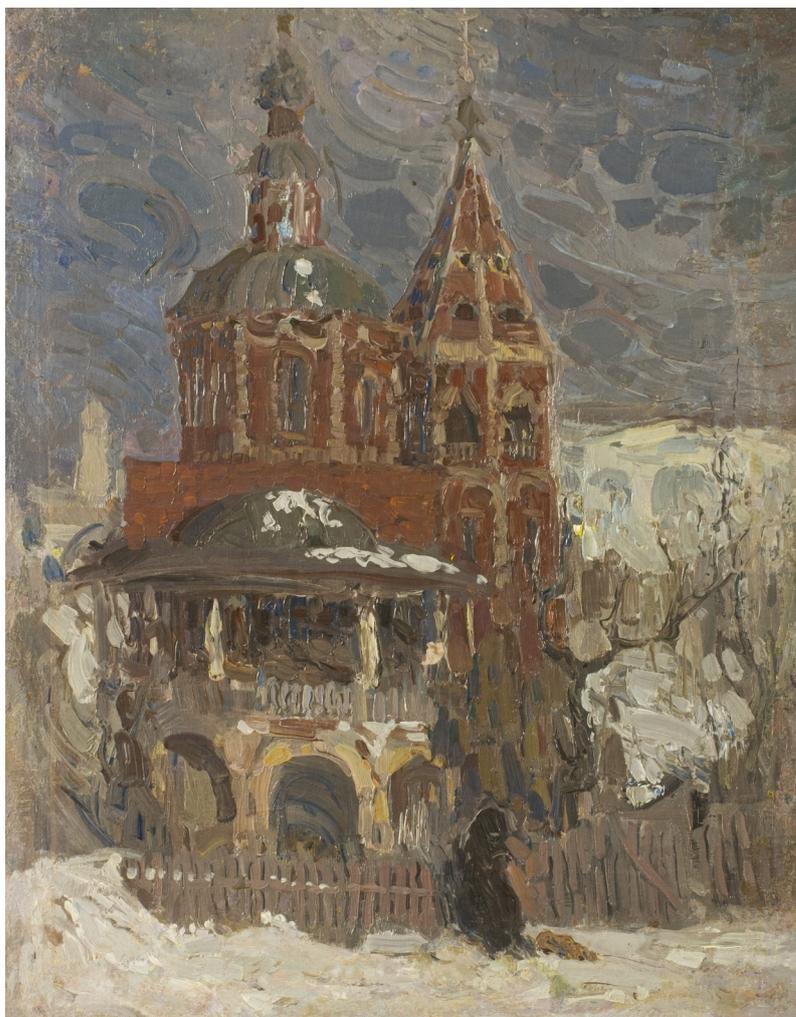
Саратов: русская провинция как образ рая

В период обучения в Академии Савинов постоянно приезжает в Саратов. Здесь им будет создано большое количество известных нам сейчас произведений. Он пи-



Илл. 2. А.И. Савинов. Портрет мужчины в красной рубашке. 1906. Х., м. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

Илл. 3. А.И. Савинов. Цыганка. 1904. Х., м. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.



Илл. 4. А.И. Савинов. Старый собор в Саратове. 1901. Х., м. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

шет рыбацкие лодки, свой старый дом, природу в окрестностях города. Волга, воспринятая со всей непосредственностью и очень индивидуально, становится одной из главных тем для молодого художника. Савинов много работает с натуры, экспериментирует, пробует разные мотивы.

Уже в его ранних произведениях – «Старом соборе в Саратове» (1901) (илл. 4) и «Пейзаже с гусями» (1902) заметно удивительное чувство цвета. Этюды, написанные в первые годы обучения в Высшем художественном училище при Академии, соединяют в себе большое внимание к окружающей действительности, интерес к разным состояниям природы и декоративные поиски. Мастер работает крупными отношениями, выявляет самое существенное, подмечает отдельные детали жизни провинциального Саратова. Если в «Пейзаже» в большей степени преобладает натуральный импульс – картина эмоциональна, наполнена светом, то в «Старом соборе» больший упор сделан на декоративные задачи, что заметно и в фактуре, и в колорите. В этих произведениях уже видна та особая савиновская голубовато-серебристая гамма, которая получит своё дальнейшее развитие в его искусстве в конце 1900-х – начале 1910-х годов.

Работы «Волжский этюд» (1903) (илл. 5), «Берег Волги» (1903), «Волжский берег. Прачки» (1904), «Дети, играющие в песке» (1904), – наполнены светом, соединяют в себе непосредственность и ясность импрессионистического видения, интерес к которому, вероятно, мог возникнуть ещё в период обучения Савинова у Сальвини-Баракки, с элементами декоративности, пришедшими в его искусство уже из стиля модерна. Как и Борисов-Мусатов, а потом и мастера-голуборозовцы, Савинов уделяет большое внимание фактуре, сохраняет матовую поверхность холста. Он использует сдержанные цветовые сочетания, на фоне которых

вспыхивают отдельные пятна, оживляя всю композицию.

Волжские пейзажи написаны свободно и пастозно, в них чувствуется радость, покой и умиротворение. Савинов фиксирует повседневность, она кажется ему идеальной во всей её неспешности. Волга видится им как некая стихия, с которой неразрывно связана жизнь этих людей. Единство человека и природы, их гармоничное существование становится основой его ранних произведений. Этюд «Мальчик с собакой» (1904–1907) (илл. 6) своей идилличностью, мечтой о совершенном мире отдалённо напоминает таятскую серию Поля Гогена. С начала 1900-х в его творчестве начинает фигурировать свойственный русскому и европейскому искусству рубежа XIX–XX вв. образ сада как один из устойчивых мотивов, связанных с категорией создания некоего совершенного пространства [12, с. 16]. Это мир, в котором соединяется тихая жизнь русской провинции и детские воспоминания. Яблоневые сады Саратова становятся прообразом рая, который художник потом найдёт в Италии.

Сад для многих мастеров Серебряного века – гармоничный мир вне времени. У Савинова он предстаёт в преображённом виде: натурные впечатления смешиваются с личными ощущениями художника – его мечтами и воспоминаниями. Природа Саратова в ранних произведениях – одновременно и мир реальный, и некий духовный идеал, идущий из детства, из его «дачной глуши и усадебного уединения». В образах Савинова нет той степени ретроспективизма и отстранённости, которые были свойственны мирискусникам. В его работах рай происходит здесь и сейчас. В саратовских пейзажах первой половины 1900-х гг. он близок своим землякам – Кузнецову и Уткину. Это не просто копирование реальности, но движение по пути создания синтетического образа-символа, в котором соединяется большое внимание к натуре, чуткое



Илл. 5. А.И. Савинов. Волжский этюд. 1903. Х., м. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

Илл. 6. А.И. Савинов. Мальчик с собакой. Этюд. 1904–1907. Х., м. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.



наблюдение за жизнью природы и стремление «вознестись» над обыденным, создать духовно глубокий образ [29, с. 51].

Окрестности Саратова, окружающая город природа, усадьба и Волга, которую было видно из окна дома художника, становятся для него прекрасным гармоничным миром, далеким от потрясений XX столетия. Так будет и в начале века, и в послереволюционные годы.

Символизм Александра Савинова: между мифом и реальностью

Так как в работах русских мастеров рубежа XIX–XX вв. импрессионизм, символизм и модерн зачастую не сменяли друг друга в исторической последовательности, а развивались в ускоренном темпе, они часто выступали в синтезе [23, с. 189]. Яркий тому пример — творческие поиски Савинова во второй половине 1900-х гг. В работах 1905–1906 гг. видно, как меняется живопись, манера и решаемые задачи. Двигаясь по пути преобразования природы, он обращается к символизму и стилистике модерна, не отказываясь при этом от своих прошлых исканий полностью. Вслед за Борисовым-Мусатовым, как и художники-голуборозовцы, опираясь на впечатления, Савинов приходит к созданию декоративно-монументального изображения.

Импрессионизм «растворяется» в символизме, входит в него как цветовой «фермент», как основа живописи, противопоставленная графичности мирикусовиков [2, с. 15]. И если его старший товарищ и учитель шёл к построенной картинной форме, пользуясь некоторыми импрессионистическими приёмами, «разворачивал» этот метод в новую декоративную систему живописи [22, с. 57], то у Савинова происходит скорее синтез. Он обогащает декоративные поиски непосредственностью восприятия, лёгкостью и эмоциональностью переживания. Воздушность и светоносность его ранних пейзажей, позднее проявит себя в итальянской серии 1910–1911 гг. Важно, что поиски Савинова этого времени остаются в области именно станковой картины-панно, вне культа этюда, который был характерен для мастеров московской школы живописи [28].

Обращение к картине-панно в творчестве Савинова прослеживается во второй половине 1900-х гг. В двух работах, имеющих одинаковое название — «В саду» (1905 и 1906), созданных с разницей в один год, хорошо читается все большее увлечение модерном. Если в первом произведении ещё чувствуется «натурное видение», пусть и с элементами символизма, то более позднее — уже демонстрирует интерес мастера к «новому стилю». Он стилизует природу, увлекается орнаментом, выявляет природные ритмы, раскрывая их декоративный потенциал, его живопись становится более плоскостной. Савинов создаёт скорее фантазийный образ, приближаясь по своему звучанию к «Душе сирени» Михаила Врубеля. Фигура девушки сливается с окружающей действительностью, «вписана» в окружающие её растительные орнаменты, подчинена общему ритму картины. И это уже триада, а не реальный человек.

Интерес к «сюжетному» символизму у Савинова наиболее отчётливо читается в группе сумеречных и ночных саратовских пейзажей. Это работы «В саду» (1905), «Сумерки» (1906), «Ночной пейзаж с филином» (1906) и «Ночной мотив» (1907). В «Сумерках» ещё отчётливо прослеживается увлечение импрессионизмом. Символистские поиски мастера здесь достигают своего апогея, появляется интерес к мистическому. Здесь более выражена декоративная составляющая, нет той воздушной лёгкости и естественности, которую можно почувствовать в «Сумерках». Реальность становится всё более «преобразённой», а изображённая человеческая фигура — полуреальной, растительность постепенно начинает превращаться в узор.

Две другие работы — «Ночной пейзаж с филином» и «Ночной мотив» — в большей степени тяготеют к стилистике модерна. За счёт пастозного мазка художник добивается эффекта гобелена, превращая их в панно. Символистские поиски мастера здесь достигают своего апогея. В них в большей степени чувствуется интерес к мистическому. И если во второй работе пейзаж трактован исключительно в декоративном ключе, то в первой — мотив ночи видится Савиновым как нечто тревожное и даже опасное. Но этот случай будет скорее единичным, несвойственным другим его произведениям.



Илл. 7. А.И. Савинов. На барке. В старые годы. 1907. Х., м. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

По своему духу почти все эти сумеречные картины вполне созвучны работам его современников — «Из окна старого дома. Введенское» (1897) М.В. Якунчиковой, «Новолунию» (1906) И.И. Бродского, «Крымскому этюду» (1913) П.С. Уткина или «Вечеру» (1915) П.В. Кузнецова. Не столько по живописи, сколько по некой духовной наполненности они схожи с произведением Михаила Врубеля «К ночи» (1900), где сумерки показаны как некий переходный, довольно тревожный этап, время, когда реальность и миф будто сливаются. Эти символистские черты, сводящиеся к выявлению некой таинственности сил природы, можно наблюдать и в работах Савинова, но они выражены не так явно. Его сумерки остаются в большей степени миром реальным, в них нет той театрализации, обращения к фольклорным и легендарным началам, характерных для многих мастеров искусства рубежа XIX–XX вв. [27, с. 576–580]. При всей фантазийности и мистичности работ Савинова этого времени мы не увидим в них той болезненности и эмоциональности, свойственных искусству Врубеля. Это не затишье перед бурей. Его, как Якунчикову, Бродского, Кузнецова и Уткина, ночь и сумерки больше интересуют как мотив преобразования природы — её перехода в состояние сна, покоя и тишины. По мнению М.В. Нащокиной, у близких Савинову мастеров «Голубой розы», обращение к таким сюжетам не просто «обостряло все чувства», но давало возможность ощутить прикосновение к тайне, к бесконечности, подталкивала к мистическому разговору с Небом [17, с. 210].

Эти отличия в трактовке, казалось бы, близких мотивов можно объяснить разностью мировоззренческих установок двух волн русского символизма. Второе поколение, к которому с некоторыми оговорками мы можем отнести и Савинова, были далеки от трагической дисгармонии мировосприятия Врубеля. Его «трагедийный размах», увлечение метафизическими проблемами был им чужд. Прикоснувшись к духовному богатству, они восприняли его «выстраданный» символизм как великую истину. Это был толчок, но совсем в другую сторону. Это уже не муки мятущегося человеческого духа, воплощённого в образе демона, а поиск гармонии, постижение неких универсальных законов бытия. В работах символистов второй волны культивируется «живописный символизм», отличный от поисков Врубеля, построенных на сюжетной основе. Они в большей мере опираются на живописно-пластическую метафору [23, с. 221].

Слияние импрессионизма, элементов символизма и стиля модерн можно наблюдать в работах «Девушка и парус» (1906) и «На барке. В старые годы» (1907) (илл. 7). В них уже чувствуется движение Савинова к искусству «большой формы», начало развития декоративно-монументальных поисков. Обе работы проникнуты пришедшей из произведений Борисова-Мусатова идеей гармонии. Наиболее отчётливо его влияние на мировоззрение Савинова чувствуется в работе «Девушка и парус». Это проявляется не столько в цвете или композиции, сколько в состоянии — в элегическом, спокойном мотиве, в представленном женском образе — мечтательном и по-своему отстранённом. Хотя и в той, и в другой работе зритель словно



Илл. 8. А.И. Савинов. Арфистка. 1907. Х., м. Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева.

Илл. 9. Купание (Купание коней на Волге). Эскиз к конкурсной картине. 1907. Х., м. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.



погружён в картину, становится участником происходящего, это реальная сцена лишь наполовину. В «На барке. В старые годы» декоративные поиски, и в цвете, и в композиции, соединяются с желанием передать фантастический, одухотворённый образ. Мечтательность и отсутствие сюжетной определённости погружают в состояние покоя. Герои будто находятся вне времени. Оба этих произведения демонстрируют поиск гармонии и развите идеи неразделимости человека с миром. Савинов создаёт некий «образный мир», застывший между мифом и реальностью, что вполне созвучно поискам художников-символистов.

Неоклассицизм: гармония в хаосе

В 1905–1906 гг. после участия в студенческих волнениях в Академии, когда «...революционно настроенные ученики заперли мастерские и не дали совету училища возможности произвести обычный обход и осмотр работ учеников мастерских» [цит. по: 1, с. 27], Савинов берёт паузу и совершает поездку в Париж, где занимается в Академии Коларосси, знакомится с собраниями галерей и музеев города. В письме учителю Савинов делится своими мыслями по поводу «революции» в европейском искусстве. Художник настороженно воспринимает модернистские поиски: Николай Тархов был назван «посредственным популяризатором «нового течения», а Одилон Редон — «грубым и узким», понравился Эдуард Мане [1, с. 110]. В 1906 г. Савинову также удалось неделю пожить в Лондоне. Он знакомится с итальянским, немецким и голландским искусством, средневековой книжной миниатюрой, искусством Египта, Ассирии и Японии. Наибольшее впечатление на него произвели работы Липпи, Веласкеса, Рембрандта, Рейнольдса, Гольбейна и Тёрнера, из современников поискам художника оказались созвучны Уоттс и близкие прерафаэлитам Браун и Бёрн-Джонс [1, с. 113]. Очевидно, что здесь о себе давала знать «школа Кардовского» с её вектором в сторону наследия старых мастеров, влияние которых на Савинова становится всё более очевидным.

Райские импрессионистические виды и символистские «видения» в духе «саратовской школы» со временем сплетаются с увлечением неоклассицизмом. Мусатовская идея гармонии, ставшая для него, как и для его земляков основой, развивалась у Савинова не столько с точки зрения поэтических, сколько в поле структурных сторон [5, с. 121]. Отводилась важная роль рисунку, композиционной ясности и уравновешенности. Э.Н. Арбитман отмечал, что именно «поиски равновесия мысли и чувства» предопределили движение Савинова в сторону неоклассики [6, с. 70–71]. Обращение к наследию античности как попытка создать идеальное пространство, обрести гармонию в хаосе, были созвучны его поискам.

В работах 1906–1907 гг. вместе с интересом к классике проявляется и декоративный дар художника. В произведениях «Женщина в пёстром платке» (1907), «Арфистка» (1907) (илл. 8) и «Женщина с фиалином» (1907) Савинов создаёт ощущение драгоценной, будто слегка состаренной поверхности, использует сложный, изысканный колорит. Произведения этого времени часто по своему характеру и решаемым задачам напоминают гобелены. В декоративном духе могли быть трактованы не только фон и окружающие предметы, но отчасти и человеческая фигура. Как, например, во многих портретах Александра Головина, где постижение внутреннего мира человека часто уступает задачам создания картины-панно.

Однако ни в одной из этих трёх работ нет свойственного модерну «приёма маски». Художник совмещает портрет реального человека с декоративной монументальностью фресок, что хорошо видно в работе «Арфистка». Плоскостность и подчеркнутая орнаментальность фона здесь соединяются с натурностью и академической точностью изображения героини. Окружающие её предметы — арфа, кресло, ствол и ветви дерева — укладываются, превращаясь в сложный узор. Одежда, как и общий фон, также дана обобщённо. Художник уделяет большое внимание фактуре, местами выстраивая задний план из отдельных мазков локальных пятен цвета подобно мозаике. Сложные жемчужно-серые и охристые оттенки переплетаются в растительных орнаментах. Голубые пятна, пробивающиеся сквозь стилизованную листву, немного нарушают общую плоскостность всей сцены, внося в неё ощущение воздуха и глубины пространства.

При всей живописности, сложности и благородстве колорита, внимание к фактуре в работе отчётливо читается важность рисунка пусть, возможно, и не так явно, как у А.Е. Яковлева или В.И. Шухаева. Линия передаёт конструкцию и характер формы, что будет свойственно произведениям художников-учеников мастерской Кардовского. Строгое академическое построение, завершенность объёмно-пространственной формы в работах Савинова этого времени сочетается с монументально-декоративными поисками, которые, как уже упоминалось, берут своё начало в творчестве мастеров первого поколения символизма — Михаила Врубеля и Виктора Борисова-Мусатова.

В этих работах можно обнаружить некоторые переключки с женскими портретами Густава Климта или с написанным в 1910 г. Филиппом Малявиным «Автопортретом с женой и дочерью». Академическая манера здесь сочетается с полуабстрактным фоном. Однако произведения Савинова отличаются от эффектной стилизации Климта и экспрессивной декоративности Малявина. Художник не дистанцируется от реальности полностью, никогда не теряет связи с ней. Натура лежит в основе, он стилизует её, делая более выразительной. Создаёт контраст между пусть и более свободным, но по-академически точным портретом и орнаментальным фоном, кажущимся наполовину сказочным. Такое преломление окружающей действительности сквозь историко-культурную призму искусства старых мастеров, обращение к классике роднит его поиски с творчеством К.Ф. Богаевского и К.И. Горбатова. Савинов создаёт устойчивые, уравновешенные композиции. Для него это не столько способ дистанцироваться от мира реального, как это было, например, у художников круга «Мира искусства» [9, с. 46], сколько поиск гармонии через диалог с искусством прошлого.

В обращении к античности как к источнику гармонии произведения художника схожи по своему духу со зрелыми работами Александра Матвеева. В отличие от товарищей-голуборозцев — Павла Кузнецова и Петра Уткина — он, как и Савинов, в своих поисках был ближе к реальной жизни (пусть и с некоторыми оговорками). После 1912 г. в искусстве Матвеева язык «первобытной архаики» сменяется «классичностью», а образы пробуждения человеческой души — поиском гармонии, стремлением к простоте и ясности формы и содержания. В 1914 г., когда у скульптора появляется возможность поехать за границу, он (как и несколько лет назад Савинов) выбирает Италию. Матвеев посещает Флоренцию, Неаполь, Рим, восхищается скульптурой Микеланджело. Он ищет встречи с классикой, а человек в его произведениях выступает как воплощённая мечта о гармонии и совершенстве [2, с. 40].

Кристаллизация, синтез всех основных художественных приёмов Савинова будут наиболее заметны, пожалуй, в конце 1900-х гг., когда появляется конкурсная картина «Купание лошадей на Волге» (1908). Импрессионистическая жизнерадостность и светоносность, «символистская» глубина и декоративность модерна — по духу, решаемым задачам, «своей внутренней музыкальности» эта работа органично входит в контекст искусства своего времени. В ней нашли своё отражение все главные эстетические ориентиры мастера. Савинов трудится над ней долго, создаёт большое количество рисунков и живописных этюдов (илл. 9). Вдумчивость, кропотливая разработка каждого отдельно взятого мотива будут присутствовать в его работе всегда.

Энергия и внутренний динамизм, прекрасно подхваченное впечатление здесь соединяются с декоративностью и элементами стилизации, превращающими картину в панно. Сам Савинов писал об этой работе: «Волга ухаёт, когда в предвечернее знойно-томное время люди и животные бросаются в теплую воду, разбивают ее в сверкающие брызги, а воздух насыщают плеском, визгом и скрытно-страстным томлением разгоряченного тела. Волга ухаёт, стонет и играет, когда пожарные становятся кентаврами, а купающиеся бабы — наядами с белым сверкающим телом... Возрождается Пан, оживают сирены и трепещет, рвется к жизни великий первоисточник всего сущего — неисчерпаемый в своей щедрости пол... Таково содержание моей конкурсной программы» [цит. по: 1, с. 134]. Купание в Волге близ Саратова, преломлённое сквозь призму видения художника, превращается в некое мифологическое

действие. Неслучайно И.Е. Репин, которому очень нравилась работа, сравнивал этот сюжет со «сценой на Ниле в эпоху фараонов» [цит. по: 4, с. 14]. В работе чувствуются переключки с панами и морскими царевнами Михаила Врубеля, античным циклом Валентина Серова и «театральными» парками Александра Головина. Это слияние миров — реального и фантастического, отмеченная современниками «вневременность» [3, с. 21], мечта о рае, воплотившаяся в бытовом мотиве, возведённом мастером в разряд праздника жизни, некоего «языческого действия», в котором обыденность превращается в сказку.

В 1908 г. за эту работу Савинов удостоивается пенсионерской поездки в Италию. Здесь под влиянием искусства мастеров Возрождения формируется его уникальный почерк. Однако основа творческого видения автора будет заложена именно в 1900-е годы. Решающую роль в этом сыграло искусство Борисова-Мусатова и «школа Кардовского».

Поиск гармонии, стремление создать некое идеальное пространство, вневременный образ, пришедшее в его работы из искусства Борисова-Мусатова, найдут своё воплощение в саратовских пейзажах, где внимание к натуре соединяется с детскими воспоминаниями и мечтами художника. Савинов преображает окружающую действительность, вступает в диалог с современниками, обращается к искусству ма-

стеров первого поколения символизма, в это же время своё развитие получают монументально-декоративные поиски. В середине 1900-х гг. под влиянием школы Кардовского он обращается к античности: наполненные светом и спокойствием саратовские пейзажи и символистские «видения» сплетаются с ясностью и уравновешенностью неоклассицизма.

Савинов вырабатывает свой собственный язык, не отказываясь при этом от основополагающих заветов своих учителей, но обогащая, интерпретируя их по-своему. Академическая выучка, внимание к рисунку и интерес к классике, усвоенные им в мастерской Кардовского, в работах начала XX века органично соединяются с открытиями художников старшего поколения, эстетикой «саратовской школы живописи» и монументально-декоративными поисками. Обращаясь к импрессионизму, символизму, стилистике модерна и наследию античности, он создаёт «пространство мечты», сочетающий в себе миф и реальность мир, найденный им сначала в тихой жизни провинциального Саратова, а позднее — в образах райских садов Италии. Искусство Александра Савинова — яркий пример синтеза классической традиции и современных автору направлений. Его работы органично входят в контекст не только отечественного, но и всего европейского искусства конца XIX — начала XX века.

Список литературы:

1. Александр Иванович Савинов. Документы, письма, воспоминания / сост. Г.А. Савинов. Л.: Художник РСФСР, 1983. 332 с.
2. Александр Матвеев. Альбом / Авт. статьи и сост. Е.Б. Мурина. М.: Советский художник, 1979. 383 с.
3. Александр Николаевич Бенуа. Художественные письма 1908–1917, газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910 / сост. Ю.Н. Подкопаева, И.А. Золотинкина, И.Н. Карасик, Ю.Л. Солонович. СПб.: Сад искусств, 2006. 608 с.
4. Александр Савинов. Миражи: каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2022. 248 с.
5. *Арбитман Э.Н.* Изобразительное искусство в художественном мире Саратова на рубеже XIX и XX веков // Государственный институт искусствознания. Мир русской провинции и провинциальная культура / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. СПб.: Дм. Буланин, 1997. С. 105–125.
6. *Арбитман Э.Н.* Памяти А.И. Савинова // Искусство. 1984. № 10. С. 70–71.
7. *Арбитман Э.Н.* К содержанию понятия «Саратовская школа» // В.Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа»: материалы седьмых Боголюбовских чтений, посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова / отв. ред. Т.В. Гродскова. Саратов: СМГХМ им. А.Н. Радищева, 2000. С. 20–32.
8. *Бабияк В.В.* «Академия Кардовского» (О педагогической деятельности Д.Н. Кардовского) // Художественное образование: Содержание и методы обучения. Вып. 1. Сборник научных трудов / под ред. Л.Б. Михаленко, С.В. Анчукова, С.С. Венцлава. СПб.: Ризограф НОУ «Экспресс», 2004. С. 35–42.
9. *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский неоклассицизм. М.: Галарт, 2002. 288 с.
10. *Водонос Е.И.* Выдающиеся мастера «Саратовской школы» в зеркале художественной критики 1900–1933. Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2003. 288 с.
11. *Гофман И.М.* «Голубая роза» как воплощение понятия «саратовская школа» – в русском искусстве // В.Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа»: материалы седьмых Боголюбовских чтений посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова. Сайт СГХМ им.А.Н. Радищева. URL: <http://web.archive.org/web/20170726173806/http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat7/mat7-3.html> (дата обращения: 25.01.2024)
12. *Давыдова О.С.* Символическое в романтизме и романтическое в символизме. Опыт интерпретации на примере садово-паркового мотива в русском искусстве. М.: МАКС Пресс, 2007. 66 с.
13. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014. 512 с.
14. *Дорогина Е.А.* В атоме жизни выявлять вечные силы // Мир музея. 2007. № 10. С. 32–37.
15. *Мейланд В.Л.* Время и безвременье Александра Савинова // Наше наследие. 2004. № 70. С. 124–135.
16. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1967. 390 с.
17. *Нащокина М.В.* Русские сады. Вторая половина XIX – начало XX века. М.: АРТ-РОДНИК, 2007. 216 с.
18. *Прахов Н.А.* Новое общество художников // Художественные сокровища России. 1906. № 3. С. 88–90.
19. *Ростиславов А.А.* Об ученической выставке в Академии // Золотое Руно. 1908. № 11–12. С. 87–88.
20. *Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. М.: Белый город, 2001. 328 с.
21. Русский символизм. Голубая роза. Каталог выставки ГТГ / руководитель проекта И.М. Гофман. М.: АртХроника, 2005. 143 с.
22. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. М.: Искусство, 1971. 144 с.
23. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 434 с.
24. *Сарабьянов Д.В.* Заметки о «саратовской школе» // В.Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений: материалы седьмых Боголюбовских чтений, посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова / отв. ред. Т.В. Гродскова. Саратов: СМГХМ им. А.Н. Радищева, 2001. С. 51–62.
25. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.
26. *Сюннерберг К.А.* Художественная жизнь Петербурга. Выставки // Золотое руно. 1906. № 3. С. 98–103.
27. *Турчин В.С.* От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха в 2-х т. Т. I / науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 606 с.
28. *Флорковская А.К.* Творческий метод художников «Голубой розы». К вопросу о школе Борисова-Мусатова // В.Э. Борисов-Мусатов и «Саратовская школа»: материалы седьмых Боголюбовских чтений посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Бори-

сова-Мусатова. Сайт СГХМ им.А.Н. Радищева. URL: <http://web.archive.org/web/20170804064613/http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat7/mat7-10.html> (дата обращения: 25.01.2024)

29. Флорковская А.К. Природа глазами символиста: от «Алой Розы» к московским живописцам 1970-х // Пути русского символизма: провинция и столица: материалы девярых Боголюбовских чтений / отв. редактор Л.В. Пашкова. Саратов: СГХМ им. А.Н. Радищева, 2004. С. 45–54.

30. Эфрос А.М. Письмо из Москвы. Выставки // Аполлон. 1917. № 8–10. С. 102–115.

References

- Arbitman, E.N. (1984) 'In Memory of Alexander Savinov', *Iskusstvo [The Art]*, 10, pp. 70–71. (in Russian)
- Arbitman, E.N. (1997) 'The Saratov art at the turn of the 20th century', *Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia. Mir russkoi provintsii i provintsial'naiia kul'tura [The State Institute of Art Studies. The world of the Russian province and provincial culture]*, pp. 105–125. (in Russian)
- Arbitman, E.N. (2000) "'The Saratov school": the meaning of the concept', V.E. Borisov-Musatov i "Saratovskaia shkola": materialy sed'mykh Bogoliubovskikh chtenii, posviashchennykh 130-letiiu so dnia rozhdeniia V.E. Borisova-Musatova [Viktor Borisov-Musatov and "the Saratov School": materials of the seventh Bogolyubov readings dedicated to the 130th anniversary of the Viktor Borisov-Musatov's birth]. Saratov: SMGKhM im. A.N. Radishcheva Publ., pp. 20–32 (in Russian)
- Babiiak, V.V. (2004) "'Kardovsky Academy" (About Dmitry Kardovsky's pedagogical system)', in: *Khudozhestvennoe obrazovanie: Soderzhanie i metody obucheniia. Vyp. 1. Sbornik nauchnykh trudov [Art education: Art education: Content and teaching methods]*. Saint Petersburg: Risograph NOU "Express" Publ., pp. 35–42 (in Russian)
- Borisova, E.A., Sternin, G.Iu. (2002) *Russkii neoklassitsizm [Russian neoclassical revival]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian)
- Davydova, O.S. (2007) *Simvolicheskoe v romantizme i romanticheskoe v simbolizme. Opyt interpretatsii na primere sadovo-parkovogo motiva v russkom iskusstve [The symbolic in romanticism and the romantic in symbolism. The experience of interpreting the landscape motif in Russian art]*. Moscow: MAKSS Press Publ. (in Russian)
- Davydova, O.S. (2014) *Ikonografiia moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve khudozhnikov russkogo simbolizma [The iconography of Art Nouveau. The images of gardens and parks in the works of Russian artists of symbolism]*. Moscow: BuksMART Publ. (in Russian)
- Dorogina, E.A. (2007) 'Eternal forces in the atom of life', in: *Mir muzeia [The World of Museum]*, 10, pp. 32–37 (in Russian)
- Efros, A.M. (1917) 'Letter from Moscow. Exhibitions', *Apollon [Apollon]*, 8–10, pp. 102–115.
- Florkovskaia, A.K. (2004) 'Nature through the eyes of a symbolist: from the "Red Rose" to the Moscow painters of the 1970s', in: *Puti russkogo simbolizma: provintsii i stolitsa: materialy deviatykh Bogoliubovskikh chtenii [The Ways of Russian Symbolism: the Province and the Capital: materials of the ninth Bogolyubov readings]*. Saratov: SGKhM im. A.N. Radishcheva Publ. pp. 45–54 (in Russian)
- Florkovskaia, A.K. 'The creative method of the "Blue Rose" artists. On the question of the Borisov-Musatov School' The Radishchev Art Museum website. Available at: <https://web.archive.org/web/20170804064613/http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat7/mat7-10.html> (accessed: 25 January 2024)
- Gofman, I.M. (2000) "'Blue Rose" as the embodiment of the concept of "the Saratov school" [Online] The Radishchev Art Museum website. Available at: <https://web.archive.org/web/20170726173806/http://ogis.sgu.ru/ogis/bogo/mat7/mat7-3.html> (accessed: 25 January 2024)
- Gofman, I.M. (2005) *Golubaia roza. Katalog vystavki Gosudarstvennoi Tre't'iakovskoi Galerei [The Blue Rose. The State Tretyakov Gallery's exhibition catalog]*. Moscow: ArtKhronika Publ. (in Russian)
- Meiland, V.L. (2004) 'Alexander Savinov: Time and Timelessness', *Nashe nasledie [Our Heritage]*, 70, pp. 124–152 (in Russian)
- Moleva, N.M., Beliutin, E.M. (1967) *Russkaia khudozhestvennaia shkola vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka [Russian art School of the second half of the XIX – early XX century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Murina, E.B. (1979) *Aleksandr Matveev. Albom [Alexander Matveev. Album]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Nashchokina, M.V. (2007) *Russkie sady. Vtoraiia polovina XIX – nachala XX veka [Russian gardens. Second half of the 19th – early 20th centuries]*. Moscow: ART-RODNIK Publ. (in Russian)
- Nashchokina, M.V. (2016) *Turchin V.S. Ot romantizma k avangardu. Litsa. Obrazy. Epokha v 2-kh t. T. I [Valery Turchin. From romanticism to the avant-garde. Faces. Images. The Epoch in 2 vols.]. Vol. 2. Moscow: Progress-Traditsiia Publ. (in Russian)*
- Podkopaeva, Iu.N. (2006), Zolotinkina, I.A., Karasik, I.N., Solonovich, Iu.L. *Aleksandr Nikolaevich Benua. Khudozhestvennye pis'ma 1908–1917, gazeta Rech'. Peterburg. T. 1. 1908–1910 [Alexander Nikolaevich Benois. Artistic letters 1908–1917, the "Rech" newspaper St. Petersburg. Vol. 1. 1908–1910]*. Saint Petersburg: Sad iskusstv Publ. (in Russian)
- Prakhov, N.A. (1906) "'The New Community of Artists"', *Khudozhestvennye sokrovishcha Rossii [Artistic treasures of Russia]*, 3, pp. 88–90 (in Russian)
- Rostislavov, A.A. (1908) 'About the student exhibition at the Academy', *Zolotoe Runo [Zolotoe Runo]*, 11–12, pp. 87–88. (in Russian)
- Rusakova, A.A. (2001) *Simvolizm v russkoi zhivopisi [Symbolism in Russian painting]*. Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Sarab'ianov, D.V. (1971) *Russkaia zhivopis' kontsa 1900-kh – nachala 1910-kh godov. Ocherki. [Russian painting of the late 1900s – early 1910s. Essays]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Sarab'ianov, D.V. (1998) *Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamiati. [Russian painting. The awakening of memory]*. Moscow: Iskusstvovedeniia Publ. (in Russian)
- Sarab'ianov, D.V. (2001) 'Notes about "The Saratov school"', V.E. Borisov-Musatov i "Saratovskaia shkola": materialy sed'mykh Bogoliubovskikh chtenii, posviashchennykh 130-letiiu so dnia rozhdeniia V.E. Borisova-Musatova [Viktor Borisov-Musatov and "the Saratov School": materials of the seventh Bogolyubov readings dedicated to the 130th anniversary of the Viktor Borisov-Musatov's birth]. Saratov: SMGKhM im. A.N. Radishcheva Publ., pp. 51–62. (in Russian)
- Savinov, G.A. (1983) Aleksandr Ivanovich Savinov. *Dokumenty, pis'ma, vospominaniia [Alexander Ivanovich Savinov. Documents, letters, memories]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Siunnersberg, K.A. (1906) 'The St. Petersburg artistic life', *Zolotoe Runo [Golden Fleece]*, 3, pp. 98–103. (in Russian)
- Sternin, G.Iu. (1988) *Khudozhestvennaia zhizn' Rossii 1900–1910-kh godov [The Russian artistic life in the 1900 – 1910s]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Vinokurova, A. (2022), Mikhailova, A., Stupina, A., Iurkina, O. *Aleksandr Savinov. Mirazhi: katalog vystavki [Aleksandr Savinov. Mirages: exhibition catalog]*. Moscow: Muzei russkogo impresionizma Publ. (in Russian)
- Vodonos, E.I. (2003) *Vydaiushchiesia mastera "Saratovskoi shkoly" v zerkale khudozhestvennoi kritiki 1900–1933 [Outstanding masters of the Saratov School in the Mirror of Art Criticism 1900–1933]*. Saratov: SGKhM imeni A.N. Radishcheva Publ. (in Russian)

Федотова Ирина Леонидовна, хранитель музейных предметов, Государственный музей «Царскосельская коллекция», Россия, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Магазиная, 40/27, 196607. shangrila.if@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9339-703X

Fedotova Irina Leonidovna, curator, State Museum "Tsarskosel'skaia kollektsiia", 40/27 Magazinaia st., 196607 Pushkin, Saint Petersburg, Russian Federation. shangrila.if@gmail.com ORCID: 0000-0002-9339-703X

ПРОЕКТ ДВОЙНОЙ РАМЫ ДЛЯ КАРТИНЫ «ПСКОВИТЯНКА» К. И. РОЖДЕСТВЕНСКОГО: РЕКОНСТРУКЦИЯ АВТОРСКОГО МЕТОДА

DOUBLE-SIDED FRAME DESIGN FOR KONSTANTIN ROZHDESTVENSKII'S "PSKOVITIANKA": RECONSTRUCTION OF THE ARTIST'S METHODOLOGY

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимодействия картины и рамы в русском искусстве эпохи поставангарда на примере произведения К. И. Рождественского «Псковитянка» 1930-х гг. из собрания Государственного музея «Царскосельская коллекция». Константин Рождественский пронес через свой творческий путь тонкое понимание закономерностей отношений живописного произведения и окружающего пространства, которое начало складываться в годы его работы в ГИНХУКе как продолжение исследования системы Сезанна. В статье анализируется развитие художественного метода Рождественского в ГИНХУКе в 1920-е гг. и в составе «группы живописно-пластического реализма» в 1930-е гг. На основе анализа работ 1930-х гг. можно сделать вывод о последовательной разработке художником пластического мотива S-образной кривой и переходе от супрематического построения к объединению форм через поворот дуги в сферическое пространство. Эти поиски обретают образно-пластическую завершенность в «Псковитянке». В то же время написанный на обороте «Псковитянки» «Натюрморт» по своим задачам относится к «сезанновскому» периоду в творчестве художника. Оформление и экспонирование в музее двусторонней картины Рождественского требует особого подхода с опорой на творческий и экспозиционный опыт самого художника. Сохранившиеся эскизы показывают, что Рождественский разрабатывал авторские профили рам как продолжение формально-пространственных отношений в картине. Музеем разработан проект двусторонней рамы, в основе которой — непрерывный профиль с S-образным модулем, выпуклым со стороны «Псковитянки» и вогнутым со стороны «Натюрморта». Очертания профиля каждой из сторон рамы раскрывают в объеме пространственное решение заключенного в ней живописного образа, а единство обеих сторон созвучно поискам художника, стремившегося прийти в живописи к новой классической форме.

Ключевые слова: рама; двусторонняя рама для картины; рама художника; проект рамы; пластическая форма; пластическое пространство; S-образная кривая; русский поставангард; русское искусство 1920-х–1930-х; «Псковитянка»; Константин Рождественский; Вера Ермолаева, Николай Суетин, Казимир Малевич, группа живописно-пластического реализма; ГИНХУК.

Abstract. The article deals with the way picture and frame interact in the Russian post-avant-garde art, focusing on the example of Konstantin Rozhdestvenskii's painting "Pskovitianka" (1930s, State Museum "Tsarskosel'skaia kollektsiia"). Throughout his artistic path, Rozhdestvenskii conducted a subtle understanding of the regularities of the relationship between a painting and the surrounding space, which began to develop during his work at GINKhUK, where he studied the "Cézanne system". The article analyses the development of Rozhdestvenskii's own artistic method in GINKhUK in the 1920s and as part of the "Group of Painterly Plastic Realism" in the 1930s. The analysis of the 1930s' works by Rozhdestvenskii makes it possible to conclude that the artist was consistently developing the S-curve pattern and transforming the Suprematist structure into the Spherical Space through the rotating of the arc. His pursuit becomes complete in the plasticity of the image of "Pskovitianka". At the same time, the "Still-life", painted on the reverse of "Pskovitianka", is much closer in its tasks to the previous period in the artist's work. The framing and the exhibition of this double-sided work requires a special approach which should take into account Rozhdestvenskii's own experience as an artist and as an exhibition designer. As the few surviving sketches show, Rozhdestvenskii developed his own frame designs as a continuation of the formal-spatial relations in the painting. The museum proposes a special design for a double-sided frame, based on continuous S-curved moulding, convex (сума recta) on the side of "Pskovitianka" and concave (сума reversa) on the side of "Still-life". As the shape of each profile is developing in volume the spatial solution of the painting it frames, the Möbius continuity of the two mouldings is consonant with the artist's search for a new classical form in painting.

Keywords: frame; double-sided picture frame; artist's frame; frame design; plastic shape; plastic space; S-curve; Russian post-avant-garde art; Russian art of the 1920s–1930s; Konstantin Rozhdestvenskii; "Pskovitianka"; Vera Ermolaeva; Nikolai Suetin; Kazimir Malevich; Group of Painterly Plastic Realism; GINKhUK.

В искусстве авангарда и поставангарда рама воспринимается как неотъемлемая часть живописного произведения. Она служит не только ограничением пространства картины, но выступает как связующее звено между миром живописным и миром окружающим. Определение поискам художников авангарда в этой области дал О. Ю. Тарасов: «...рама авангардной картины полностью подчиняется её внутренней структуре или превращается во внешнее теоретическое обоснование изображения, арт-объекта или какого-либо пластического жеста <...> Новый диалог картины и рамы определяют уже

не законы оптики, а совместный поиск сущности вещей» [14, с. 187–188]. Попробуем рассмотреть проблему взаимодействия картины и рамы на примере произведения К. И. Рождественского «Псковитянка» (Государственный музей «Царскосельская коллекция»; на обороте: «Натюрморт»), в котором ярко проявились пластические задачи искусства 1930-х гг. (Илл.1).

Константин Иванович Рождественский — живописец и график из первой плеяды последователей К. С. Малевича. С конца 1930-х гг. он, как и многие другие художники авангарда, ушёл в практическую деятельность. Большую часть



Илл. 1. К. И. Рождественский. Псковитянка (лицевая сторона). 1930-е. Х., м. 57х44. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».

жизни Рождественский посвятил оформлению экспозиций, став крупнейшим для своего времени мастером выставочного дизайна. С его именем связана целая эпоха становления отечественного экспозиционно-оформительского дела и его перерождения из утилитарной сферы в самостоятельный вид искусства. Константин Рождественский пронёс через свой творческий путь тонкое понимание закономерностей взаимодействия живописного произведения и окружающего пространства. Это понимание впервые начало складываться в годы его работы в Государственном институте художественной культуры как продолжение научных исследований живописного пространства, формы и цвета. В написанных в конце жизни теоретических работах Рождественский не раз будет подчёркивать: «*Всякая экспозиция, каждый музейный зал, отдельно взятый экспонат воспринимаются прежде всего зрительно. Закономерно и естественно, что художник <...>*

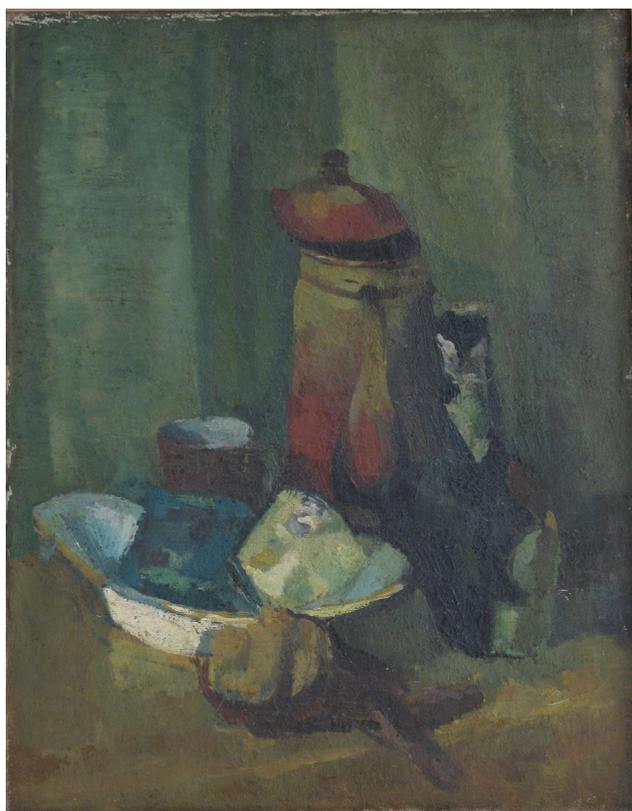
— специалист-профессионал в области организации зрительного ряда — может, должен и вносит свою специфическую долю в художественную, эстетическую, а в конечном счёте в содержательную концепцию экспозиции»». [13, с. 68].

Константин Рождественский родился в 1906 г. в селе Бериколь Томской губернии в семье священника. Первое художественное образование он получил в частной студии известного томского художника и талантливого педагога М. М. Полякова. В 1922 г. Рождественский участвовал в выставке Общества томских художников. Талант молодого живописца был замечен, и в 1923 г. Рождественский был командирован в Петроград для получения высшего художественного образования. В ноябре того же года он был принят аспирантом в только что основанный Институт художественной культуры в Формально-теоретический отдел; в октябре 1924 г. вступил в Корпорацию научных сотрудников



Илл. 2. А. М. Некрасов. Аналитический разбор картины К. И. Рождественского «Псковитянка». Сложение конструкции с выводом криволинейного обобщения. 2019. ©А. М. Некрасов.

Илл. 3. К. И. Рождественский. Натюрморт (оборот). 1930-е. Х., м. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



института, отвечающих за проведение лекций и докладов, вёл экскурсионную работу в Музее художественной культуры.

Рождественский работал как в лаборатории формы у Л. А. Юдина, так и в лаборатории цвета у В. М. Ермолаевой. Он углубленно изучал теорию прибавочного элемента, лежащую в основе развития пяти основных систем современной живописи. Как вспоминал сам Рождественский: *«Мы изучали живопись, цветопись, тонопись, архитектуру, форму, пространство, цвет, гармонию. Мы прошли пять ступеней Малевича: сначала импрессионизм — очистить глаз, понять свежесть оптических красок, затем узнать систему Сезанна, испытать кубизм, футуризм и, наконец, супрематизм»* [цит. по: 2, с. 41].

Первый учебный 1923/24 год Рождественский посвятил изучению импрессионизма, а в следующем году осуществил детальный теоретический и практический анализ системы Сезанна, как отмечалось в документах института, *«главным образом по линии цвета и попутно — формы»* [цит. по: 1, с. 252]. Результатом стал не дошедший до нас полностью научный труд «Система Сезанна», в котором автор подробно проанализировал живописно-пластическое мировоззрение, *«цветовое и формовое»* построение композиции в картинах французского художника. Проанализировав палитру мастера, Рождественский выявил так называемый «протекающий синий цвет» как *«объединение цветового поля картины через преобладающий в картине оттенок»* [цит. по: 9, с. 294], а в отношении структуры формы доказал выход в кубизм из первой, а не из второй стадии творчества Сезанна. Именно сезаннизм как система цветового построения формы оказалась наиболее созвучен творчеству самого Рождественского.

В 1925–1927 гг. Рождественский также состоял научным сотрудником Декоративного института в отделе экспериментального изучения плаката, где занимался проблемой восприятия плаката в условиях городской среды. После закрытия ГИНХУКа он продолжал работать с Малевичем в ГИИИ, затем преподавал на ИЗО-факультете Высших государственных курсов искусствоведения при ГИИИ, а в 1929 г. вместе с В. М. Ермолаевой, Л. А. Юдиным, В. В. Стерлиговым создал группу живописно-пластического реализма. Её участники ставили целью найти такую реалистическую форму, *«которая, вобрав опыт супрематизма, могла бы воплотить в искусстве новое живописно-пластическое восприятие мира»* [10, с. 59], индивидуальное для каждого художника. По выражению самого Рождественского из письма Юдину от 8 сентября 1934 г., *«каждый художник должен найти в современности сюжет, адекватный его живописно-пластическому ощущению»* [цит. по: 1, с. 251].

Для Рождественского таким индивидуальным итогом, основополагающим для его живописного творчества, становится поиск новой классической формы через соединение, казалось бы, противоположных систем: цветовой плотности и вещественности построения материального мира Сезанна и космического, наполненного духовной энергией супрематического пространства, к которому, как считал сам Рождественский, он в чистом виде подошёл лишь в графике. В 1930-е гг. — наиболее плодотворный в творчестве художника период — в полную силу проявляется тяга Рождественского к открытому цвету, фактуре формы и энергии живописных масс. Почти каждое лето художник ездил в родную Сибирь и работал над полотнами, где в монументальных живописно-пластических формах соединял светозарные просторы из своих детских впечатлений и образы современной крестьянской жизни.

Проанализировав пластические схемы в сериях работ этих лет, можно выявить последовательную разработку Рождественским мотива S-образной кривой и переход от супрематического построения разнонаправленными прямыми и плоскостями к объединению форм через поворот дуги в сферическое пространство¹ [11, с. 74–77]. В полотне «Встреча» (1933, ГТГ) дугообразный поворот от смещения с главной оси переносится в центр композиции, предвещая рождение сферической формы. В «Женщине с серпом» (1933, частное собрание, Москва) прямая на горизонте преобразуется в две кривые и в верхней части вырастает в единую дугу. В картине «Единоличники» (1932, ГТГ) деление пространства горизонтальными прямыми ведёт к выходу в сферу. В серии женских поясных портретов в нижней части возникает выразительная пластическая S-образная кривая. Наконец, в серии композиций с тремя женскими фигурами, названной им «Три ударницы», Рождественский с помощью объединения нескольких S-образных кривых в перекрученную спираль, подобную ленте Мёбиуса, приходит к яркому образу соединенных между собой в единый пластический жест рук, раскинутых за пределы холста в бесконечное пространство.

Со второй половины 1930-х гг. судьба Рождественского навсегда оказывается связанной с крупными государственными выставочными проектами, для работы над которыми он окончательно переезжает в Москву. В 1937 г. в качестве помощника Н. М. Суегина он участвует в оформлении советского павильона на Всемирной выставке в Париже, в 1938–1939 гг. вместе с ним оформляет павильон СССР в Нью-Йорке. В дальнейшем более сорока лет своей жизни Рождественский отдаст выставочному дизайну, не имея возможности полноценно заниматься живописно-исследовательской работой и лишь изредка, для себя, возвращаясь к живописи и развивая прежние мотивы и сюжеты.

Картина «Псковитянка» из собрания Государственного музея «Царскосельская коллекция» относится к расцвету творчества Рождественского — 1930-м гг. В ней наиболее полно воплотилось дальнейшее развитие пространственных поисков, начатых в ГИНХУКе.

Важным событием, предшествовавшим появлению замысла «Псковитянки», стало открытие 1 ноября 1929 г. ретроспективной выставки Казимира Малевича в Третьяковской галерее. На ней были представлены фигуративные работы так называемого «второго крестьянского цикла», монументальные фигуры с пустыми овалами вместо лиц. Свои изобразительные работы Малевич по-прежнему именовал супрематическими. Например, «Женщина с граблями» (1928–1931, ГТГ) обозначалась им как «супрематизм в контуре крестьянки» [5, с. 152]. Возвращение к фигуративности не являлось для Малевича возвращением к предмету. Ещё в 1926 г. А. А. Лепорская записала в дневнике такие слова учителя: «Я не пишу портрет, а вернулся к живописной культуре на человеческом лице» [цит. по: 9, с. 324–325]. Эти работы Малевича оказали заметное влияние на творчество всех его учеников в 1930-е гг., вновь объединив их общей темой и проблематикой, которой каждый дал своё особое воплощение. Например, Лепорская пишет в 1930-е гг. картину, также названную «Псковитянка» (ГТГ), где женская фронтальная полуфигура, наделённая вполне портретными чертами, выдвигается на передний план с помощью прямоугольника окна на нейтральном фоне.

Сам Рождественский записал в дневнике 2 января

1929 г. такие задачи: «Соединить природное со стройкой — пластической», «расшифровать пластическое, оставляя природность» [цит. по: 6, с. 298]. Его «Псковитянка» — итог работы над ещё одним пластическим мотивом, в котором усиливается наметившаяся в «Трёх ударницах» тенденция к доминированию формы. В целой серии эскизов и живописных вариантов Рождественский разрабатывает фронтальное изображение женской полуфигуры с гибкой удлинённой шеей и высоко убранными под куполообразный платок волосами. В одних композициях, как у крестьян Малевича, вместо лица пустой овал с едва намеченным светотеневым делением по вертикали, в других он приобретает почти различимые, но словно тающие в контрасте освещения черты.

Во всех вариантах полностью окутывающая торс одежда женщины с короткими рукавами и округлым воротником-стойкой прописана более светлыми горизонтальными полосами, хранящими память о супрематической конструктивной основе композиции. Она хорошо читается при сопоставлении с так называемыми «супрематическими пейзажами» Рождественского, где художник помещает в сезанновское колеблющееся цветное пространство плоскостную супрематическую конструкцию, которая словно набирает объём, вбирая в себя окружающие цвета. Её легко представить вписанной в овал. Охваченная единым криволинейным контуром, такая конструкция становится прочным фундаментом новой пластической формы, объём которой, по меткому выражению И. Н. Карасик, «образуется так, словно идёт работа на гончарном круге» [3, с. 13].

В «Псковитянке» (Илл.2) Рождественский вырабатывает идеальную форму для охватывающего основу S-образного контура — одновременно классического, напоминающего вазу, и реалистичного в своей едва заметной подвижности. Это достигается такими нюансами, как лёгкая асимметрия плеч, небольшой наклон головы и верно найденный жест дугообразно подвёрнутой правой руки фигуры, к которому художник пришёл не сразу — в других вариантах композиции обе руки, вернее, предплечья, симметрично опущены. В «Псковитянке» не остаётся прямых линий: её живописная пластика составлена из плавных дуг, окружностей и S-образных кривых, и лишь в полосках на рукавах — напоминание о супрематической конструктивной основе. В результате, в отличие от других вариантов композиции, где нижняя часть фигуры выглядит обрезанной рамой, «кадрируя» пространство картины, образ «Псковитянки» являет собой самостоятельную, законченную пластическую форму, обладающую внутренним движением. Одновременно покачиваясь, подобно колоколу и слегка поворачиваясь вправо вокруг своей оси, эта форма направлена вовне, за пределы холста в пространство зрителя. Сдержанная холодная гамма и нейтральный жемчужный фон с легким свечением вокруг контура фигуры усиливают звучание найденной формы. В образном решении исчезают все второстепенные детали, а сама фигура, сохраняя цельность формы, обретает тепло живого существа. Как и в других вариантах, левая сторона лица освещена, правая затенена, но черты лица проработаны с большей детализацией. Мягко намеченные цветом румянец на щеках, глаза и губы создают предчувствие портретных черт. Это балансирование на грани жанров и живописных систем сообщает особую выразительность явленному в «Псковитянке» пластическому образу, как знаку соединения нового искусства с классикой, к которому стремился художник.

Обобщенность, символичность авторского названия картины² и ее образного решения дают основание предположить, что источником вдохновения для художника послужила русская икона. О возможности такого импульса свидетельствуют четко обозначенный силуэт, сдержанный цвет и условное изображение лица и рук. В этой связи представляется важной запись, сделанная 20 ноября 1924 г. В. М. Ермолаевой в Дневнике Формально-теоретического отдела ГИНХУКа: «Разговор с К. С. Малевичем. Из Вены D-r *Farina Halle*, источник искусства по специальности. Видит в России пробуждение древнерусской религиозной культуры. Малевич единственно в России может являться, исключительно Русская форма культуры, Явление» [цит. по: 4, с. 480].

О «Натюрморте» (Илл. 3), написанном Рождествен-



Илл. 4. А. А. Кузнецов. Музей. Эркер. 2001. Фотобумага, черно-белая печать. © Государственный музей «Царскосельская коллекция».

ским на оборотной стороне холста «Псковитянки», известно значительно меньше. Это произведение Рождественского не знакомо широкой публике, ранее не выставлялось и было впервые опубликовано в 2006 году [3, с. 59]. Композиция не датирована, однако общее пространственное и пластическое решение и насыщенная, сгущённая цветовая гамма позволяют поставить её в один ряд с живописными работами Рождественского 1930-х годов, в которых он продолжает разрабатывать сезанновский метод сложения формы цветом [6, с. 39]. Тональные переходы зелёного, от холодных синеватых до тёплых охристых, образуют цилиндры, одновременное кручение которых выстраивает пространство по вертикали. Общий силуэт плотно сгруппированной предметной композиции с ясной вертикальной осью, оживлённый динамичным смещением крышки чайника, чем-то близок абрису «Псковитянки».

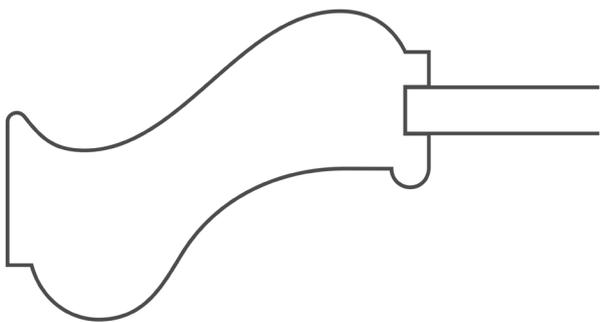
История картины и её поступления в Государственный музей «Царскосельская коллекция» отвела ей роль связующего звена между эпохами. Предположительно, полотно было подарено автором Л. А. Юдину, своему другу и единомышленнику. До 1990-х гг. «Псковитянка» хранилась в семье вдовы Юдина, М. А. Гороховой, где, по устным свидетельствам, долгое время висела обращённой к стене, так, что лицом к зрителю оставался натюрморт, менее приметный, чем произведение опального в те годы живописно-пластического реализма. В 1990-е гг. с «Псковитянкой» познакомился директор Государственного музея «Царскосельская коллекция» А. М. Некрасов, оценивший её значение. По воле М. А. Гороховой произведение было передано её сыном, А. Л. Юдиным, в дар музею. Картина по праву заняла центральное место в коллекции поставангарда, её человеческий, душевно сосредоточенный образ, отлитый в отточенную пластическую формулу, олицетворяет общность исканий художников живописно-пластического реализма. Первоначально находившаяся в эркере второго зала,

сегодня «Псковитянка» размещена в первом зале постоянной экспозиции музея. На фотографиях первоначальной экспозиции хорошо видно, насколько усиливается близкий к иконной обратной перспективе пространственный эффект этой картины в зависимости от освещения и обрамления: помещённый в перспективе дверного проёма, силуэт «Псковитянки», словно в контражуре, «выталкивается» светом из пространства картины навстречу зрителю (Илл. 4). Задача оформления и экспонирования этой двусторонней картины требует внимательного и вдумчивого подхода. Опорой в её решении может стать анализ творческого и экспозиционного опыта самого художника.

Интерес Рождественского к проблеме восприятия произведений искусства в музее нашёл некоторое отражение в его теоретических работах. В своих трудах Рождественский затрагивает такие и по сей день не утратившие своей актуальности вопросы, как роль профессионального художественного опыта в создании музейной экспозиции, в выборе освещения, фоновом цвете стен, пространственных решений, а также синтез различных видов искусства в едином выставочном ансамбле. Тщательность проведённых Рождественским практических исследований в этой области сопоставима с его работой в ГИНХУКе над анализом живописных систем. Художник переносит ту же методику на свою экспозиционную деятельность, стремясь создать условия «для полного раскрытия эстетических ценностей каждого экспоната» [13, с. 68].

Особый интерес в рамках темы статьи представляет отношение Рождественского к экспонированию произведений станкового искусства. В своих теоретических эссе 1980-х гг. художник приводит несколько примеров из опыта европейских музеев, показывающих, что его необычайно привлекала возможность экспонирования картины как трёхмерного объекта, демонстрация её оборотной стороны и взаимодействие с пространством зрителя. Так, художник даёт образную интерпретацию экспозиционному новаторству Венского музея: «...Картины покинули стены — они вышли в пространство зала. Каждая стоит самостоятельно: большие — на мольбертах, малые — на специальных тумбочках и подставках. Свободно, под разными углами друг к другу, картины расставлены по залу. Публика ходит между ними, как в мастерской художника <...> Иногда оборотная сторона маленькой картины открыта, и посетитель видит материал, на котором она написана. Иногда на оборотной стороне располагается другая картина такого же размера...» [12, с. 114–115]. Такой подход созвучен «домашней» атмосфере музея «Царскосельская коллекция», экспозиция которого направлена на создание пространства, соразмерного выставленным в нём камерным произведениям живописи поставангарда.

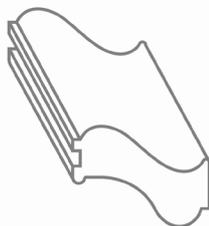
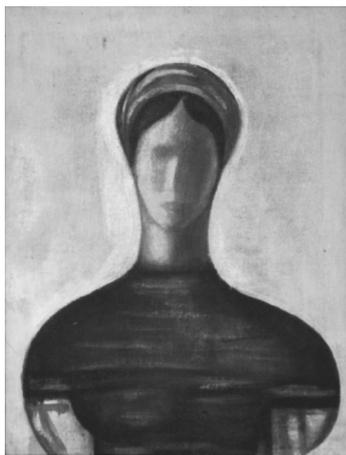
Ещё одним аспектом многогранности восприятия произведения искусства в музее выступает у Рождественского материальная основа — неотъемлемая часть организма живописного произведения, порождающая особое ассоциативное пространство. «Однажды в Антверпенском музее, на родине Рубенса, огромные его произведения были поставлены на пол примерно на расстоянии двух-трёх метров от стены. Публика рассматривала их с двух сторон: это было волнующее зрелище. Обратная сторона картины представляла собой сложное сооружение в виде огромных, толстых досок, связанных между собой мощными поперечными брусками-бревнами. От времени дерево почернело, пропиталось смолами. Прочные, добротные, как деревянные фламандские ворота, — так выглядели с оборотной стороны многие картины Рубенса. На таком фундаменте нельзя делать несерьёзную работу. Сама материальная основа этих произведений как бы вызывала и требовала могучего проявления творческой силы и воли художника...» [12, с. 115–116]. Как живописец, Рождественский переживает, пропускает через себя художественный, практический опыт создания этих работ, эмоциональное воздействие трёхмерного восприятия масштаба и материала картины. Таким образом, экспонирование обеих сторон живописного полотна, будь то двусторонняя картина или материальная основа — холст, доска, — по мысли Рождественского, преобразует пространственную среду экспозиции и «необъяснимыми путями» раскрывает для зрителя «внутреннюю логику ро-



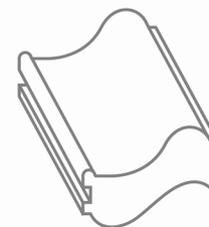
Илл. 5. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Сечение. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



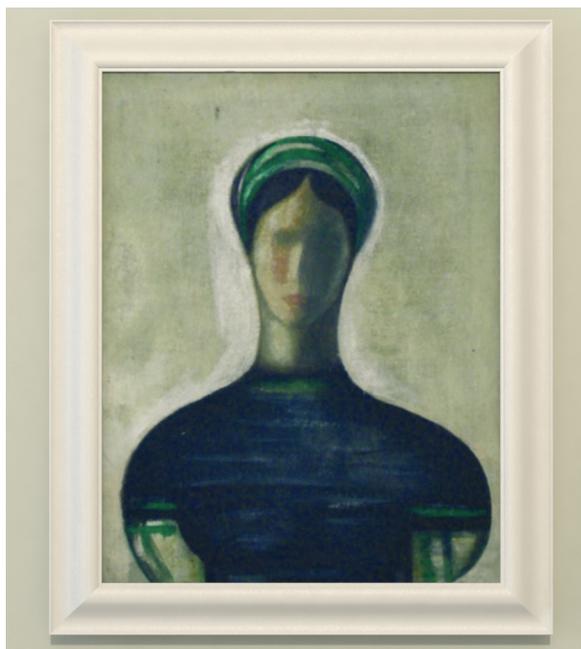
Илл. 8. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К.И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с лицевой стороны. Визуализация. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 6. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с лицевой стороны. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 9. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с оборота ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 7. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с лицевой стороны. Визуализация. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».



Илл. 10. А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев. Проект двойной рамы для картины К. И. Рождественского «Псковитянка». 2019. Профиль с оборота. Визуализация. ©Государственный музей «Царскосельская коллекция».

ждения произведения, темперамент художника» [13, с. 72].

Рождественского, как и его коллегу по ГИНХУКу и выставочному дизайну Н. М. Суетина, глубоко интересовал такой важнейший, первичный элемент оформления, как картинная рама. В отличие от сохранившихся тщательно прорисованных и рассчитанных профилей супрематических рам Суетина [7, с. 279; 8, с. 491, 493], лишь единичные схематичные зарисовки дают представление об общем направлении мысли Рождественского в этой области. Сохранившиеся наброски, выполненные на бумаге шариковой ручкой, происходят из частной коллекции, не датированы и не опубликованы³. В повторяющихся с разными вариациями сложных многосоставных профилях рам Рождественского можно выделить следующие основные элементы: вогнутые и горизонтальные плоскости чередуются с элементами дробления в виде супрематических «лесенок», аналогичных суетинским, или валиков овального профиля. Таким образом, в проектировании рам Рождественский, как и в живописи, приходит к формообразующей дуге. Из присутствующих рядом набросков картин в рамках (отметим, несмотря на их крайний схематизм, что это портреты), становится ясно, что профиль рамы задумывался Рождественским как обратный. При этом высота рамы постепенно уменьшается от внутренней части, состоящей из прямоугольных профилей, к внешней вогнутой галтели. Ритмический рисунок профилей образует контрасты между быстро «взбегающими» к живописной плоскости ступеньками, с одной стороны, и протяжёнными горизонтальными плоскостями и вогнутыми дугами, с другой. В то же время мотив валика — как ритмической остановки или начала нового движения — переключается

с мотивом дугообразно подвёрнутой руки в «Псковитянке».

Не сохранилось ни одной авторской рамы Рождественского и каких-либо других сведений о проектировании им рам. Но по уцелевшим наброскам можно сделать вывод, что художник рассматривал раму в тех же формальных категориях, что и строение живописного образа. Поэтому попытка реконструкции метода Рождественского возможна на основе практического изучения его живописно-пластической системы. Проведённый анализ конструктивных особенностей обеих живописных композиций — «Псковитянки» и «Натюрморта» даёт возможность прочтения профиля проектируемой рамы (Илл. 5–10) как продолжения формально-пространственных отношений в каждой картине. При проектировании двусторонней рамы авторы (А. М. Некрасов, О. И. Ерёмичев) опирались исключительно на анализ построения самого произведения, результаты которого уже позднее нашли подтверждение в авторских эскизах рам Константина Рождественского. В её основе — непрерывный профиль с S-образным модулем, выпуклым со стороны «Псковитянки» и вогнутым со стороны «Натюрморта». В первом случае обратный профиль ещё больше подчёркивает движение пластической формы «Псковитянки» навстречу зрителю, во втором — усиливает ощущение глубины пространства «Натюрморта». Очертания профиля каждой из сторон рамы раскрывают в объёме пространственное решение заключённого в ней живописного образа, а единство обеих сторон созвучно поискам художника, стремившегося прийти в живописи к универсальной пластической форме.

Примечания:

¹ Здесь и далее использованы аналитические выводы художника, директора Государственного музея «Царскосельская коллекция» А. М. Некрасова.

² В отличие, например, от одноименного произведения А. А. Лепорской, детство и юность которой прошли во Пскове.

³ Музей благодарит О. А. Лысенко за содействие в ознакомлении с зарисовками рам К. И. Рождественского в рамках настоящего исследования.

Список литературы:

1. В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Сост. И. Карасик. СПб.: Palace Editions, 2000. 360 с.
2. В мастерской у Константина Рождественского: Интервью / Записали Л. Смирнов, А. Тарханов // Декоративное искусство СССР. № 7. 1987. С. 40–44.
3. Государственный музей «Царскосельская коллекция»: Изобразительное искусство Санкт-Петербурга XX века / Сост. А. Некрасов, А. Кузнецов. СПб., Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2006. 224 с.
4. Демосфенова Г. Л. Дневник Формально-теоретического отдела ГИНХУКа // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 472–486.
5. Карасик И. Н. В орбите Малевича // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Т. 25. Перекресток искусств. Россия — Запад. СПб., 2016. С. 153–159.
6. Константин Рождественский: К 100-летию со дня рождения / Под общ. ред. Т. Михиенко, И. Вакар. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2006. 576 с.
7. Лысенко О. А. От архитекторов К. С. Малевича — к супрематическим рамам Н. М. Суетина // Панорама искусств: Альманах. Вып. 4. 2019. С. 262–283.
8. Лысенко О. А. Проблема авторского обрамления в искусстве авангарда и супрематические рамы Н. Суетина // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. № 10. С. 484–496.
9. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания, Критика / Авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. В 2 т. Т. 2. М.: Изд. РА, 2004. 680 с.
10. Михиенко Т. Н. Пути супрематизма // Искусство: The Art Magazine. № 6 (548). 2006. С. 54–61.
11. Некрасов А. М. Об изменениях художественного пространства (наблюдения художника) // ГИНХУК: Художественные традиции. Статьи. Исследования. Размышления. СПб.: Государственный музей «Царскосельская коллекция», 2018. С. 57–87.
12. Рождественский К. И. Ансамбль и экспозиция. Л.: Художник РСФСР, 1970. 232 с.
13. Рождественский К. И. Некоторые проблемы искусства музейной экспозиции: Из опыта художника // Советское декоративное искусство. № 5. 1982. С. 68–75.
14. Тарасов О. Ю. Новый диалог: Рама в русском авангарде // Рама как объект искусства: Материалы научной конференции. М.: ГТГ, 2015. С. 183–198.

References

- Demosfenova, G.L. (1991) 'Dnevnik Formal'no-teoreticheskogo otdela GINKhUKa', in: *Sovetskoe iskusstvoznanie [Soviet History of Art]*, 27, pp. 472–486 (in Russian)
- Karasik, I.N. (ed.) (2000) *V krugue Malevicha: soratniki, ucheniki, posledovateli v Rossii 1920-1950-kh [In the Circle of Malevich. Com-*

- panions, Students, Followers in Russia of 1920–1950s*. St. Petersburg: Palace Editions Publ. (in Russian).
- Karasik, I.N. (2016) 'In Malevich's Circle' in: *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta. T. 25. Perekrestok iskusstv. Rossiia — Zapad [Proceedings of the History Department of the Saint-Petersburg State University]*, 25, Saint Petersburg: History Department of the Saint-Petersburg State University Publ., pp. 153–159 (in Russian)
- Lysenko, O.A. (2019) 'Ot arkhitektonov K. S. Malevicha — k suprematicheskim ramam N. M. Suetina', in: Kostina, O. V. (ed.) *Panorama iskusstv: Al'manakh [Art Panorama: Almanac]*, 4, Moscow: Paulsen Publ., pp. 262–283. (in Russian)
- Lysenko, O. A. (2020) 'Problema avtorskogo obramleniia v iskusstve avangarda i suprematicheskie ramy N. Suetina', in: Staniukovich-Denisova, E. Iu. et al. (ed.) *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Current Issues in the Theory and History of Art]*, 10, pp. 484–496. DOI 10.18688/aa200-3-42. (in Russian)
- Mikhienko, T. N., Vakar, I. A. (eds.) (2006) *Konstantin Rozhdestvenskii: K 100-letiiu so dnia rozhdeniia [Konstantin Rozhdestvensky: A Centenary]*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. (in Russian)
- Mikhienko, T. N. (2006) 'Puti suprematizma', in: *Iskusstvo [The Art Magazine]*, 6 (548), pp. 54–61 (in Russian)
- Nekrasov, A., Kuznetsov, A. (eds.) (2006) *Gosudarstvennyi muzei "Tsarskosel'skaia kolleksiia": Izobrazitel'noe iskusstvo Sankt-Peterburga XX veka [State Museum "Tsarskosel'skaia kolleksiia": 20th century St. Petersburg Art]*. Saint Petersburg: State Museum "Tsarskosel'skaia kolleksiia" Publ. (in Russian)
- Nekrasov, A. M. (2018) 'Ob izmeneniiakh khudozhestvennogo prostranstva (nabliudeniia khudozhnika)' in: // *GINKhUK: Khudozhestvennye traditsii. Stat'i. Issledovaniia. Razmyshleniia [GINKhUK: Artistic Traditions. Papers. Studies. Reflections]*. Saint Petersburg: State Museum "Tsarskosel'skaia kolleksiia" Publ., pp. 57–87. (in Russian)
- Rozhdestvenskii, K. I. (1970) *Ansabl' i ekspozitsiia*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Rozhdestvenskii, K. I. (1982) 'Nekotorye problemy iskusstva muzeinoi ekspozitsii: Iz opyta khudozhnika' in: *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo [Soviet Decorative Art]*, 5, 1982, pp. 68–75. (in Russian)
- Smirnov, L., Tarhanov, A. (1987) 'V masterskoi u Konstantina Rozhdestvenskogo: Interv'iu' in: *Dekorativnoe iskusstvo [Decorative Art]*, 7, pp. 40–44. Moscow: Soviet Artist Publ. (in Russian)
- Tarasov, O. Iu. (2015) 'Novyi dialog: Rama v russkom avangarde', in: *Rama kak ob"ekt iskusstva: Materialy nauchnoj konferencii [Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference]*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ., pp. 183–198 (in Russian)
- Vakar, I. A., Mikhienko, T. N. (eds.) (2004) *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniia, Kritika [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]*, Vol. 1. Moscow: RA Publ. (in Russian)

Елкин Анатолий Викторович, соискатель. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. dontstoptheparty1989@mail.ru. ORCID: 0009-0002-3584-840X.

Elkin, Anatolii Viktorovich, Ph.D student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaia emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. dontstoptheparty1989@mail.ru. ORCID: 0009-0002-3584-840X.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕНИНГРАДСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ НА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВКАХ 1930-Х ГОДОВ В КРИТИЧЕСКИХ ПУБЛИКАЦИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ

WORKS BY LENINGRAD PAINTERS AT ART EXHIBITIONS OF THE 1930S IN CRITICAL PUBLICATIONS OF CONTEMPORARIES

Аннотация. Исследование посвящено обзору крупного явления советского искусства 1930-х гг. — художественных выставок — посредством анализа многочисленных критических заметок, опубликованных в периодических изданиях того времени. В статье рассматриваются основные тезисы критических статей, содержащих обзоры живописных произведений ленинградских художников, принимавших участие в выставках. Благодаря различным оценкам и мнениям художественных критиков, преподавателей и самих художников удается оценить многообразие художественной жизни Ленинграда 1930-х годов. Значительное внимание уделяется самобытности ленинградской живописи, проявляющейся прежде всего в жанре городского пейзажа и изображении детей. Для 1930-х гг. были характерны дискуссии о создании больших сюжетно-тематических картин как высшего достижения изобразительного искусства социалистического реализма. Особая роль крупных полотен зачастую противопоставлялась этюдным произведениям, широко представленным на выставках. Помимо этюдности, главными врагами художников были объявлены формализм и натурализм. Большое значение придавалось оценке художественных средств, композиции, образности, цветовой гамме. Постоянный повышенный интерес проявлялся к многочисленным полотнам молодых художников, преемственности произведений старого и нового поколений. Острой проблемой, типичной для 1930-х гг., стало отношение к культурному наследию. Постоянное ожидание создания художниками идейных, идеологически верных произведений стало лейтмотивом критических публикаций предвоенного десятилетия. В статье отобрано разнообразие художественных поисков, осуществляемых ленинградскими живописцами для успешного решения поставленных государством задач.

Ключевые слова: ленинградские живописцы, советское искусство, социалистический реализм, художественная критика, художественные выставки.

Abstract. The research is devoted to an overview of a major phenomenon of Soviet art in the 1930s — art exhibitions — through the analysis of numerous critical notes published in periodicals of that time. The article discusses the main theses of critical articles containing reviews of paintings by Leningrad artists who participated in exhibitions. Thanks to the various assessments and opinions of art critics, teachers and artists themselves, it is possible to appreciate the diversity of the artistic life of Leningrad in the 1930s. Considerable attention is paid to the originality of Leningrad painting, manifested primarily in the genre of urban landscape and the depiction of children. The 1930s were characterized by discussions about the creation of large subject-themed paintings as the highest achievement of the socialist realism. The special role of large canvases was often contrasted with the etude works widely presented at exhibitions. In addition to sketchiness, formalism and naturalism were declared the main enemies of artists. Great importance was attached to the evaluation of artistic means, composition, imagery, and colors. There was a constant increased interest in the young artists, the continuity of the works of the old and new generations. An acute problem typical of the 1930s was the attitude towards cultural heritage. The constant expectation of artists to create ideological, ideologically correct works became the leitmotif of critical publications of the pre-war decade. The article shows the variety of artistic searches carried out by Leningrad painters for the successful solution of the tasks set by the state.

Keywords: Leningrad painters, Soviet art, socialist realism, art criticism, art exhibitions.

Изучение истории развития ленинградской школы живописи, зародившейся в начале 1930-х гг., продолжает вызывать интерес современных исследователей. С одной стороны, произведения художников Ленинграда подчинялись выбранному государственному курсу — методу социалистического реализма, с другой — отличались самобытностью и уникальностью.

Актуальность исследования вызвана необходимостью переосмысления художественных процессов 1930-х гг., происходивших в атмосфере перманентной борьбы «за социалистический реализм» и попытке подчинения искусства принципам партийности и идейности. В рассматриваемый период многократно усилились роль и значение художественной критики, ставшей важным условием развития искусства. Благодаря комплексному изучению критических статей 1930-х гг. современный исследователь имеет возможность увидеть и оценить уникальную атмосферу художественной жизни и творческих дискуссий предвоенного десятилетия.

Публикации 1930-х гг. периодически попадают в поле зрения исследователей советского искусства, однако, как правило, содержат в себе анализ статей только одного издания. В начале 1990-х гг. было издано обстоятельное исследование А.М. Кантора, посвященное анализу материалов журнала «Искусство» 1930-х годов [16]. В работе А.М. Кантора рассматривается роль журнала в развитии русской художественной культуры XX века и его влияние на несколько поколений искусствоведов. В 2023 г. опубликована статья С. М. Грачевой, посвященная анализу художественной критики на страницах газеты «За социалистический реализм» [12]. В статье С.М. Грачевой проанализирована деятельность газеты, рассмотрено отражение культурной парадигмы эпохи в критических статьях 1930–1950-х гг., а также дана оценка творчества отдельных представителей отечественного искусства.

Настоящее исследование представляет собой попытку комплексного анализа критических статей, опубликованных

Ленинградская живопись

Ленинградская живопись — второй, после московской, важнейшей участок советской живописной культуры. Ею пройдены в основном те же этапы развития, ее волновали и волнуют те же проблемы. Пути московских и ленинградских живописцев связаны тысячами нитей, тем более что многие ленинградцы стали москвичами, а многие москвичи плодотворно работают в Ленинграде.

Насчитывающее не один десяток лет и в свое время имевшее некоторую почву противопоставление «живописной» Москвы «графическому» Петрограду давно утратило свой смысл, хотя и обнаруживает тенденцию, по привычке, повториться. Над углублением и расширением живописного языка, над повышением живописной культуры ленинградские художники работают с не меньшим, чем в Москве, упорством и страстью. Надо только, наконец, усвоить, что понятие «живописности» на деле включает гораздо более широкий круг творческих возможностей и приемов, чем привычный тому или иному отдельному художнику или группе художников метод письма.

Только четкий исторический анализ отличий между рядом московских и ленинградских живописцев поможет покончить с вредным схематизмом в этом серьезном вопросе и послужит одним из средств поднять на теоретическую высоту проблему советской живописи во всей ее широте.

Внимательный анализ ленинградской живописи позволяет заключить, что иным ленинградским художникам более родственным некоторым московским художникам, чем те живописцы, с которыми они встречаются на ленинградских выставках. И, однако, ни этот факт, ни общее разнообразие направлений и творческих индивидуальностей в ленинградской живописи не мешают видеть и ряд специфических черт, отличающих ленинградский вклад в советскую живописную культуру.

Не мешает при этом вспомнить требование Маяковского: «Побольше поэтов, хороших и разных».

...

Для декоративно-монументальных исканий в Ленинграде была создана благоприятная почва. Достаточно вспомнить, что многие художники из сегодняшнего актива ЛОСХ отдали ту или иную дань искусству К. С. Петрова-Водкина или ему лично как учителю. Несомненно роль сыграла и учеба многих ленинградцев у А. Е. Карева.

Углубленная, хоть и нередко грешащая архаизмом, работа К. С. Петрова-Водкина над поисками монументально-строгого и вместе с тем глубокого обобщения образа советского человека — у всех на виду. Вспомним мастерскую веку на этом пути, его величайшую «Девушку у окна», его лирическую «Весну» или «Девушку в майке». Очень выразителен и последний его неоконченный «Портрет девушки».



В. А. Серов. Танкист.

Масло. 1940.

Наследие Петрова-Водкина далеко еще не учтено даже его ближайшими учениками. Между тем опыт последних советских декоративных росписей показывает, что художниками нередко переносится на огромную стену почти этюдное

поимание формы и цвета. Там же, где акцент перенесен на форму, часто надлицо схематика. Между тем лучшие работы Петрова-Водкина учат кристально-ясному и лаконичному владению разнообразием формовой структуры предметов и человеческого тела, при сохранении экспрессивности; учат ясному и концентрированному цвету; учат, что декоративность включает в себя как понятие стенового праздничного украшения, так и возможности глубокого философского обобщения.

Большое место в ленинградских поисках декоративно-монументального выражения образа занимают работы А. Н. Самохвалова. В сущности любая станковая работа Самохвалова рассчитана на дальнейшее рассмотрение и как бы является частью воображаемой стены. На этом пути у Самохвалова было много блужданий и ошибок. Формальный расчет и априорная схема нередко заслонили перед художником реальные образы действительности, в особенности в массовых композициях, где абстрактно понятый ритм заставлял прибегать к однообразию движений и характеристик. Однако даже в пору наибольшего схематизма отдельные образные обобщения Самохвалова — серия колхозных портретов, «Девушка в футболке», отдельные фигуры в больших картинах и в пейзаж-эскизе с серебристым солнечным бегущей к нему толенькой девушкой — привнесли в советское искусство то новое, вошедшее, что так типично для советской молодежи, но нередко заслоняется в живописи случайными наблюдаемыми портретными чертами. Оставаясь в принципе подчиненными монументально-декоративной задаче, эти работы Самохвалова сыграли положительную роль в общих поисках советских живописцев.

В некоторых принципиальных выставках поблизже к Самохвалову, А. Ф. Пахово



А. М. Любимов. Река.

Масло. 1940.

Илл. 1. Гинзбург И.В. Ленинградская живопись // Творчество. 1940. № 5. С. 6. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

в различных советских газетах («За социалистический реализм», «Известия», «Красная газета», «Литературный Ленинград», «Советское искусство») и журналах («Искусство», «Искусство и жизнь», «Резец», «Творчество») 1930-х годов.

Внимательное изучение критических публикаций о живописных произведениях ленинградских художников, участвовавших в художественных выставках 1930-х гг., позволяет оценить аспекты создания картин и творческую атмосферу эпохи, а также рассмотреть эволюцию ленинградской живописи на протяжении предвоенного десятилетия.

Материалы, использованные в статье, позволяют проследить, как вписывались критические обзоры в культурный контекст эпохи и каким образом они согласовывались с активной политикой государства в сфере искусства.

1930-е годы стали временем расцвета художественных выставок. Многочисленные смотры изобразительного искусства позволяли современникам наблюдать за развитием ленинградской

художественной школы. Живописцы активно участвовали в масштабных всесоюзных выставках — «Художники РСФСР за 15 лет», «15 лет РККА», «20 лет РККА и Военно-Морского флота», «Индустрия социализма», «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве», «Выставка лучших произведений советских художников», «30 лет советских вооруженных сил», «И.В. Сталин в изобразительном искусстве». С 1935 г. регулярно проводились выставки произведений ленинградских художников. К этому времени в городе активно функционировало Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОСХ), возникшее вследствие исторического постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года.

Вскоре после апрельского постановления ЦК ВКП(б) в Ленинграде была организована крупнейшая ретроспективная художественная выставка «Художники РСФСР за 15 лет», экспонируемая сначала в Ленинграде, затем в Москве. Рабо-



Илл. 2. Выставка дипломных работ в парадных залах Всероссийской академии художеств. Фотография неизвестного автора. 1938. Источник: Академия художеств: история в фотографиях. 1850-е — 1950-е / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. СПб.: Историческая иллюстрация. 2011. С. 141.

№ 1 (29)
СУББОТА,
9 января, 1937 г.
Цена 10 коп.

За социалистический РЕАЛИЗМ

ОРГАН ПАРТНОМА ВСЕРОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

НЕУСТААННО РАБОТАТЬ НАД СОБОЙ

ПАРТИННАЯ ЖИЗНЬ

ПОВСЕДНЕВНО РУКОВОДИТЬ КАНДИДАТАМИ

РАЦИОНАЛЬНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ УЧЕБНОЕ ВРЕМЯ

КАК Я РАБОТАЮ НАД ДИПЛОМОМ

Уважаемый читатель! Эта страница является частью нашей программы по развитию искусства в соответствии с требованиями социалистического реализма. Мы приглашаем вас ознакомиться с опытом наших мастеров и художников, которые достигли высоких результатов в своем творчестве.

ОРГАНИЗАЦИОННО-ВСТРЕТИМ ЗАЧЕТЫ

Многие из нас знают, что в настоящее время в Академии художеств проводится конкурс на звание лауреата. Это мероприятие имеет огромное значение для развития искусства в нашей стране. Мы приглашаем вас принять участие в этом конкурсе и представить свои работы на рассмотрение жюри.

ПОВСЕДНЕВНО РУКОВОДИТЬ КАНДИДАТАМИ

В своей работе мы постоянно сталкиваемся с кандидатами, которые стремятся к совершенству в своем творчестве. Мы считаем своим долгом помогать им в этом процессе, предоставляя им необходимые знания и навыки. Мы приглашаем вас ознакомиться с опытом наших руководителей и применить его в своей работе.

РАЦИОНАЛЬНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ УЧЕБНОЕ ВРЕМЯ

Учебное время является одним из самых ценных ресурсов для каждого из нас. Мы считаем своим долгом помочь вам эффективно использовать это время, предоставляя вам необходимые материалы и рекомендации. Мы приглашаем вас ознакомиться с опытом наших коллег и применить его в своей работе.

КАК Я РАБОТАЮ НАД ДИПЛОМОМ

Работа над дипломом является одним из самых важных этапов в творческой деятельности каждого из нас. Мы считаем своим долгом поделиться с вами своим опытом и рассказать о том, как мы достигли своих результатов. Мы приглашаем вас ознакомиться с опытом наших коллег и применить его в своей работе.

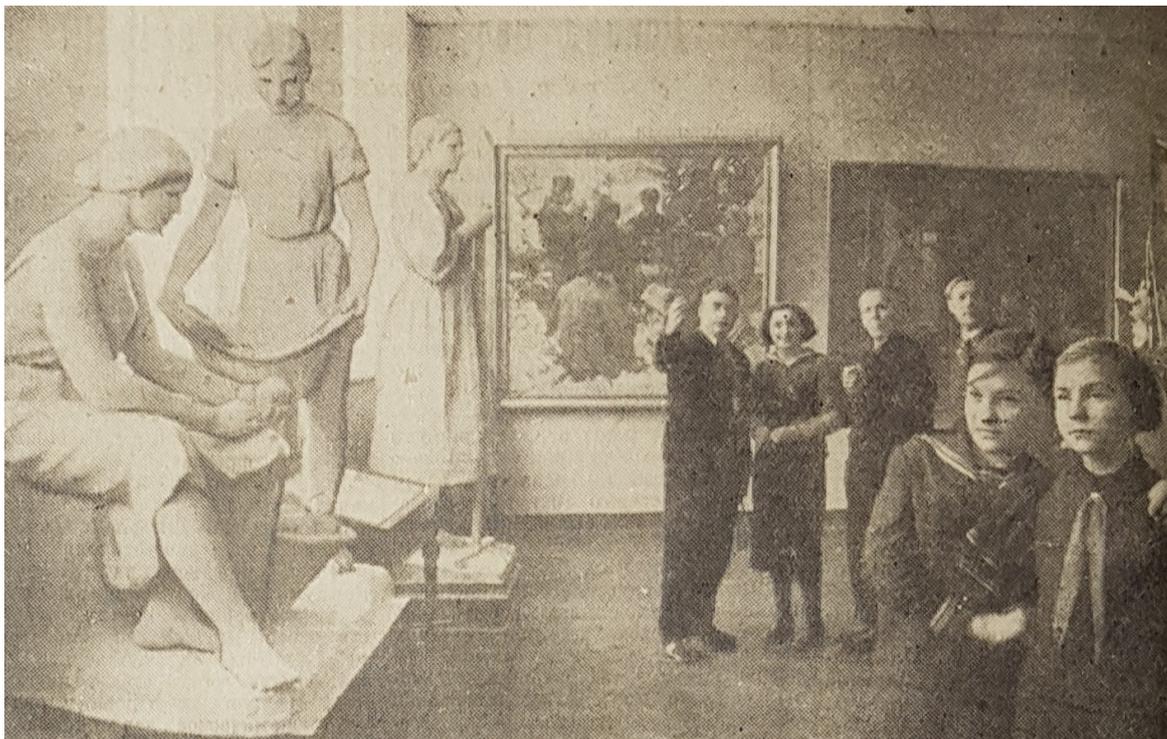
Иванов И. И.

Степан В. ЮРЬЕВ.

ИВАНШЕВН.

А. Ш.

Илл. 3. За социалистический реализм. 1937. 9 января. № 1 (29). С. 1. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.



Илл. 4. В зале Всесоюзной выставки молодых художников, посвященной двадцатилетию ВЛКСМ. Фотография неизвестного автора. Источник: За социалистический реализм. 1939. 11 апреля. № 13 (114). С. 3. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

ты ленинградских живописцев были широко представлены в экспозиции выставки, открытой в залах Русского музея в 1932 году. Экспонировались произведения И.И. Бродского, Г.С. Верейского, В.В. Воинова, Н.И. Дормидонтова, Д.Е. Загоскина, В.А. Зверева, А.Е. Карева, К.Е. Костенко, В.В. Лебедева, П. И. Львова, А.П. Остроумовой-Лебедевой, С.А. Павлова, В.В. Пакулина, А.Ф. Пахомова, К.С. Петрова-Водкина, К.И. Рудакова, А.А. Рылова, А.Н. Самохвалова, Н.М. Суетина, Н.А. Тырсы, Р. Р. Френца и многих других. Отдельные залы занимали произведения П.Н. Филонова и К.С. Малевича. Мемориальная часть экспозиции была посвящена живописи А.Я. Головина и Б.М. Кустодиева. Организацией ленинградской выставки руководил выдающийся советский искусствовед Н.Н. Пунин [30, с. 2].

В ходе подготовки московского варианта выставки (открытие состоялось 27 июня 1933 г. в Государственном историческом музее) был произведен коренной пересмотр состава произведений и принципов их подачи: «Важным моментом выставки, сильно поднимающим ее значение, является наличие довольно большого количества работ, <...> созданных уже после постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 г., т. е. в условиях общественной перестройки наших художественных обществ и последовавшего за этим оздоровления и оживления творческой атмосферы на фронте искусства» [31, с. XII].

Радикальный пересмотр экспозиционного материала второго варианта выставки «Художники РСФСР за 15 лет» широко обсуждался как в статьях современников (Н.М. Щекотова, А.М. Эфроса) [32; 34], так и в более поздних обзорах (публикация А.И. Морозова) [21].

По сравнению с ленинградской экспозицией, на московской выставке было представлено гораздо меньшее количество авангардных произведений: «Данная группа и сейчас еще формалистически работающих художников дана здесь явно только как точка отталкивания, как пример того, от чего надо уходить, если хочешь идти к социалистическому реализму» [32, с. 97]. В итоге «беспредметникам», «кубофутуристам» и «аналитикам» был отведен лишь один зал [21, с. 132]. Таким образом, уже к 1933 г. был сформирован основной градус оценки творчества ленинградских живописцев.

«Ленинградская выставка имела в значительной сте-

пени академический характер. На ней все экспонаты были поданы с почти равным вниманием и этим как бы подняты на равную высоту. Эта выставка давала прекрасный обзор прошлых путей искусства, но как бы воздерживалась заглядывать в будущее <...>. Над выставкой реял ветерок либерализма. Боевой лозунг “за социалистический реализм” как-то потерял здесь присущие ему динамику и остроту, а вместо того в среде советских художников готово было воцариться удовлетворение достигнутым» [32, с. 59–60].

В известной статье «Вчера, сегодня, завтра», посвященной подробному анализу произведений, экспонируемых на выставке «Художники РСФСР за 15 лет», о высоких ожиданиях от будущих свершений советской живописи красноречиво заявил А.М. Эфрос: «Существует ли уже в искусстве “советский стиль”? И да, и нет. Стиль рождается, но еще не рожден. Все к нему готово, но он еще дело будущего <...>. Советский стиль уже на пороге, — но он переступит этот порог завтра. Имя ему мы знаем; оно у всех на губах; все говорит о “социалистическом реализме”. Но приложить его еще не к чему. Ни один художник, ни одно произведение не выдержит пока что его масштабов. Наше искусство отстает от нашей действительности» [34, с. 64].

Художественные выставки должны были демонстрировать беспрестанный рост художественного мастерства советских живописцев и закрепление принципов социалистического реализма в изобразительном искусстве, смену художественных вкусов и настроений ленинградских мастеров. «Для художников эти выставки являются результатом постоянной проверки их работы, для зрителя — поводом одновременного ознакомления с творческой лабораторией и мастеров, и художественной молодежи» [1, с. 6]. Многочисленные печатные издания публиковали разнообразные отзывы о выставках, иногда перерастающие в бурные дискуссии (илл. 1). Отрицательной стороной регулярности выставок было то, что они «зачастую сводятся почти исключительно к показу сырых и недоработанных этюдов с натуры, свидетельствующих о случайности творческих исканий ряда наших живописцев, об отсутствии у них продуманности в выборе тем» [1, с. 6].

Для описания изменения художественных процессов в ленинградском искусстве искусствоведы зачастую прибегали



Илл. 5. И. И. Бродский с учениками в кабинете директора Всероссийской академии художеств. Слева направо: сидят П. А. Плехтин, В. А. Серов, И. И. Бродский, А. М. Любимов, стоят А. П. Зарубин, М. П. Железнов, А. А. Гольдрей, П. К. Васильев, А. И. Лактионов, А. Н. Яр-Кравченко, Ю. М. Непринцев. Фотография неизвестного автора. 1936. Источник: Академия художеств: история в фотографиях. 1850-е – 1950-е / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. СПб.: Историческая иллюстрация. 2011. С. 124.



Илл. 6. Молодые художники Ленинграда. Слева направо: сидят А. И. Лактионов, А. И. Селиванов, стоят Ю. М. Непринцев, А. А. Казанцев, П. К. Васильев. Фотография неизвестного автора. Источник: За социалистический реализм. 1938. 16 октября. № 30 (90). С. 1. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

к понятию «глубокая перестройка»: «В творческой практике и на творческих дискуссиях решают художники вопросы создания высокоидейных произведений, отражающих историю революции и образ человека сталинской эпохи, вопросы формы и содержания, композиции произведений. Резко обозначается в творческой жизни Союза художников этих лет борьба с эскизностью, с внешним подходом к решению картины — за высокое мастерство, основанное на творческом изучении передового реалистического искусства прошлых эпох и прежде всего великого русского искусства. Идет борьба с пережитками формализма и натурализма — с камерностью, этюдизмом, с безыдейностью и перенесением центра тяжести на работу в области пейзажа и натюрморта» [14, с. 11].

Большое значение уделялось академическому образованию юных живописцев, что подтверждалось реорганизацией работы Академии художеств. Постановление об учреждении Всероссийской академии художеств (ВАХ) было издано 11 октября 1932 года. В художественном академическом образовании стали последовательно осуществляться принципы социалистического реализма. Появилась традиция проводить отчетные выставки работ дипломников ВАХ (илл. 2), а в 1939 г. была организована Всесоюзная выставка молодых художников, посвященная двадцатилетию ВЛКСМ (илл. 3). Интереснейшим артефактом эпохи стала газета «За социалистический реализм» — печатный орган парткома ВАХ — ставшая одной из главных трибун, последовательно внедряющих, распространяющих и пропагандирующих соблюдение принципов социалистического реализма в художественном образовании (илл. 4).

Значительное число участников Первой выставки ленинградских художников, организованной в 1935 г., свидетельствовало о возросшей творческой активности Союза художников. Признания зрителей и критиков добились произведения М.И. Авилова, Г.Н. Бибикова, Г.М. Бобровского, И.И. Бродского, П.Д. Бучкина, А.С. Ведерникова, Л.И. Вольштейна, В.А. Гринберга, Н.И. Дормидонтова, И.Г. Дроздова, Д.Е. Загоскина, А.И. Кудрявцева, В.А. Кузнецова, В.В. Лебедева, В.И. Малагиса, В.М. Орешникова, В.В. Пакулина, К.С. Петрова-Водкина, М.Г. Платунова, А.Н. Прошкина, В.Н. Прошкина, А.И. Савинова, А.Н. Самохвалова, В.А. Серова, В.В. Сукова, Л.Я. Тимошенко, Н.А. Тырсы и Е.М. Чепцова [3, с. 195; 18; 27]. Подчеркивалось расширение тематики представленных работ, воплотившей в себе многообразие советской действительности. Отмечалось сближение между представителями прежде враждовавших художественных направлений, а также своеобразие ленинградской живописи, находившее выражение в лиричности и поэтизации окружающего мира [27].

Тогда же были определены и трое постоянных «врагов» живописцев: формализм, натурализм, этюдность. «На данной выставке приходится с сожалением констатировать несомненные срывы некоторых художников в формализм, шаг назад, по сравнению с тем новым и крупным, что они же сами дали в своих более ранних, а то и одновременных работах. Эти срывы со всей определенностью говорят о том, что опасность формализма отнюдь не пройденный уже нами этап и что задача борьбы с ним не только не снята, но и всей остротой должна быть поставлена сейчас перед художественной общественностью. Другой серьезнейшей опасностью нашего художественного фронта является пассивное, натуралистическое отображение явлений, подмена реализма “фотографизмом”, скольжение по поверхности трактуемой темы, вместо глубокого раскрытия ее. Эта опасность тем более сильна, что подобный подход часто прятается за актуальную тематику. Несомненной опасностью, отчетливо выявившейся на данной выставке, является также и недоработанность, эскизность целого ряда выставленных работ, к тому же претендующих на звание “картины”. Эта этюдность работ, вполне оправданная для молодых художников на данном этапе, отнюдь не может быть превращена в самоцель, как то имеет место у некоторых из наших уже вполне зрелых художников, для которых этюдность их работ стала творческим принципом» [24, с. 4].

К другим недостаткам, присущим большинству работ ленинградских живописцев, были причислены скудность художественных средств: «многие художники до сих пор не

работают над выявлением своей художественной манеры, уклоняются от живописного разрешения темы, ограничиваются раскрашиванием, расцвечиванием, подрисовкой» [18], и отстраненность: «часто зритель не видит отношения художника к изображаемому объекту, многие выступают “холодными наблюдателями”, беспристрастными зарисовщиками» [18].

Одновременно звучали призывы к созданию больших сюжетно-тематических картин, объявленных высшим достижением социалистического реализма. «Открытая Ленсоветом выставка — это смотр на пути происходящей перестройки и роста, показ в очень большой степени не столько найденных уже решений, сколько самих творческих исканий наших художников, всей основной массой своей включившихся в решение основной проблемы советского искусства — проблемы социалистического реализма. Сказанным определяется общий характер представленных на выставке работ, но это отнюдь, конечно, не снимает нашего основного требования в их общей оценке — требования создания уже сейчас произведений, отвечающих грандиозности настоящего этапа нашего строительства, стоящих на уровне тех проблем, которые поставлены перед всем искусством нашим “сегодня”» [24, с. 1].

Работа над законченной тематической композицией наделяла художников необходимыми, по мнению искусствоведов, приемами обобщения, осознанием содержания темы и идеи произведения. «Этюд всегда оставляет как бы законную лазейку для субъективизма и безответственности художника <...>. Картина же влечет за собой большую ответственность перед тысячами смотрящих на нее реалистических глаз» [6, с. 67]. Создание крупных картин должно было стать демонстрацией опыта и зрелости художников [7, с. 25].

Систематическую работу над созданием тематических произведений проводили В.И. Малагис, В.М. Орешников, Г.Н. Павловский, Н.Х. Рутковский, И.А. Серебряный, В.А. Серов, В.Ф. Федоров. Историко-революционная тема в живописи активно развивалась прежде всего в связи с государственными заказами. Картины П.Д. Бучкина, И.А. Владимировича, Н.М. Кочергина, А.М. Любимова, И.А. Серебряного, В.А. Серова экспонировались в новых музеях Ленинграда и Москвы — Государственном музее Революции, Центральном музее В.И. Ленина и музее С.М. Кирова.

Яркой и самобытной темой в творчестве ленинградских живописцев стала тема детства. Выразительные образы советских детей сумели создать в своих произведениях М.Ф. Островская, А.Ф. Пахомов, В.А. Раевская-Рутковская, Л.Я. Тимошенко.

Среди работ ленинградских художников особое место занимал городской пейзаж. Проспекты, улицы, набережные города на Неве нашли свое воплощение в картинах А.С. Ведерникова, В.А. Гринберга, И.Г. Дроздова, А.И. Заколотина-Митина, Н.Ф. Лапшина, А.И. Русакова, М.Г. Платунова, А.П. Почтенного, А.Н. Прошкина, В.Н. Прошкина, В.В. Сукова, Н.А. Тырсы, А.А. Успенского, Я.М. Шура. К концу 1930-х гг. к группе живописцев, изображающих виды Ленинграда, присоединился В.В. Пакулин.

Благодаря усилиям ленинградских живописцев пейзажный жанр после некоторого забвения в 1920-х — начале 1930-х гг. оказался вновь востребован. Высокую оценку критиков получили произведения В.А. Гринберга. «В своих небольших по размеру вещах этому художнику удается по-новому передать ощущение монументальности Ленинграда, изумительный северный колорит города, масштабы уходящих вдаль перспектив, зеленые массивы его садов <...>. Ограниченность и уравновешенность частей композиции, спокойная гамма тонов и крайний лаконизм живописного языка составляют особенность Гринберга-пейзажиста. Его лаконизм не только живописная удача мастера, но и выражение глубокой и интересной художественной индивидуальности» [1, с. 7].

Весьма ценными источниками для понимания процессов художественной жизни города в 1930-е гг. служат отзывы художников, зачастую содержащие критику и самокритику. «У нас есть еще такого рода формализм, как протокольность за счет творческого подъема. Не хватает еще многим из наших работ политической устремленности и того грандиозного масштаба, на который поднялась наша замечательная социалистическая родина» (К.С. Петров-Водкин) [19, с. 36]. «Трех-

летие исторического постановления ЦК партии о перестройке художественных организаций в сопряжении с требованием понятности широким массам языка изобразительного искусства обязывает художников критически относиться к самим себе и прежде всего делать ставку на качество своих произведений» (И.Г. Дроздов) [19, с. 39]. «Мне чужды и натуралисты, и формалисты. Натуралисты не вскрывают единство общего и частного, формалисты игнорируют строгую индивидуальность, присущую всем вещам в природе, и меняют огромный, неисчерпаемый мир на мирок в себе. И те и другие равнодушно относятся к тематике — в этом их общность. Одних к этому приводит пассивность к окружающему, других — равнодушие к нему» (Л.Я. Тимошенко) [19, с. 40].

В критических статьях неоднократно отмечалась неравноценность многочисленных произведений А.Н. Самохвалова. Художника обвиняли в «формалистических срывах», в поисках средств выражения как самоцели, в плоскостности построения картин, в искусственной «фресковости» фигур. При этом работа «Осоавиахимовка», благодаря четким рельефным очертаниям в сочетании с художественной правдивостью, была названа образцовым примером изображения нового советского человека [13, с. 15–16].

Изредка работы художников подвергались разгромной критике. «В.Н. Кучумов выступил с “броской” вещью “Праздник в Петергофе”, где художник попеременно раскрашивает свои случайно расставленные фигурки всем имеющимся у него набором красок. Совершенно мертвой толпе, с ее цветистой крикливостью вполне соответствует ядовитая зелень пейзажного фона. Все вместе дает удручающее впечатление дешевого лубка <...>.” “Спартакское восстание” В.Л. Анисовича, подошедшего к своей картине экспрессионистически, оказалось в результате этой трактовки навскиво ложной и ходульной вещью. Восстания здесь, собственно говоря, нет. На фоне призрачного театрального задника спускается вниз по лестнице кучка людей, вернее, не людей, а жутких экспрессионистически поданных масок, долженствующих изображать фигуры различных участников восстания. Среди них особенно выделяется фигура каторжника в полосатом костюме, больше похожего на приплясывающего арлекина. Тяжелое впечатление от этой вещи усугубляет и ее мертвенный, какой-то “гнилой” колорит» [13, с. 24–26].

Для критиков 1930-х гг. было характерным сравнение живописи с литературой и киноискусством, в результате которого каждый раз подчеркивалось непреодоленное отставание изобразительного искусства. «На выставке еще мало значительных, капитальных работ, свидетельствующих о высоком идейном уровне, об умении живописно обобщить увиденное, не впадая в схематизм, о действительном умении найти типический характер, подчиняющий детали, работ, свидетельствующих об идейной творческой мощи, способной вызвать у зрителя ответную яркую эмоцию» [17, с. 6]. При этом подчеркивалось этапное значение выставок: «становятся яснее недостатки и ошибки, но становятся яснее также успехи и достижения, а следовательно — и ближе цель» [17, с. 7].

В ленинградской живописи 1930-х гг. был остро поставлен вопрос о «правильном» использовании культурного наследия: «Из молодого поколения ленинградцев следует выделить очень талантливых вдумчивых художников Самохвалова, Пахомова, Дормидонтова, Павлова, Гринберга и др. Нужно, однако, сказать, что при довольно высоком уровне культуры ленинградцев многие из них почему-то слишком часто оглядываются по сторонам и не могут освободиться от некоторых эстетских навыков “хорошего” петербургского тона и “хорошего” почерка» [28]. Важным предметом обсуждения стала преемственность поколений художников. Особенное значение выстраиванию системы передачи художественных традиций в новых, советских условиях придавалось в стенах ВАХ (илл. 5).

Удачным примером согласованности работ стало соседство полотен К.С. Петрова-Водкина и В.А. Серова на Первой выставке ленинградских художников. «Петров-Водкин и Серов — представители различных художественных направлений и поколений. Но их работы выделяются как удачное сочетание историко-революционной политически насыщенной темы с разнообразием живописных средств и приемов» [18].

Произведение К.С. Петрова-Водкина «1919 год. Тре-

вога», высоко оцененное художественными критиками, стало примером перехода художника от абстрактного изображения действительности к реалистическому. «Мы видим на фоне новых элементов бытового оформления живое движение прильнувшего к окну человека <...>. Но наряду с этим старые формалистические тенденции еще заметны в творчестве Петрова-Водкина, в характерной для него “иконописности” лиц, в позе ребенка. Во всяком случае, попытка одного из виднейших представителей формалистической школы переключится на современную сюжетную тематику в плане реалистического изображения действительности показательна для произошедшего за эти годы сдвига в творческом методе этой группы художников» [4]. Глубокое эмоциональное впечатление, производимое картиной, поднимает на новый уровень проблемы революции жанра в советском изобразительном искусстве [13, с. 14]. На примере произведения К. С. Петрова-Водкина можно проследить усиление роли психологизма как художественного метода в работах ленинградских живописцев.

Уже в середине десятилетия ленинградские художники отметили первые положительные тенденции в развитии советского изобразительного искусства. «За годы революции у нас выросла целая плеяда молодых художников <...>. Но революция не только вырастила это молодое поколение, она омолодила и старых мастеров-художников, несущих теперь весь свой опыт на службу победившему классу». (И.И. Бродский) [19, с. 37]. «Меня радует то, что пропасть взаимного непонимания и неуважения, когда-то отделявшая наших старых мастеров от молодежи, исчезает. Общее стремление и обмен опытом перекидывает между ними мост. Я вижу, как многие, казалось, установившиеся старые мастера обновляют свою палитру, ищут новых средств выражения, новых образов, нового живописного языка. Примеры — хотя бы творчество Дроздова, Кудрявцева, Кузнецова. Хотелось бы, чтобы им последовал Тихов, еще не отказавшийся от своих шаблонов. Меня особенно радует выдвижение “молодежи” — Загоскина, Тимошенко, Бибикина, Пакулина (в его пейзажах), Вербова, дальнейший рост Пахомова и Самохвалова (особенно его рисунки). Я вижу в этом подтверждение правильности взятой союзом линии <...>. Нужно приветствовать целую группу живописцев, сумевших дать работы большого, поэтического напряжения. Я говорю о художниках, большое мастерство которых направлено на лирические переживания нашего окружения: на женские образы, цветы, пейзажи нашего прекрасного города. Среди них не только хорошо знакомые Лебедев, Тырса, но и впервые широко представленные Гринберг, Лапшин, Прошкин, Ведерников, Успенский и многие другие». (Н.Э. Радлов) [19, с. 37–38].

В 1935 г. журнал «Искусство» опубликовал статью И.В. Гинзбург «Ленинградская молодежь», содержащую семь очерков о молодых художниках Ленинграда, принимавших активное участие в художественных выставках, — В.И. Малагиса, Л.Я. Тимошенко, Н.В. Свиленко, В.М. Орешникове, Г.Н. Бибикине, П.Ф. Строеве, И.А. Тарнягине. «На примерах творческого самоопределения именно этих художников легче и нагляднее всего удастся проследить основные русла и специфику развития художественной молодежи Ленинграда» [10, с. 59–60]. Статья была выпущена в рамках подготовки так и не изданной книги «Молодые ленинградские живописцы». Благодаря содержанию этой статьи современный исследователь может узнать о приоритетах и принципах художественной критики середины 1930-х годов.

Общим недостатком живописи В.И. Малагиса и Л.Я. Тимошенко, по мнению И.В. Гинзбург, являлась нарочитая декоративность работ художников. При этом творчество Л.Я. Тимошенко, несмотря на упреки в упорной этюдности, удостоивается высокой оценки благодаря лиричности, наблюдательности, непосредственности и безыскусственности [6, с. 67]. На примере работ Г.Н. Бибикина критик перечисляет основные уязвимые места молодых художников Ленинграда — отсутствие постоянной работы с живой натуры, отсутствие серьезных поисков типажа и слабое владение формой [6, с. 76]. Несколько курьезно выглядят претензии автора к работам Н.В. Свиленко из серии «Конный завод» — впечатление движения и цветовая игра, удачно переданные художником, считаются недостатком, поскольку через них зритель не может оценить условия труда

и быта работников завода [6, с. 70]. Трудности преодоления впроса о художественном наследии (прежде всего от Эль Греко) И.В. Гинзбург связывает с именем В.М. Орешникова — «художника медленной, тяжелой поступи; перестройка дается ему с большим трудом <...>, задача усвоения наследия для советского художника означает не пассивное усвоение великих мастеров прошлого, а активное критическое овладение живописной культурой с позиций социалистической действительности» [6, с. 73]. Автор статьи рекомендует П.Ф. Строеву и другим ленинградским художникам «выйти из скорлупы»: «без непосредственной связи с общественностью и ее задачами, без ежедневных живых и ярких впечатлений и вещей, без творческого оптимизма нет и не может быть советского художника» [6, с. 80].

Юбилейная выставка 1937 г., посвященная двадцатилетию Октябрьской революции, несмотря на демонстрацию роста профессионализма ленинградских художников, обнаружила и новые проблемы, связанные, прежде всего, с ограниченностью кругозора живописцев, недостаточно глубоко пониманием действительности и ее поверхностным «украшательством» и оптимизмом, плоскостной схематичностью в сочетании с эффектной декоративностью. «Общественность наша ожидала, что Юбилейная выставка станет этапной. К сожалению, этого не случилось. Выставка оказалась очень неровной, и в ней еще не чувствовалось ведущего ядра живописцев-реалистов, увлекающих за собой остальную массу художников к новым высотам» [29, с. 10].

Большинство произведений, участвовавших в выставке, подверглось критике за непродуманность, а художники обвинены в непонимании общественной роли искусства [29, с. 11]. В заметке журнала «Искусство» осуждалась тематическая скудность работ, большая часть которых была посвящена изображению спорта, отдыха, танцев и купания, при недостаточном раскрытии тем труда и быта, обороны, науки, строительства, истории. По вышеназванным причинам были раскритикованы произведения М.А. Асламазян, В.И. Малагиса, А.Ф. Пахомова, А.Н. Самохвалова, Л.Я. Тимошенко, Н.А. Тырсы.

Высшую оценку от критиков получили картины, посвященные С.М. Кирову — произведения М.Г. Платунова, А.В. Скалона, Н.Х. Рутковского, В. Ф. Федорова, Р. Р. Френца. За свежесть, лаконичность, лиричность и оптимизм были отмечены работы И.И. Бродского, А.С. Ведерникова, Г.С. Верейского, Г.Н. Веселова, Л.И. Вольштейна, В.А. Гринберга, А.Д. Кокоша, Е.А. Косяковой, А.И. Кудрявцева, И.Л. Лизака, В.В. Пакулина, А.Г. Ситтаро, И.А. Тарнягина, С.А. Чугунова [9, с. 44–61; 29, с. 12–13].

Жесткой критике, переходящей в угрозы, подвергся В.В. Лебедев. «Сегодняшнее лебедевское равнодушие <...> не может быть приравнено к небрежности <...>. Облюбованная система приемов применяется им во всех случаях жизни; впрочем, эти случаи Лебедева-живописца очень ограничены <...>. Даже если Лебедев сохранено внешнее портретное сходство, смысл образа уничтожен однообразием поз и выражений. Взятые в отдельности, эти портреты кажутся равнодушным напоминанием о человеке, поставленные в ряд — они кажутся издевкой. В стремительном росте искусства социалистического реализма эти и им подобные псевдолирические и псевдооптимистические опыты с каждым днем все более разоблачаются. Искусство этого типа становится мертвым искусством. Мы не желаем такой судьбы Лебедеву, мы все еще — уже немало лет — ждем от него полнокровного и действенного искусства. Его шаги очень замедлены, в то время как советская живопись широким своим фронтом борется за создание полноценных произведений идейного искусства и создает их» [9, с. 61–62].

Весной 1939 г. в Москве, после длительной подготовки, была открыта крупная Всесоюзная выставка «Индустрия социализма». Произведения ленинградских художников (М.И. Авиллова, П.Я. Алехина, В.А. Апостоли, Г.Н. Бибикова, Г.Н. Бобровского, И.И. Бродского, Н.Е. Бубликова, П.Д. Бучкина, Н.И. Дормидонтова, Н.А. Ионина, А.И. Кацелина, Н.М. Кочергина, А.В. Кручинина, А.И. Кудрявцева, В.А. Кузнецова, В.В. Лебедева, А.М. Любимова, А.П. Остроумовой-Лебедевой, С.А. Павлова, В.И. Петровского, М. Г. Платунова, А.И. Попова, А.А. Рылова, В.А. Серова, М.Л. Тиховой, Р.Р. Френца, Б.И. Цветкова, Е.М. Чепцова и других), широко представленных на

выставке, были посвящены различным темам развития СССР — промышленности, строительству, научным открытиям, индустриализации, машиностроению, электрификации. Подчиненные строгому тематическому плану, живописные работы ленинградских художников не отличались оригинальностью и принципиально не выделялись на фоне остальных полотен.

Одновременно с «Индустрией социализма» в Москве была открыта Всесоюзная выставка молодых художников, посвященная двадцатилетию ВЛКСМ. Критический разбор работ ленинградских живописцев, участвовавших в выставке, был представлен в номере газеты «За социалистический реализм» от 15 июня 1939 года. Художники, искусствоведы и преподаватели высказали различные мнения о представленных на выставке картинах. Наибольший интерес вызвали произведения А.И. Лактионова «Герой Советского Союза орденосеца капитан Н.В. Юдин в гостях у комсомольцев-танкистов», Ю.М. Непринцева «Пушкин в селе Михайловском» и Г.В. Павловского «Политических введут».

С.В. Герасимов, положительно оценив стремление молодых живописцев к созданию сюжетной картины, критикует работы за статичность, отсутствие индивидуальности, однообразие цветовой гаммы и внешнюю эффектность [5]. О.М. Бескин, отметив рост общего живописного уровня, перечисляет недостатки произведений: инсценировки композиций, отсутствие смыслового расположения фигур, увлечение второстепенными элементами [2]. Б.В. Иогансон обвинил молодых художников в фальсификации изображения действительности, бездумном копировании и отсутствии ярких образов. При этом художник обозначил большие потенциальные возможности и наличие способностей у талантливой молодежи, подчеркнув, что этюдные работы, представленные на выставке, значительно превосходят по качеству большие картины и портреты [11]. И.Э. Грабарь наиболее строго оценил работы ленинградцев, отметив, прежде всего, не отсутствие таланта у молодых художников, а недостатки художественного образования, препятствующего созданию картин высоко уровня [15].

В статье «О картине», опубликованной в журнале «Творчество», произведения молодых ленинградцев условно разделяют на две группы. К первой группе — творчески мыслящих художников, стремящихся отразить внутренний мир своих персонажей — анонимный автор относит А.Д. Зайцева, П.А. Кривоногова, Т.И. Ксенофонтова, Г.В. Павловского, С.В. Позднякова, А.С. Чеснокову и Л.С. Шолохова. «Далеко не все эти полотна равноценны <...>. Но все эти картины написаны с большой вдумчивостью, с желанием изобразить наиболее волнующие, современные моменты из жизни нашего народа <...>. Характерны для этих художников поиски реалистической формы, наличие внимательного изучения природы» [22, с. 8]. Ко второй группе — художников, пассивно фиксирующих только внешние обстоятельства — причислены П.К. Васильев, Н.Е. Давыдов, А.А. Ефимов, А.А. Казанцев, Б.А. Колозян, А.И. Лактионов, П.М. Маслов и Ю.М. Непринцев. «Все эти художники формально воспринимают мир, совершенно не интересуясь теми сложными и значительными процессами, которые в нем происходят, объективистски воспроизводя факты, без стремления раскрыть смысл их, раскрыть или наполнить их содержанием. Этот староакадемический подход к пониманию картины еще больше усугубляется отсутствием у этих художников живописной культуры и художественного вкуса <...>. Несмотря на большую разницу в профессиональных навыках, всех этих художников объединяет отсутствие идейной мысли, удовлетворенность одной лишь возможностью зафиксировать на полотне видимость природы, не обобщая ее до образа. В этих полотнах как раз и сказалось торжество схоластической школы некоторых руководителей теперешней Академии. Все эти художники не идут дальше изображения случайного факта, никак не раскрытого, ничего не объясняющего, никого не волнующего. Все композиции этих художников построены на принципах старой академической эстетики, по существу своему формальной, ограниченной, несодержательной, лишенной жизненной пульсации» [22, с. 8–9].

После достаточно жесткой критики статья завершается в позитивном русле. «Но какую бы картину ленинград-

ских выпускников мы ни взяли, мы видим всегда желание работать над большой, сложной композицией, мы видим всегда настоящее, смелое дерзание. Это стремление к сюжетной картине может служить прекрасной иллюстрацией того громадного идейно-политического роста, который наблюдается в нашей стране и, в частности, в рядах нашей молодежи. Правда, усвоив теоретически правильно идеи социалистического реализма, ряд наших молодых художников еще сильно отстает в вопросах живописной культуры, не обладает еще достаточным художественным вкусом» [22, с. 9].

Благодаря многочисленности произведений критики сумели сравнить ленинградскую и московскую художественные школы. «Ленинградцы больше склонны работать над исторической тематикой, москвичи — над отображением современной нашей действительности. В отношении к композиции ленинградцы отличаются большим размахом, стремлением оперировать крупными массами фигур; москвичи в этом отношении много скромнее, сдержаннее. В колорите ленинградцы в основном монотонны, москвичи “тянут” к свету и цвету <...>. Положительная сторона картин ленинградцев, по сравнению с работами московских молодых художников, это в общем эпический характер их художественного языка <...>. Московским художникам следует самым внимательным образом изучить опыт ленинградских товарищей и в частности обратить внимание на ту смелость, с какой последние разрешают проблему картины и в крупных формах трактуют человеческий образ» [33, с. 5, 7].

Третьей выставкой 1939 г., демонстрирующей произведения ленинградских художников, стала весенняя выставка, открытая в залах ЛОССХа. На ней, как и на предыдущих выставках, в подавляющем количестве был представлен этюдный материал. «Художники продолжают настаивать на “принципиальной” этюдности, т. е. на этюдах, в которых отрицается композиционная и цветовая организованность, законченность, завершенность формы, и понимают в этюдности самоценность произведений» [23, с. 17].

Ленинградских живописцев вновь критиковали за отсутствие крупных произведений идейно-художественного содержания. «На выставке много приятных, симпатичных работ и очень мало значительных, острых, неожиданных, волнующих <...>. Дело здесь не в том, что выставлено мало тематических вещей, и не в том, что они эскизно исполнены. Речь идет о богатстве душевного мира художника, о мастерстве, о владении своей темой и средствами ее выражения, об умении художника проявить в произведении свою любовь к родине, к ее природе, к своему народу. Все это еще слишком слабо ощущается на выставке» [25, с. 141; 26, с. 3].

1939 год во многом стал рубежным для ленинградского изобразительного искусства: именно в этом году

скончались заметные представители старшего поколения живописцев — И.И. Бродский, К.П. Петров-Водкин, А.А. Рылов. Ленинградская художественная школа все чаще была представлена работами молодых художников, таких как И.И. Годлевский, А.А. Казанцев, А.И. Лактионов, М.Д. Натаревиц, Ю.М. Непринцев, В.А. Серов, Л.Ф. Фролова-Багреева, А.Н. Яр-Кравченко и многих других (илл. 6).

На протяжении десятилетия планомерно решались задачи организации выставок — «своевременно показать произведения художников, своевременно обнаружить с помощью оценки зрителя, художественной критики, товарищей по работе достижения и недостатки, отметить и укрепить веру в достигнутое и воодушевить их на новые творческие завоевания» [23, с. 17]. В той или иной степени эти задачи удалось решить. Ленинградских художников все чаще стали хвалить за творческое многообразие [9, с. 11]. Несмотря на жесткое государственное регулирование, требующее от живописцев создания идеологически верных идейных произведений, ленинградские художники сумели воплотить в жизнь многочисленные высокохудожественные произведения, духовная ценность которых с течением времени лишь увеличивается. Великолепные пейзажи, натюрморты и портреты по-прежнему любимы зрителями благодаря искренности, поэтичности и теплоте.

Активное участие живописцев во всесоюзных и городских художественных выставках к концу 1930-х гг. поддерживало статус Ленинграда в качестве культурного центра страны [20, с. 5]. Живопись ленинградских художников, невзирая на многочисленные упреки, характерные для тенденциозной, категоричной и безапелляционной критики эпохи расцвета соцреализма, стала ярким явлением советского изобразительного искусства.

Критические обзоры 1930-х гг. представляют значительный интерес для современного исследователя. В условиях беспрецедентной политизации и идеологизации искусства авторы многочисленных публикаций о выставочной деятельности старались дать объективную оценку художественным процессам эпохи. За фасадом обязательных и неизменных лозунгов и воззваний о грядущей победе соцреализма и призывов к созданию крупных тематических полотен скрывались зачастую обстоятельные обзоры многочисленных произведений ленинградских живописцев. Анализ публикаций 1930-х гг. позволяет проследить формирование уникального явления отечественного искусства — ленинградской школы живописи, характерными особенностями которой стали поэтизация действительности, психологизм, лиричность и оптимизм, которые проявятся особенно ярко уже в послевоенные десятилетия.

Список литературы:

1. *Бабенчиков М.В.* Осенняя выставка ленинградских художников // Творчество. 1936. № 11. С. 6–12.
2. *Бескин О.М.* Путь к картине // За социалистический реализм. 1939. 15 июня. № 20–21 (121–122). С. 3.
3. *Бродский И.А., Казанович А.Л.* Ленинград // Изобразительное искусство РСФСР 1917–1957. Том I. Художники Москвы и Ленинграда. М.: Советский художник, 1957. С. 185–208.
4. *Виленская Н.* Смотр ленинградского изофронта // Резец. 1935. № 9. С. III.
5. *Герасимов С.В.* Выставка молодых // За социалистический реализм. 1939. 15 июня. № 20–21 (121–122). С. 2.
6. *Гинзбург И.В.* Ленинградская молодежь // Искусство. 1935. № 2. С. 59–84.
7. *Гинзбург И.В.* Первая выставка ленинградских художников. 1935 // Творчество. 1935. № 5–6. С. 1–34.
8. *Гинзбург И.В.* Выставка ленинградских художников // Советское искусство. 1938. 26 января. № 10 (416). С. 3.
9. *Гинзбург И.В.* Заметки о выставке ленинградских художников // Искусство. 1938. № 2. С. 43–62.
10. *Гинзбург И.В.* Ленинградская живопись // Творчество. 1940. № 5. С. 6–11.
11. *Грбарь И.Э.* Недостатки работ ленинградских художников // За социалистический реализм. 1939. 15 июня. № 20–21 (121–122). С. 5.
12. *Гречева С.М.* Художественная критика на страницах газеты «За социалистический реализм» // Academia. 2023. № 3. С. 326–340.
13. *Гуцин А.С., Коровкевич С.В.* Ленинградские живописцы // Искусство. 1935. № 3. С. 5–33.
14. Живопись. Ленинградские художники / авт. ст. *С.В. Коровкевич*. Л., М.: Искусство, 1947. 127 с.
15. *Иогансон Б.В.* Откровенный разговор // За социалистический реализм. 1939. 15 июня. № 20–21 (121–122). С. 4.
16. *Кантор А.М.* Классическое наследие и художественная критика 30-х годов (по страницам журнала «Искусство») // Пути и перепутья. Материалы и исследования по советскому искусству 1920–1930-х годов. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, 1991. С. 406–433.

17. Каталог первой выставки ленинградских художников. Л.: Государственный Русский музей живописи, скульптуры и графики, 1935. 80 с.
18. Коротков Г. Живописный очеркизм // Литературный Ленинград. 1935. 1 мая. № 20 (106). С. 3.
19. Ленинградские художники о выставке // Творчество. 1935. № 5–6. С. 36–40.
20. Манизер М.Г. Творчество ленинградских художников // Творчество. 1940. № 5. С. 2–5.
21. Морозов А.И. К истории выставки «Художники РСФСР за 15 лет» (Ленинград–Москва, 1932–1935) // Советское искусствознание. Выпуск 1 (16). М.: Советский художник, 1983. С. 120–167.
22. О картине // Творчество. 1939. № 5. С. 8–9.
23. Пастернак Я. Весенняя выставка ленинградских художников // Искусство и жизнь. 1939. № 6. С. 17–19.
24. Первая выставка ленинградских художников // Искусство. 1935. № 3. С. 1–4.
25. Пумпянский Л.В. Выставка ленинградских художников // Искусство. 1939. № 5. С. 141–145.
26. Пумпянский Л.В. Выставка работ ленинградских художников // За социалистический реализм. 1939. 8 июля. № 23 (124). С. 3–4.
27. Радлов Н.Э. Весенняя выставка // Известия. 1935. 24 апреля. № 98 (5651). С. 5.
28. Ромов С.М. Смотрим картины ленинградских художников // Красная газета. 1932. 18 ноября. № 268 (4430). С. 3.
29. Самсонов Э. Заметки о выставке ленинградских художников 1937 г. II. Живопись // Творчество. 1938. № 4. С. 9–13.
30. Художники РСФСР за 15 лет. Живопись, графика и скульптура. Каталог юбилейной выставки. Л.: Государственный Русский музей, 1932. 120 с.
31. Художники РСФСР за XV лет (1917–1932). Живопись, скульптура, плакат и карикатура. Каталог выставки. М.: Всекохудожник, 1933. 184 с.
32. Шекоотов Н.М. Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет» // Искусство. 1933. № 4. С. 51–142.
33. Шекоотов Н.М. Ленинградские художники // Творчество. 1939. № 5. С. 4–7.
34. Эфрос А.М. Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 1933. № 6. С. 15–64.

References

- ‘About the picture’ (1939), *Tvorchestvo [Creativity]*, 5, pp. 8–9. (in Russian)
- Babenchikov, M.V. (1936) ‘Autumn exhibition of Leningrad artists’, *Tvorchestvo [Art Creativity]*, 11, pp. 6–12. (in Russian)
- Beskin, O.M. (1939) ‘Path to the painting’, *Za sotsialisticheskii realizm [For socialist realism]*, 20–21 (121–122), p. 3. (in Russian)
- Brodskii, I.A., Kaganovich, A.L. (1957) ‘Leningrad’, in: *Izobrazitel'noe iskusstvo RSFSR 1917–1957. Tom 1. Khudozhniki Moskvy i Leningrada [Fine art of the RSFSR 1917–1957. Volume I. Artists of Moscow and Leningrad]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., pp. 185–208. (in Russian)
- Efros, A.M. (1933) ‘Yesterday, today, tomorrow’, *Iskusstvo [Art]*, 6, pp. 15–64. (in Russian)
- Gerasimov, S.V. (1939) ‘Exhibition of young people’, *Za sotsialisticheskii realizm [For socialist realism]*, 20–21 (121–122), p. 3. (in Russian)
- Ginzburg, I.V. (1935) ‘Leningrad youth’, *Iskusstvo [Art]*, 2, pp. 59–84. (in Russian)
- Ginzburg, I.V. (1935) ‘The first exhibition of Leningrad artists. 1935’, *Tvorchestvo [Creativity]*, 5–6, pp. 1–34. (in Russian)
- Ginzburg, I.V. (1938) ‘Exhibition of Leningrad artists’, *Sovetskoe iskusstvo [Soviet art]*, 10 (416), p. 3. (in Russian)
- Ginzburg, I.V. (1938) ‘Notes about the exhibition of Leningrad artists’, *Iskusstvo [Art]*, 2, pp. 43–62. (in Russian)
- Ginzburg, I.V. (1940) ‘Leningrad painting’, *Tvorchestvo [Creativity]*, 5, pp. 6–11. (in Russian)
- Grabar', I.E. (1939) ‘Disadvantages of the works of Leningrad artists’, *Za sotsialisticheskii realizm [For socialist realism]*, 20–21 (121–122), p. 5. (in Russian)
- Gracheva, S.M. (2023) ‘Art criticism on the pages of the newspaper "For Socialist Realism"’, *Academia*, 3, pp. 326–340. (in Russian)
- Gushchin, A.S., Korovkevich, S.V. (1935) ‘Leningrad painters’, *Iskusstvo [Art]*, 3, pp. 5–33. (in Russian)
- Ioganson, B.V. (1939) ‘Straight talk’, *Za sotsialisticheskii realizm [For socialist realism]*, 20–21 (121–122), p. 4. (in Russian)
- Kantor, A.M. (1991) ‘Classical heritage and art criticism of the 30s (according to the pages of the magazine "Iskusstvo")’, in *Puti i pereput'ia. Materialy i issledovaniia po sovetskomu iskusstvu 1920–1930-kh godov [Paths and crossroads. Materials and research on Soviet art of the 1920–1930s]*. Moscow: NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv AKh SSSR Publ., pp. 406–433. (in Russian)
- Katalog pervoi vystavki leningradskikh khudozhnikov (1935) [Catalog of the first exhibition of Leningrad artists]*. Leningrad: Gosudarstvennyi Russkii muzei zhivopisi, skulptury i grafiki Publ. 80 p. (in Russian)
- Khudozhniki RSFSR za 15 let. Zhivopis', grafika i skulptura. Katalog iubilейnoi vystavki (1932) [Artists of the RSFSR for 15 years. Painting, graphics and sculpture. Catalog of the anniversary exhibition]*. Leningrad: Gosudarstvennyi Russkii muzei Publ. 120 p. (in Russian)
- Khudozhniki RSFSR za XV let (1917–1932). Zhivopis', skulptura, plakat i karikatura. Katalog vystavki (1933) [Artists of the RSFSR for the XV years (1917–1932). Painting, sculpture, poster and caricature. Exhibition catalog]*. Moscow: Vsekokhudozhnik Publ. 184 p. (in Russian)
- Korotkov, G. (1935) ‘Pictorial sketchism’, *Literaturnyi Leningrad [Literary Leningrad]*, 20 (106), p. 3. (in Russian)
- Korovkevich, S.V. (intr.) (1947) *Zhivopis'. Leningradskie khudozhniki [Painting. Leningrad artists]*. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ. 127 p. (in Russian)
- ‘Leningrad artists about the exhibition’ (1935), *Tvorchestvo [Creativity]*, 5–6, pp. 36–40. (in Russian)
- Manizer, M.G. (1939) ‘Creativity of Leningrad artists’, *Tvorchestvo [Creativity]*, 5, pp. 2–5. (in Russian)
- Morozov, A.I. (1983) ‘On the history of the exhibition "Artists of the RSFSR for 15 years" (Leningrad–Moscow, 1932–1935)’, *Sovetskoe iskusstvovoznanie [Soviet art studies]*, 1 (16), p. 120–167. (in Russian)
- Pasternak, I.A. (1939) ‘Spring exhibition of Leningrad artists’, *Iskusstvo i zhizn' [Art and life]*, 6, pp. 17–19. (in Russian)
- Pumpianskii, L.V. (1939) ‘Exhibition of Leningrad artists’, *Iskusstvo [Art]*, 5, pp. 141–145. (in Russian)
- Pumpianskii, L.V. (1939) ‘Exhibition of works by Leningrad artists’, *Za sotsialisticheskii realizm [For socialist realism]*, 23 (124), pp. 3–4. (in Russian)
- Radlov, N.E. (1935) ‘Spring exhibition’, *Izvestia [News]*, 98 (5651), p. 5. (in Russian)
- Romov, S.M. (1932) ‘We look at paintings by Leningrad artists’, *Krasnaia Gazeta [Red newspaper]*, 268 (4430), p. 3. (in Russian)
- Samsonov, E. (1938) ‘Notes on the exhibition of Leningrad artists in 1937. II. Painting’, *Tvorchestvo [Creativity]*, 4, pp. 9–13. (in Russian)
- Shchekotov, N.M. (1933) ‘Soviet painters. Exhibition "Artists of the RSFSR for 15 years"’, *Iskusstvo [Art]*, 4, pp. 51–142. (in Russian)
- Shchekotov, N.M. (1939) ‘Leningrad artists’, *Tvorchestvo [Creativity]*, 5, pp. 4–7. (in Russian)
- ‘The first exhibition of Leningrad artists’ (1935), *Iskusstvo [Art]*, 3, pp. 1–4. (in Russian)
- Vilenskaia, N. (1935) ‘Review of the Leningrad Isofront’, *Rezets [Cutter]*, 9, p. III. (in Russian)

Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, член Союза художников Российской Федерации. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. grachewasvetlana@yandex.ru
ORCID 0000-0003-3506-5413

Gracheva, Svetlana Mikhailovna, Full doctor of art history, the dean of the Faculty of the theory and history of arts, professor of the Department of the Theory and History of Arts of St. Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts, Leading Researcher at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Corresponding member of the Russian Academy of Arts, a member of the Union of Artists of Russia. 17 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation.
grachewasvetlana@yandex.ru. ORCID 0000-0003-3506-5413

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРОБЛЕМЫ В ЖИВОПИСИ ПЕТЕРБУРГСКОГО ХУДОЖНИКА О.Г. ПОНОМАРЕНКО

ISSUES OF COMPOSITION IN THE PAINTING OF ST. PETERSBURG ARTIST OLEG G. PONOMARENKO

Аннотация. Многие страницы современного изобразительного искусства остаются еще малоизученными. В статье рассматривается творчество современного петербургского художника О.Г. Пономаренко, связанного с академической традицией живописи. Несмотря на то, что в 2023 г. мастеру исполнилось 75 лет, о нем мало написано, вероятно в силу некоторой замкнутости его характера, скромности и нежелания вести публичную жизнь. На протяжении более шестидесяти лет он занимается разными жанрами искусства, и в частности — сюжетной картиной. В его творческом багаже — сотни живописных и графических произведений, законченных картин, эскизов, этюдов, набросков в разных жанрах. Его профессионально волнуют проблемы композиции, которыми он увлекся сначала в детском возрасте, а потом обучаясь в мастерской Е.Е. Моисеенко. Он успешно работает в жанре сюжетно-тематической картины, портрете, пейзаже. Создает много пленэрных этюдов и натуральных зарисовок. Он художник, живущий преимущественно визуальными впечатлениями. Цель статьи — рассмотреть эволюцию композиционных построений в живописи О.Г. Пономаренко в хронологической последовательности. Автор статьи сосредотачивает свое внимание преимущественно на сюжетных композициях художника, которыми он увлеченно занимается в течение всей своей творческой жизни. В статье применяются традиционные методы образно-стилистического и сравнительного анализа для характеристики творческой биографии и выявления специфических особенностей живописной манеры художника. Использован также метод интервьюирования. Будучи приверженцем реалистического направления в живописи, О.Г. Пономаренко создает множество сюжетных произведений, в которых он «рассказывает» историю России XX века, демонстрирует свое отношение к жизни, людям и природе. Вовлекает зрителя в свои личные переживания. Его можно считать одним из последовательных продолжателей русской реалистической художественной школы.

Ключевые слова: О.Г. Пономаренко, мастерская Е.Е. Моисеенко, современная петербургская живопись, традиции петербургской академической школы, композиционные проблемы, сюжетно-тематическая картина, жанры изобразительного искусства.

Abstract. A lot of pages of contemporary fine arts still remain understudied. The article deals with the work of a contemporary Saint-Petersburg artist Oleg G. Ponomarenko, associated with the academic tradition of painting. Though the master turned 75 in 2023, a little has been written about him, probably due to some reticence of his character, modesty and reluctance to lead a public life. For more than sixty years, he has been worked in various genres of art, and plot painting, in particular, creating hundreds of paintings and graphic works, sketches, and studies. He is professionally concerned with the problems of composition, which he first became interested in as a child, and then studying in the creative workshop led by E.E. Moiseenko. He successfully works in the subject-thematic painting, portrait, and landscape. He makes a lot of plein air studies and nature sketches. He is an artist who lives mainly by visual impressions. The purpose of the article is to consider the evolution of compositional structures in the O.G. Ponomarenko's painting in chronological sequence. The author focuses her attention mainly on the subject compositions of the artist, which he is passionately engaged in throughout his creative life. The author uses traditional methods of formal-stylistic and comparative analysis to characterize the creative biography and identify specific features of the artist's pictorial manner. The interview method was also used. Being an adherent of the realistic trend in painting, Oleg Ponomarenko creates a lot of paintings, in which he tells the history of Russia of the twentieth century, expresses his attitude to life, people, and nature, involving the viewer in his personal experiences. O.G. Ponomarenko can be considered one of the consistent continuators of the Russian realistic art school.

Key words: Oleg G. Ponomarenko, E.E. Moiseenko's studio, modern Saint-Petersburg painting, traditions of Saint-Petersburg academic school, compositional issues, subject-thematic painting, genres of fine arts.

В статье монографически рассматривается творчество петербургского художника Олега Григорьевича Пономаренко. Новизна исследования состоит в том, что впервые в хронологической последовательности изучаются его сюжетно-тематические произведения. Автор статьи уже посвятил художнику

монографический очерк, изданный в 2022 г., а также периодически обращается к его произведениям в различных публикациях [2, 9]. Однако представляется важным обратиться к опыту мастера в области композиционных построений сюжетно-тематических произведений, тем более что он — последователь



Илл. 1. Пономаренко О.Г. Продотряд. 1964. Картон, м. 71×100. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

традиций знаменитой мастерской Е.Е. Моисеенко, в которой проблемам композиции уделялось особое внимание [4], и один из опытейших современных живописцев-профессионалов.

О.Г. Пономаренко родился в 1948 г. в Медногорске, а с 1951 г. семья жила в Чимкенте, где прошли его детские и юношеские годы. Его отец — Григорий Григорьевич Пономаренко — участник Великой Отечественной войны, был художником, создавшим сотни произведений разных жанров живописи.

Профессия отца оказала сильное влияние на мировоззрение Олега Пономаренко, и он не мог представить себе другой судьбы кроме профессии живописца. Сначала он окончил Ташкентское художественное училище имени П.П. Бенъкова в 1968 г. Ко времени обучения в Училище относится сохранившийся эскиз О. Пономаренко «Продотряд» (1964, илл. 1), в котором уже проявляется умение выстраивать многофигурную композицию, грамотно рисовать человеческие фигуры и размещать их в пространстве листа. В этой, ученической работе проявляется и дар Пономаренко-анималиста, который поместил в этой сцене и лошадей, и собаку. Итогом обучения в Училище стал дипломный триптих, посвященный Великой Отечественной войне (1968). Левая часть триптиха — «Атланты», центральная — «Возрождение», правая — «Вандалы». Картина «Вандалы» показывает трагический момент надругательства фашистов над русским православным храмом. Левая часть триптиха — «Атланты» посвящена блокадному Ленинграду. И центральная часть — «Возрождение»: вернувшийся с фронта солдат, стоя на пепелище своего родного дома, берет в руки топор, как делали его отцы и деды, чтобы возродить свой дом, и свою родину. Этот триптих, в чем-то, возможно, не до конца профессионально совершенный, но очень искренний, пронизанный чувством патриотизма, сыграл значительную роль в жизни О.Г. Пономаренко. Не только потому, что стал выпускной работой из училища имени П.П. Бенъкова, не только потому, что определил важную «военную» тему в его творчестве, но и потому, что указал дорогу в Ленинград.

Он сдал непростые экзамены в Академию художеств в 1968 г. и поступил в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина на факультет живописи. Это были самые замечательные годы. Время,

когда можно было предаваться всяческим экспериментам и работать творчески безудержу. Начало учебы проходило у В.А. Горба. На втором курсе преподавали В.С. Песиков и И.М. Сальцев.

С третьего курса он попал в мастерскую к Е.Е. Моисеенко, учиться у которого мечтал практически каждый, кто поступал в академию. Мастерская, расположенная в знаменитом стеклянном павильоне бывшей батальной мастерской Ф. Рубо, в академическом садике, славилась не только своим руководителем, но и одаренными студентами, из числа которых вышло немало выдающихся мастеров советского-российского искусства. Их нередко называли «моисеенковцами», «моисейнятами». Уйти из-под сильного влияния своего учителя было нелегко, не всем это удавалось, слишком велик был его авторитет, но те, кто нашел свой путь, стали известными мастерами отечественного искусства. Среди них: В.И. Тюленев, А.А. Яковлев, С.Д. Кичко, В.Ф. Жемерикин, Ш.Е. Бедоев, В.С. Михайлов, А.М. Знак, А.М. Лобко, В.В. Загонек, А.В. Учаев, М.Г. Чичерина, Ш.М. Шайдуллин. В сохранившихся учебных работах О.Г. Пономаренко, видно, как формировалось пластическое мышление студента — от первого до последнего курса. Как от учебных заданий он шел к их творческому осмыслению, усложняя задачи и осваивая все новые и новые горизонты.

О.Г. Пономаренко учился у Моисеенко в период расцвета его таланта, в то время, когда слава его буквально «гремела». В мастерской царил дух состязательности. Работали над композициями, подзадоривая друг друга. К учебным постановкам относились как к творческому процессу. Старались написать программные задания для всех курсов, которые ставились за семестр, выполнить все работы с азартом, соревнуясь друг с другом, состязаясь с наставниками, ну а главное — преодолевая самих себя. В этом заключался один из принципов моисеенковской мастерской, его педагогический успех. Как пишут исследователи его творчества: «Одним из важнейших факторов достижения высокого творческого результата Моисеенко считал рисунок, подтверждая этот постулат своей повседневной практикой. Мастер почти всегда носил с собой альбом, делая зарисовки и наброски везде, где это только было возможно, в том числе, и в учебной мастерской вместе со студентами» [4, с. 18–19].

Когда О.Г. Пономаренко был в мастерской Е.Е. Моисеенко,



Илл. 2. Пономаренко О.Г. Вечер. 1968. Х., м. 69×88,5. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.



Илл. 3. Пономаренко О.Г. Прорыв. 1969. Х., м. 49×79. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.



Илл. 4. Пономаренко О.Г. Геологи. 1970. Бумага, карандаш. 45×65,5. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

сеенко, у него и его однокашников были такие соревнования: кто сколько придумает композиций. «Мы с Вячеславом Жемерикиным состязались в композициях, кто сможет придумать за вечер больше. Получалось одиннадцать, двенадцать. Иногда — пятнадцать. Однажды двадцать пять! Когда Е.Е. Моисеенко приходил в мастерскую, мы старались удивить его, завешивали своими работами целую стену. Он оценивал. Ругал. Или, наоборот, высказывал одобрение, хвалил. Некоторые темы и их решение ему нравились, и тогда он отбирал на конкурс отдельные работы» [3]. Сохранившиеся со студенческих лет блокноты, с пожелтевшими от времени страничками, удивляют тем, что в них бесконечное количество сцен — каждый эпизод жизни, воспоминание или впечатление, или фантазия молодого художника превращены в композицию, выполненную уверенной рукой, знающей правила рисунка, построения пространства, учитывающей значение отдельных деталей и элементов. Молодые люди, заканчивавшие мастерскую Е.Е. Моисеенко, хорошо знали свое ремесло, любили рисовать. Любили — это не совсем точное слово. Они мыслили в рисунке, они ни секунды не могли не рисовать...

Об этом времени, проведенном в учебной мастерской, напоминают многочисленные блокноты, альбомы, отдельные листки бумаги с бесконечным этюдным материалом, набросками, рисунками, рисуночками... Этот запас потом не раз пригодился в самостоятельной жизни художнику. Кажется, что все последующие композиции он черпал из этих альбомов, сверяя каждый свой шаг в самостоятельной жизни с тем, студенческим временем, соотнося следующие этапы творчества с уроками Моисеенко. Как замечательно сказала о мастерской Моисеенко искусствовед Н.С. Кутейникова: «он прививал своим ученикам интерес и любовь к вопросам формы, к возможностям ее сложных решений. Конечно, все это было связано с различными способами выражения (выразительности)

идей и ощущений. Ощущения для мастера были всегда очень важны: ведь он не раз повторял, что сюжет может родиться из ощущения дуновения ветра или запаха цветов...» [6, с. 55].

Немаловажной частью учебного процесса становилось и развитие памяти художников. «Средствами рисунка фиксировалась важная часть на пути от замысла к картине — концепция произведения, а упорядочивающий язык рисунка утверждал главенство рационального начала в творимом образе. В целях укрепления графической культуры вводился рисунок по памяти» [5, с. 16]. Действительно, О. Пономаренко может по памяти создать любую композицию, передать самое сложное в пространстве, ракурсах, движениях фигур.

Развивал также Моисеенко и колористическое чувство у своих подопечных, как первооснову живописи, «довести до сознания молодого художника все возможности живописных материалов, живописи, вплоть до тончайших валёров» [5, с. 17]. О том, какое влияние оказывал Моисеенко на своих учеников пишут многие авторы. Например, на влияние Е.Е. Моисеенко указывают красноярские исследователи, публикующие свои труды, посвященные известному живописцу и педагогу А.М. Знаку, закончившему эту же мастерскую [7]. От сильного влияния мастера, который учил своих студентов буквально состязаться с гениями мирового искусства в своих композиционных поисках, избавляться было довольно сложно, однако мощные творческие личности, учившиеся в этой мастерской, нашли впоследствии свой индивидуальный стиль и самобытную изобразительную манеру, о чем можно судить, изучая академическое искусство последующих десятилетий [1; 5; 10].

Сохранилась учебная композиция Пономаренко первого курса «Вечер» (1968, илл. 2). На ней изображены отдыхающие после трудового дня молодые люди, пришедшие на берег реки. Компонуя на картоне пять фигур разных возрастов — от совсем юного мальчишки до зрелого мужчины, художник



Илл. 5. Пономаренко О.Г. Победа. Эскиз. 1973. Х., м. 54×70. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

словно обращается к истории искусства, состязаясь, вступая в своеобразный диалог с известными мастерами — К. Петровым-Водкиным, А. Дейнекой, П. Кончаловским, и со своим учителем — Е. Моисеенко. При этом он демонстрирует собственное умение свободно рисовать обнаженные человеческие фигуры, пейзаж, лошадь. Он умело строит «кольцевую» композицию, замыкая движение фигур в крепкий овал, вписывает их в пейзажное пространство. Такая композиция достаточно сложна для студента первого курса и показывает, что О. Пономаренко пришел хорошо подготовленным в академию и сумел буквально за один год сделать многое в освоении учебной программы. Этот пример говорит о том, насколько серьезно относился молодой художник к опыту своих предшественников.

В 1969 г. был написан «Прорыв» (илл. 3) — батальная многофигурная сцена на сюжет из истории Гражданской войны. О.Г. Пономаренко использует здесь свои лучшие качества ученика Моисеенко и наследника батальной мастерской Академии художеств. Убедительно проработаны фигуры скачущих на лошадях всадников, точно зафиксированы их разнообразные движения. Гражданской же войне посвящен эскиз «Наши пришли» (1970). Отметим, что именно в этот период О. Пономаренко увлечен рисованием лошадей, умело это делает, прекрасно владея анатомией этого животного, умело раскрывая его грацию, силу, величие, темперамент, что дано далеко не каждому художнику.

Свои находки он мастерски умел развивать в дальнейших произведениях. Так, в 1970 г. он делает карандашную композицию «Геологи» (илл. 4.), в которой сделано, по сути, зеркальное симметричное отображение ранее созданного «Вечера», но уже в другой интерпретации. Четыре мужские фигуры и лошадь изображены в сцене вечернего отдыха у костра, на берегу реки. Фигуры опять же вписаны в замкнутую композицию, но на этот раз тяготеющую к пирамидальной форме. Несмотря на то, что сохранился только карандашный эскиз, он впечатляет своей проработанностью и даже виртуозностью рисунка, точным тональным решением и именно «картинностью» подачи. В аналогичной технике карандашного рисунка создана композиция «Атака» (1970). Стремительность движения «летающих» всадников, найденное еще в «Прорыве», получает здесь свое развитие. Напряжение от трагического сюжета, когда происходит кульминация битвы, смертельное сражение, усилены здесь диагонально построенной композицией, разделением листа на две почти равные части. Удивительно, что левая верхняя часть максимально заполнена изобразительными элементами, а нижняя правая — практически свободна от них. Но при этом, возникает зрительное равновесие масс и объемов, способствующее гармоничному восприятию этого произведения.

Очевидно, что карандашная техника так увлекла молодого мастера, так как он испытал её множество раз, в таких композициях как «Берлин. 1945» (1969), «Ленин на Финляндском вокзале» (1970).

В картине «Гонки» (1971) есть восхищение свободой движения на спортивных автомобилях, малознакомое и не доступное советскому человеку, но ассоциирующееся с жизнью «по ту сторону железного занавеса». Динамично решенная композиция, построенная на ярких контрастных цветовых сочетаниях, показывает увлечение современными ритмами западной жизни. Проблема темпоральности волнует молодого автора в этот период, он постоянно ставит перед собой задачи раскрыть стремительность движения в разнообразных сюжетных интерпретациях.

От студенческой поры осталось довольно много живописных эскизов, связанных с проблематикой «жанровой» живописи. Воспевание обыденности, поиск героического и глубокого, порой непостижимого в самых простых вещах все больше увлекает О.Г. Пономаренко. Варианты композиций впечатляют своим многообразием пластического мышления: «Рыбачок» (1972), «Пастухи» (1972), «На деревенской бойне» (1972), «Мать» (1973), «Приемыш» (1973). Причем, найденные удачные формальные решения, художник использует неоднократно. Лодка, увиденная как бы сверху из «Партизанского хлеба» переходит в сцену из мирной уже жизни — «Рыбачок». Но теперь приемы работают на то, чтобы показать картину, полную поэзии, пронизанную свежим воздухом и свободой мирной жизни.

Моисеенко все время поддерживал студенческий азарт, много общался с молодежью, всегда выделял тех, кто самостоятельно мыслит и постоянно работал. «Учитель бережно относился к творческой индивидуальности каждого студента, ценил, прежде всего, умение композиционно мыслить, учил «пластической интриге» произведения искусства» [5, с. 17]. И он был постоянно рядом с ними. Общался на равных, уважая их природное дарование, но без амикошества, доверительно, располагая к себе молодежь. Все композиции обсуждались подолгу, сообща находили оптимальное решение.

До сих пор в мастерской Пономаренко на почетном месте находится этюд натурщика в форме красноармейца — трубача с лошадью «Конная постановка» (1971), написанный с импрессионистической живостью, в свободной манере, и совсем не похожий на учебную постановку. Здесь элементы не просто увиденного и запечатленного пространства и помещенных в него фигур, но некая драматическая история, имеющая свою завязку, кульминацию, финал. Это история отношения человека и лошади, размышление о судьбе возможно воевавшего человека, вспоминающего о боевых сражениях, об победах и поражениях. В этой студенческой работе есть психологическая неоднозначность и профессиональное владение рисунком, анималистикой и живописью.

В 1972 г. им были написаны также «Конюхи» и «Атака». В «Атаке» удалось показать не столько иллюстрацию трагического момента — момент гибели скачущего на коне красноармейца, сколько раскрыть саму идею внезапности наступившей смерти от оружия врага, её нелепости и стремительности. Живописец умело не только строит холст, используя приемы диагональной композиции, но и усиливает его динамику мощными, эмоциональными пастозными мазками, положенными на его поверхность с невероятной легкостью. Картина «Конюхи», напротив, написана с завораживающим спокойствием, с ощущением таинства, которое можно наблюдать при созерцании безмолвного контакта человека с животным.

Важное качество, которое проявилось в работах О. Пономаренко начала 1970-х годов — живость кисти. Кажется, что слагается живописный образ очень легко, даже беззаботно, когда буквально несколькими свободными живописными мазками моделируется форма, когда каждый мазок имеет определенную динамику и несет эмоциональную нагрузку. По сохранившимся этюдам и эскизам видно, как год от года развивался, получал огранку талант художника, под влиянием школы, и известных педагогов.

Можно сказать, что Великая Отечественная война — главная тема в творчестве О.Г. Пономаренко. Вероятно, это



Илл. 6. Пономаренко О.Г. Коммунары. 1975. Х., м. 150×250. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

произошло сначала под сильным влиянием отца — участника войны, а потом и под влиянием Е.Е. Моисеенко. Так, в 1969 г. у Пономаренко появляется композиция «Атланты», как продолжение дипломной работы, сделанной в Ташкенте. Чувствуется, что эта тема не отпускает художника, и что ему хочется вернуться к ней вновь, на новом этапе жизни. В работе 1969 года возникает удивительное ощущение страха и холода войны, и чувство патриотизма и героизма одновременно. То, что в дипломной композиции было схематичным и умозрительным, в новом варианте стало более убедительным и острым. Новобранцы уходят на фронт из блокадного города, прощаясь с близкими, прощаясь с Эрмитажными атлантами. Любопытно, что этот образ стал своеобразной переключкой с песней-гимном А.Городницкого: «Их свет дневной не радует, // Им ночью не до сна, // Их красоту снарядами // Уродует война».

В этом же, 1969 году, написан эскиз «Клятва», в котором дана пронзительная сцена «Пьеты», прощания матери с убитым сыном на фоне сгоревшего дома и принесение клятвы — отомстить врагу за смерть брата.

В 1970 г. он работает над композицией «Партизанский хлеб». И как свой учитель, он ищет в войне не только батальные или героические сцены, но и «тихие» сюжеты, связанные с военным бытом, с паузами между боями. Образы плывущих в лодке партизан, везущих хлеб в свой отряд, вероятно навеяны отцовскими рассказами об этой стороне военной жизни. В работе есть парадоксальное сочетание героического и повседневно-

Апофеозом студенческих лет в академии у каждого выпускника становится дипломная работа. Олег задумал непростую композицию. Она, конечно же, была связана с историей его семьи, с фронтовой биографией отца. Картина «Победа» (1974, х., м., 250×300, НИМ РАХ). «Победа» — это во многом символическое полотно, в котором, с одной стороны, художник отталкивается от реальности — водружение красного флага над Бранденбургскими воротами, а с другой — размышляет о цене победы. Эта картина о судьбах людей, которые в момент ликования грустят. Скорбят о погибших товарищах, думают о разоренных домах, печалются и о собственных исковерканных войной судьбах. Это созвучно творчеству самого Е. Моисеенко, автора самой знаменитой «Победы» (1972, х., м., 200×150, ГРМ),

в которой пронзительно-щемящее чувство трагедии от утраты ближнего в момент военного триумфа. В этот период Моисеенко остро переживал это состояние — амбивалентности, невероятной сложности переживания столкновения жизни и смерти.

Рождалась эта композиция в долгих спорах и дискуссиях как с Моисеенко, так и с другими членами кафедры. Было сделано много предварительных этюдов и эскизов (илл. 5). Например, этюд «Солдат» (1973) несет черты автопортретности. Художник будто «примеряет» на себя и только солдатскую форму, что, впрочем, он вскоре сделает в реальности, но и пытается соотнести обстоятельства военной жизни и поступки воевавших людей с ценностями своего поколения, вступить в диалог с наставниками.

Пройдя трудный путь испытаний фронтом и пленом Е.Е. Моисеенко не терпел фальши и конъюнктуры в искусстве, особенно в произведениях на военную тему. Он боролся за «истину страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». И несмотря на упреки коллег, что О. Пономаренко нарушает документальную точность, изображая стоящих на перекрытиях Ворот, солдат, прямо рядом с квадратной, рядом с разрушенной скульптурой богини Победы — Виктории. Израненная, практически уничтоженная скульптура Виктории символически показывает, что в войнах XX века нет победителей и побежденных. Война — трагедия утрат для всего человечества. Картина попала в фонды академического музея в числе лучших дипломных композиций. Стала известной далеко за пределами Академии. За «Победу» О. Пономаренко получил «отлично» и квалификацию художника-живописца, педагога.

Находясь в творческой мастерской Академии художеств, О.Г. Пономаренко продолжает активную и самостоятельную работу над сюжетно-тематическими композициями, занимающими важное место в его творчестве. Им были созданы «Лесозаготовка» (1974), «На стройках пятилетки» (1974), «Первопроходцы» (1975), «Коммунары» (1975, илл. 6).

Так, в картине «Коммунары» затронуты глубинные противоречия нашей истории 1920-х годов. Название «Коммунары» относит нас ко времени создания «коммунистических дружин» и «военно-партийных отрядов», создававшихся в период продразверстки для изъятия хлеба у крестьян. В данном



Илл. 7. Пономаренко О.Г. Заложники. 1985. Х., м. 150х150. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко

случае «коммунары» — это такие же крестьяне, кровными узами связанные с землей. Очень крепко написаны фигуры людей, женский образ восходит к брутальным крестьянкам «круговцев» 1920-х годов, выразительно трактованы руки персонажей.

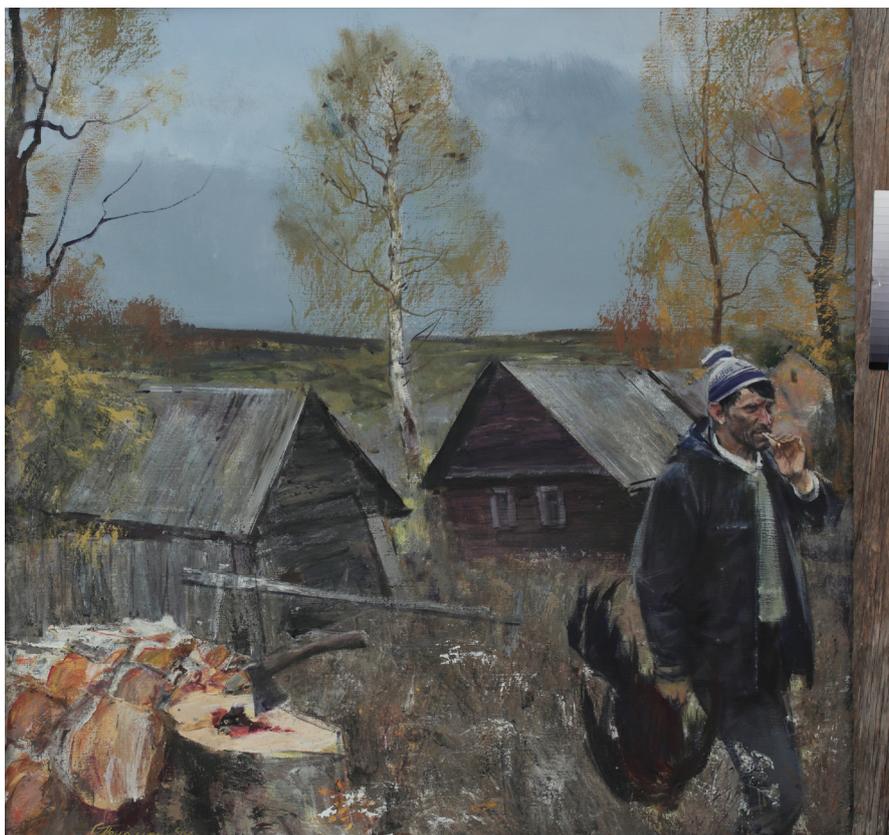
В этих композициях достаточно сильно еще чувствуется влияние мастерской Е.Е. Моисеенко, тех композиционных и колористических принципов, которые давала академия, и стремление выйти из-под сильного воздействия своего учителя.

В этот период возникают новые сюжеты в композициях. Прежде всего, это тема спорта. Хотя, для Пономаренко она и не так нова, поскольку эскиз «Льжники в Юкках» была сделана им еще в 1971 г. Теперь он трудится над полотном «Дзюдоисты. Портрет тренера, мастера спорта В.А. Хохлова» (1979) показывает момент тренировки в зале. В центре композиции могучая фигура тренера. Ритмически произведение организовано на сочетании динамичного движения и спокойно стоящих и сидящих спортсменов. В чем-то это полотно напоминает знаменитых «Гимнастов» Д. Жилинского

и в любом случае развивает тему величия советского спорта, такую важную для отечественного искусства XX века.

В картине «Вес взят» (1980) опыт академической школы проявляется в изображении фигуры тяжелоатлета, выступающего на соревнованиях. Он показан в момент триумфа, когда мощный атлет буквально взлетает вверх, бросив штангу. Эмоции спортсмена, преодолевшего себя, и законы физики волнуют художника, увлеченного экспрессией живописи, свободная фактура которой усиливает психологию образа.

Работа «В пути» (1983) связана, возможно, с воспоминаниями детства. Грузовой автомобиль остановился на скользкой весенней дороге, люди выскочили из него, поднимая головы кверху. В небе, над ними летит стая белоснежных птиц. Эти птицы — символ счастья, надежды, свободы. Здесь напрашивается параллель со знаменитой картиной А. Рылова «В голубом просторе». Ассоциации картины А. Рылова связаны с революционной эпохой надежд на преобразования, ассоциации в работе О. Пономаренко связаны с предчувствием Перестроечных



Илл. 8. Пономаренко О.Г. Безголовое утро. 1994. Х., м. 100×100. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

перемен, которые наместились в этот период в нашей стране.

Тема Войны и Победы навсегда осталась в душе художника. Он возвращается к ней постоянно, что вполне объяснимо — он сын участника войны, для него память о ней сродни памяти о своей семье, об истории своей родины. В 1985 г. в творчестве О.Г. Пономаренко появляется военный цикл, связанный с юбилеем Победы. Были написаны два варианта картины, сначала этюд, а затем и окончательный вариант композиции — «22 июня», посвященные первому дню войны. В основу положено впечатление от страшного гула летящего низко над землей фашистского самолета, убивающего приграничных мирных жителей, еще ничего не подозревающих о вражеском нападении. На первом плане изображены крупным планом фигуры женщины и её сына. Мальчик прижимается к матери, крича от страха, в тот момент, когда в нее уже попал осколок снаряда. Погибая, она закрывает своим телом сына. Эта картина обрушивает на зрителя очень сильные эмоции — человеческого ужаса и страдания от вражеского вероломства, стремление матери ценой своей жизни защитить сына, героическое сопротивление врагу даже самых слабых и безоружных.

Находясь на Академической даче в 1985 г., О.Г. Пономаренко пишет картину «Заложники» (илл. 7), ставшую одной из главных, в его творчестве. Её сюжет не просто трагический, он из серии леденящих душу, апокалиптических моментов — фашисты, занявшие деревню, загоняют в сарай женщин, стариков и детей, чтобы уничтожить их, предав сарай сожжению. Вход в сарай охраняет солдат, с равнодушными пустыми глазами, безучастно играющий на губной гармошке, в тот момент, когда в двери сарая, набитого до отказа людьми, затапливают последних, «утрамбовывая человеческую массу». Каждый из персонажей, обреченных на смерть, по-разному выражает предсмертные эмоции, среди которых крики, рыдания, ужас, боль и страх. В изображении их лиц есть что-то от гравюр Гойи, такой же холод безнадежности. И только одно лицо на полотне мужественно спокойно, это лицо совсем молодой женщины в

монашеском одеянии, как лик мученицы — с огромными глазами и огромной внутренней силой. Женщина читает молитву, прощаясь с земным миром, она просит у Бога прощения за все злодеяния человечества. Этот образ очень запоминающийся и выходит за рамки только одного конкретного сюжета.

В этом же году появится «Интервью из Матагальпы» (1985), посвященное работе военных корреспондентов, работающих в зоне военных действий во время Гражданской войны в Никарагуа. О. Пономаренко задумал масштабную многофигурную композицию, заполненную фигурами отдыхающих во время перестрелок повстанцев в развалинах одного из домов на окраине города. Картина написана в почти монохромной цветовой гамме, и выражает состояние, характерное для периода 1980-х годов, связанное со временем Холодной войны и боевых действий в разных горячих точках планеты. Однако по сравнению с эмоциональными полотнами, посвященными Великой отечественной войне, в этой картине больше рационализма и сухой документальности, что свидетельствует о некоторой отстраненности художника от изображаемых событий.

Полотно «В эвакуацию» (1989) связано с военной тематикой, и посвящено Эрмитажу. Матросы и солдаты помогают специалистам упаковывать эрмитажные шедевры для эвакуации в знаменитом зале Рембрандта.

Картина «Твердь земли», посвященная фронтовым событиям Великой Отечественной, году была написана в 1995 г. К этому времени опубликовано много ярких воспоминаний участников войны, связанных с так называемой окопной правдой. Профессор Института имени И.Е. Репина, заведующий кафедрой зарубежного искусства, сотрудник Эрмитажа — Н.Н. Никулин, прошедший всю войну, участник сражений на Невском Пятачке, написавший пронзительную книгу воспоминаний о войне, сказал, что тот, кто «расплачивается за все, гибнет под пулями, реализуя замыслы генералов, тот, кому война абсолютно не нужна, обычно мемуаров не пишет» [8, с. 4]. Именно таким солдатам, погибшим в окопах Великой



Илл. 9. Пономаренко О.Г. Млечный путь. 1995. Х., м. 80×60. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

Отечественной, посвящает свою картину О.Г. Пономаренко.

К ним он возвращался неоднократно. Размышления о грандиозных утратах приводят его к созданию полотна «Отечество нам Царское село» (2005, илл. 8). Здесь изображен один из самых пронзительных моментов — возвращение защитников г. Пушкина в родной город после снятия блокады. Как известно, разрушен был весь город, уничтожены все, кто не успел эвакуироваться... Город понес невосполнимые утраты. И конечно, разрушен его главный символ — Екатерининский дворец. Руины этого шедевра архитектуры, лежащие в снегу, некогда прекрасные скульптуры дворцовых интерьеров, обрушившиеся перекрытия, никого не могли оставить равнодушными. В тот момент всем казалось, что восстановить этот ансамбль невозможно...

Возвращению искалеченных телесно и душевно солдат с фронта, к мирной обычной жизни, что оказалось не менее сложным, чем война в окопах, посвящены полотна «Март 1945 года» и «На привале» (обе — 2011).

Два больших холста «Победа» и «Атланты», над которыми продолжает в настоящее время трудиться мастер, что подтверждает важное значение и неисчерпаемость для него военной темы.

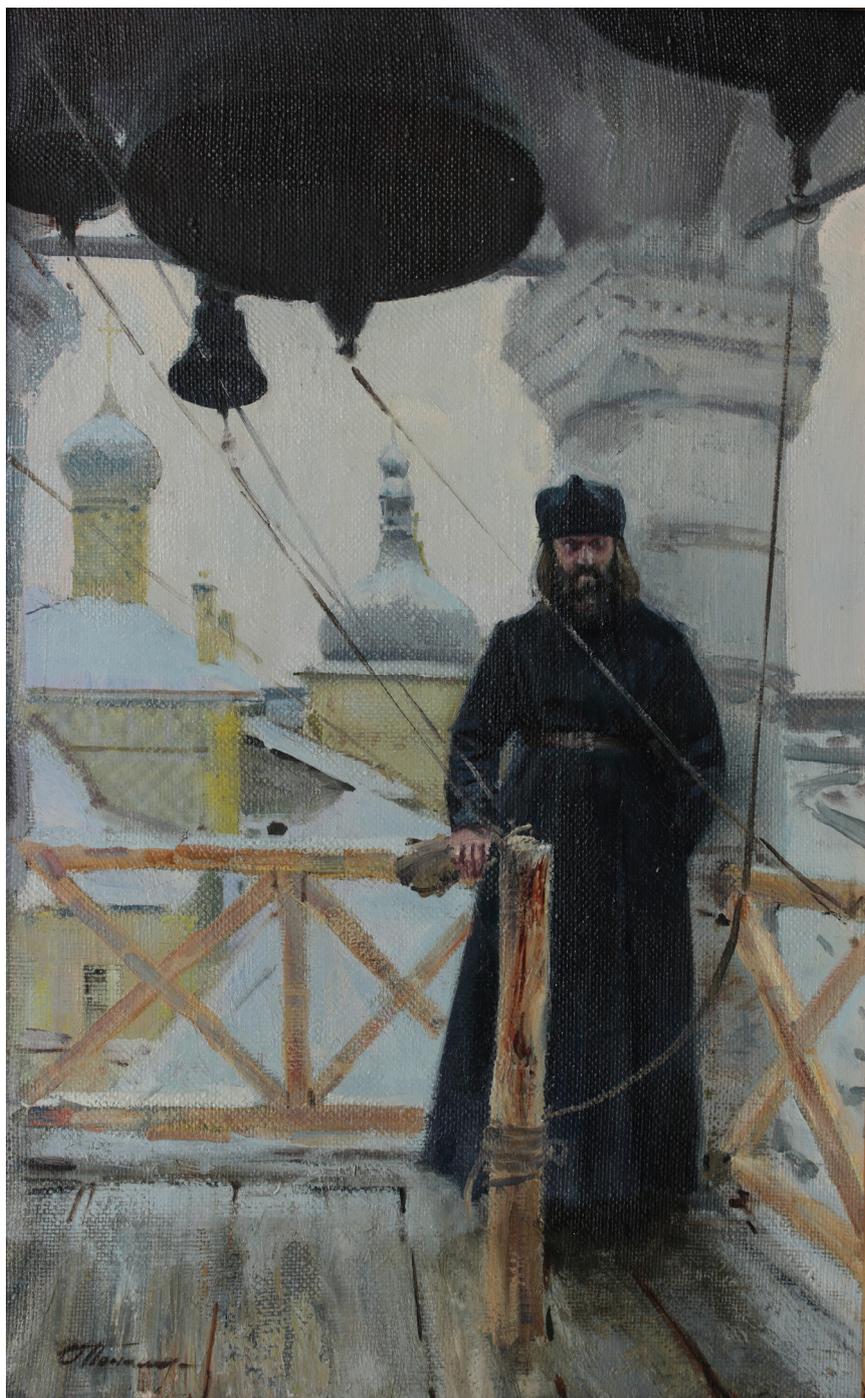
В 1990-е гг. созданы реалистические композиции-рассказы «Вечер. Банька», «Дождик» (обе — 1994), «Рыбачки», «Субботний день» (обе — 1995), «Гаснет день». Картина 1996 года «В ночное», изображающая любимый мотив — мальчишек, вышедших пасти стадо лошадей. Люди, животные, пейзаж — это то, в чем мастер преуспел, и что сильнее всего вдохновляло

его, дарило радость и ощущение полноты жизни. Это многофигурное полотно можно считать еще и своеобразным развитием этапа, связанного с повествовательностью, литературностью, рассказом в живописи. В 90-е годы произойдут серьезные перемены в мировоззрении художника, который постепенно будет трансформировать свой язык в сторону созерцательности.

Однако страсть к изображению лошадей и наездников сохранится. В ряде картин конца 1990-х гг., посвященным лошадям, наездникам и скачкам, сценам охот, акценты сместятся в сторону парадности и некоторой салонности. Хотя в них можно увидеть и некоторую перекличку с историей искусства, с творчеством художников, тяготевших к данной тематике. «В поле», «Гон», «Псовая охота» (все — 1999). «На заказе» (2001); «Прогулка». «Псовая охота» (2017). Это мастерски исполненные произведения, с прекрасно нарисованными фигурами породистых лошадей, собак и всадников, но это то, что художник делал виртуозно, словно играя, даже, вероятно, наслаждаясь, но не погружаясь в психологические детали образов. При этом здесь ощутимы перемены в самой живописи О. Пономаренко — заметно высветляется палитра, становятся более размашистыми мазки и появляется некое «эстетство» в подаче сюжета.

Но внутренняя эволюция, происходящая в творчестве мастера, будет ощутима совсем в других вещах. «Безголосое утро» (1994, илл. 9) словно символизирует период 1990-х, когда общество перестало слышать голос творцов.

«Млечный путь», написанный в 1995 г. (илл. 10), стал одним из ключевых произведений О.Г. Пономаренко, симво-



Илл. 10. Пономаренко О.Г. Звонарь. 1997. Х., м. 54х34. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко

лизирующим новый этап его творческой жизни. Картина удивительно цельная и поэтичная, она выполняет одну очень важную роль в творческой эволюции О.Г. Пономаренко, обозначая постепенный переход от повествовательности к философским размышлениям над жизнью. На холсте вертикального формата — великолепный ночной пейзаж. Темное синее небо, усыпанное галактическими звездами, освещающими прекрасное поле, на котором юноша вывел «в ночное» двух прекрасных лошадей. Происходит обращение к архетипическому образу Сивки-Бурки, коня-охранителя, коня с наездником. столь важному для русской культуры. Спешившийся всадник, пастух, молодой мальчуган, перед ним будущее, дорогу к которому

указывает звездное небо. В этом холсте воплотились лучшие качества живописи мастера, сумевшего создать этот легкий и одновременно невероятно сложный образ своей картины мира.

Именно в конце 1990-х появляется совершенно новая тема в живописи О.Г. Пономаренко, религиозная. Картина «Звонарь» (1997, илл. 11) — размышление о своей семье, об истории страны, о православии. Характерно, что появляется данная работа именно в этот период, когда наиболее остро переживается момент возрождения православной культуры. Но это не просто, дань времени, а глубоко выстраданное, выношенное произведение. Священник храма стоит на колокольне, задумчиво глядя прямо, перед тем, как ударить в колокола. Это



Илл. 11. Пономаренко О.Г. Отечество нам Царское село. 2005. Х., м. 140×120. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

очень трогательный и эмоциональный момент, точно уловленный художником. Получился не просто частный эпизод, но обобщенный символический образ, связанный со своим временем. Образ, посвященный духовному возрождению России.

Аналогичные настроения возникают и при рассмотрении эскиза «Феофан Грек» (1998), в котором знаменитый художник представлен в момент создания росписи «Троица» в Храме Спаса на Ильине улице в Новгороде. Несмотря на явную эскизность холста и некоторую незавершенность, в нем остро ощущается темперамент феофановской живописи и сила веры. В 2000 г. случилась творческая поездка в Коневский Рождество-Богородичный мужской монастырь на остров Коневец, организованный Санкт-Петербургской Епархией для большой группы художников. Она предприняла создание ряда работ на духовно-религиозную тематику.

И в это же время возникает нехарактерная для О.Г. Пономаренко композиция — «Ветер Родины» (1998). Это символический образ странствий. Вершина мачты парусного корабля, на которую взобрались матросы, сворачивая паруса. Они так высоко, что рядом с ними облака и чайки. Художник будто вспомнил свою же картину «В пути» 1983 года, но только там люди стояли на земле. Здесь — они как птицы вознеслись в небо. В этом образе есть символическое звучание и желание связать рассказанную историю с событиями современности. И это неплохо получается.

Одной из ярких страниц творчества О.Г. Пономаренко стало создание панорам и диорам для крупных музеев России. На какой-то момент эта деятельность так увлекла мастера, что стала основной в его карьере. Им были созданы диорамы для Музея милиции г. Ленинграда в конце 1970-х — начале 1990-х гг. Музей Краснознаменной Ленинградской милиции был открыт в ноябре 1977 г. в здании бывшей зерновой (Калашниковской) биржи, построенном в 1906 г.

Одним из таких чудесных воплощений его творческих фантазий стали живописные задники диорам в Санкт-Петербургском Зоологическом музее, над которыми он трудился в 1980-1990-е гг. Каждому питерскому школьнику хорошо запомнились «Животные высокогорья Тян-Шаня» (1984), «Львы в африканской саванне» (1995), «Жирафы на водопое» (1994). О.Г. Пономаренко сделал эти диорамы с большой любовью и пониманием специфики музейной экспозиции.

Большое значение для творчества О.Г. Пономаренко имели также эскизы и диорамы «Ленин в Шушенском» (1987, г. Красноярск), «Пожар в городе Бельцы» (1988, г. Кишинев), «Освобождение города Могилева» (1992), «Оборона Севастополя» (1995). В этом виде исторической живописи О.Г. Пономаренко достиг больших результатов, проявив себя как выдающийся сочинитель, рассказчик, умеющий создать иллюзию реального мира по законам зрелищного искусства, используя все средства художественной и технической выразительности.



Илл. 12. Пономаренко О.Г. На острове Дальнем. Белое море. 2000. Х., м. 80×170. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.



Илл. 13. Пономаренко О.Г. Закат. Карелия. 2014. Х., м. 36,5×53,5. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.



Илл. 14. Пономаренко О.Г. Тишина. Карелия. 2016. Х., м. 60×40. Собственность автора. Фотография О.Г. Пономаренко.

2000-е годы в творчестве О.Г. Пономаренко можно определить как время устойчивости и благополучия. Он пишет картины на свои любимые сюжеты, изображая детей, близких людей, лошадей, собак на фоне природы. Иногда он впадает даже в фотографичность, показывая, насколько виртуозно он владеет кистью, иногда остается в рамках пленэрности, увлекаясь импрессионистической манерой письма: «В саду» (2001), «На плотине», «На рыбалку» (2002), «Субботний день» (2010), «Ванька ухарь» (2011), «Знакомство» (2015), «Вечер в Петрово», «На лесной опушке», «Дельфины» (все - 2016), «Гаснет день» (2017).

В зрелый период творчества О.Г. Пономаренко все больше и больше тяготеет к пейзажной живописи. Кажется, он ищет особого отдохновения в контакте с природой, в непрерывном диалоге с ней, находясь постоянно в поиске новых впечатлений. Но есть на Земле места, куда он возвращается вновь и вновь. Кроме родной Средней Азии, это Тверская область, Псковщина, Вышний Волочек, там, где находится Академическая дача, Армения, Европейские страны, Карелия, Русский Север.

Одним из наиболее емких стал пейзаж «Закат. Карелия» (2014, илл. 13), который словно суммирует разнообразные впечатления об этой земле. Золотое закатное небо отражается в неподвижной глубокой и прохладно-чистой воде лесного озера. Янтарный свет разлит всюду и заполняет все пространство. Формально мощная гладь озера уравновешена острым маленьким пятнышком горящего далеко в лесу костра. В этом пейзаже есть левитановский покой, нестеровская чистота и шишкинская мощь.

Карелия принесла художнику умиротворение, на-

слаждение от погружения в природу и возможность быть самим собой. Это состояние ощущается в картине «Тишина. Карелия» (2016, илл. 14), в которой решена очень сложная задача раскрыть состояние абсолютного беззвучия, когда величие дикой природы ощущается на клеточном уровне. И аналогичное настроение возникает при созерцании «Снежного молчания. Карелия» (2016), когда в этих местах, немногочисленных и летом, зимой наступает полный покой.

Пейзаж стал для О.Г. Пономаренко очень важным жанром в живописи, через который он познает окружающий мир, раскрывает личные чувства и переживания, показывает свое понимание человека и природы и их взаимодействия, философствует, размышляет о прошлом и настоящем.

О.Г. Пономаренко относится к достаточно редкому типу современных художников. Художникам-рассказчикам. всю свою жизнь он придумывает и создает на холстах и бумаге разнообразные истории, в которых главный персонаж, конечно же — это он. Через себя, свою душу пропускает мастер разнообразные события и впечатления от увиденного и пережитого — это те глобальные события, которые изменили судьбу человечества в XX век, но и те, которые коснулись лично семьи художника, стали частью его биографии.

Композиционные построения его произведений отличаются следующими качествами:

— В начале своего творческого пути художник тяготел к многофигурным композициям, со сложно организованной пространственной структурой, в более поздний период творчества преобладают одна и двухфигурные композиции. Если в ранних работах элементы пейзажа чуть намечены или играют второстепенную роль, то с годами приобретают доминирующее значение.

— В соответствии с традициями академической школы они имеют как правила замкнутый характер, однако нередко в них привносятся элементы динамичных построений, словно «разрывающих» пространство холстов.

— Большое значение имеет рисунок, при помощи которого детально проработаны все элементы переднего, среднего и заднего планов композиций. В зависимости от приближения/удаления линии приобретают более четкие очертания, то становятся утонченными, и даже словно вибрирующими. Мастерский, виртуозный рисунок, позволяющий изображать человеческие фигуры, фигуры животных, пейзажи в самых разных сложных ракурсах играет первостепенную роль в произведениях мастера.

— Определенное значение имеют детали в картинах. Однако автор не впадает в бытописательство, ограничиваясь лишь общими впечатлениями от природы, многое суммируя и обобщая.

О.Г. Пономаренко — один из немногих верных приверженцев реализма, последователей академической школы, с благодарностью вспоминая своих учителей, которые передали ему лучшие традиции русского искусства. Творчество О.Г. Пономаренко ярко доказывает живучесть реалистической традиции в русском искусстве и возможность создания полноценных и ярких художественных произведений в рамках реалистического метода.

Список литературы:

1. Грачева С. М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
2. Грачева С. М. География России в пейзажной живописи современных петербургских академических художников // География искусства: пространство, подчиненное стилю. Сборник статей. Отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2021. С. 246–264.
3. Интервью С. М. Грачевой с О.Г. Пономаренко. 01.03.2020
4. Кудреватый М. Г. Композиция в творчестве и преподавательской деятельности Е.Е. Моисеенко. Автореферат дис.. на соиск. уч. степени канд. иск. СПб., 2018.
5. Кулешиова Н. М. Творческая и педагогическая деятельность Е.Е. Моисеенко. Автореферат диссертации на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. СПб.: СПбГУП, 2005.
6. Кутейникова Н. С. Вспоминая Мину Чичерину...// Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 44. СПб.: АИС, 2017. С. 55–60.
7. Москалюк М. В., Пономарева М. Л. Знак и знаковцы: феномен учителя // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 3. С. 8–17.
8. Никулин Н. Н. Воспоминания о войне. СПб.: ОАО «Петроцентр», 2015. 240 с.
9. Олег Пономаренко. Монография. Автор текста С.М. Грачева. СПб.: Издательство Артэк, 2022.
10. Станюкович-Денисова Е. Ю. Среди титанов. Тондо Вячеслава Михайлова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2016. Вып. 6. С. 861–863.

References

- Gracheva, S. M. (2019) *Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development*. Moscow: BuksMArt Publ., 2019 (in Russian)
- Gracheva, S. M. (2021) 'Geography of Russia in the landscape painting of contemporary St. Petersburg academic artists' in: *Laurenova O.A. (ed.) Geography of art: space subordinated to style. Collection of articles*. Moscow: GITR Publ., 2021, pp. 246-264. (in Russian)
- Gracheva, S. M. (2022) *Oleg Ponomarenko*. St. Petersburg: Artek Publ., 2022. (in Russian)
- Kudrevatyj, M. G. (2018) *Composition in the work and teaching activity of E.E. Moiseenko*. Abstract of the dissertation for the degree of PhD in Art History. St. Petersburg: A.I. Herzen Russian State University (in Russian)
- Kuleshova, N. M. (2005) *Creative and pedagogical activity of E.E. Moiseenko*. Abstract of the dissertation for the degree of PhD in Art History. St. Petersburg: Humanitarian University of Trade Unions. (in Russian)
- Kutejnikova, N. S. (2017) 'Remembering Mina Chicherina' in: *St. Petersburg Art History Notebooks*, 44. St. Petersburg: AICA Publ., pp. 55–60. (in Russian)
- Moskalyuk, M.V., Ponomareva M. L. (2021) 'Znak i znakovtsy: fenomen uchitelya', in: *Fine Art of the Urals, Siberia and the Far East*, 3, pp. 8–17. (in Russian)
- Nikulín, N.N. (2015) *Vospominaniia o voine [Memories about the War]*. St. Petersburg: ОАО Petrotsentr Publ., 2015. (in Russian)
- Staniukovich-Denisova, E. Iu. (2016) 'Among the titans. Tondo By Vyacheslav Mikhailov', in: Staniukovich-Denisova, E. Iu. et al. (ed.) *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 6. Saint Petersburg: NP-Print Publ., pp. 861–863. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-13-92> (in Russian).

Герасимова Елизавета Денисовна, студент-магистрант. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Россия, Санкт-Петербург, ул. Савушкина, 115/4, 197374. lisagerasim2001@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3289-8249

Gerasimova, Elizaveta Denisovna, Master's student. A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, 115/4 Savushkina st., 197374 St. Petersburg, Russian Federation. lisagerasim2001@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3289-8249

АБСУРДИСТСКИЕ ПРИЕМЫ ПЛАСТИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕТРА ДЬЯКОВА

ABSURDIST TECHNIQUES OF PLASTIC REPRESENTATION OF PHYSICALITY IN THE ARTISTIC PRACTICE OF PETER DYAKOV

Аннотация. Петр Дьяков — один из членов художественной группы «Север-7». Его работы являются востребованными на арт-рынке. Художник выставлялся в разномасштабных институциях: от Мраморного дворца, являющегося филиалом Русского музея, до крупных петербургских художественных галерей, таких как «Anna Nova». В своем творчестве Дьяков производит деконструкцию классической скульптуры. Посредством органопоэтики, называемой О.Д. Бурениной «поэтикой абсурдной телесности», он наделяет свое искусство новыми значениями и осмысляет как кризис в мире искусства в частности, так и в культуре в общем. Задействует художник и такие абсурдистские приемы, как коллажность и выворачивание процесса лепки. Именно художественный абсурд на уровне техники становится средством медиации между художником и зрителем и наделяет искусство Дьякова особой терапевтичностью как по отношению к самому скульптору, так и к реципиенту.

Ключевые слова: скульптура, художественный абсурд, органопоэтика, коллажность, телесность.

Abstract. Pyotr Dyakov is a member of the art group "North-7". His works are in demand in the art market. The artist exhibited in various institutions: from the Marble Palace, which is a branch of the Russian Museum, to large St. Petersburg art galleries such as Anna Nova. In his work, Dyakov deconstructs classical sculpture. Through organopoetics, called O.D. Burenina "the poetics of absurd physicality", he gives his art new meanings and comprehends both the crisis in the art world in particular and in culture in general. The artist also uses such techniques as collage and inversion of the modeling process. It is the artistic absurdity at the technical level that becomes a means of mediation between the artist and the viewer and gives Dyakov's art a special therapeutic value both in relation to the sculptor himself and to the recipient.

Keywords: sculpture, artistic absurdity, organopoetics, collage, physicality.

Абсурдизм является одним из явлений культуры, существование которого провоцирует в научной среде острую полемику. Известно, что конвенционально абсурдизм подражает под собой особую философскую систему понимания мира, тесно связанную с экзистенциализмом. Согласно данной системе, разработанной еще в XX в. Альбером Камю, человеческое существование абсурдно по своей сути [2]. Это становится неоспоримым фактом из-за конечности человеческой природы. Так возникает вопрос: «Может ли жизнь человека обладать объективным смыслом, если конец его определен заведомо?». Этот вопрос связан с масштабными рассуждениями философов о смысле жизни в целом. Однако, возвращаясь к первоначальному тезису, стоит упомянуть, что существует и другая позиция относительно абсурдизма. Так, часть исследователей считает, что абсурдизм связан, в первую очередь, с феноменом «театра абсурда». Термин «театр абсурда» был выдвинут Мартином Эллином в его одноименной монографии [6]. Классиками же данного эстетического направления признаны Эжен Ионеско и Самюэл Беккет. Последний получил Нобелевскую премию за свою абсурдистскую трагикомедию «В ожидании Годо». В то же время существует ряд современных исследователей, придерживающихся мнения о разноплановой природе абсурдизма. Они рассматривают абсурд как явление культуры, сформированное еще во времена античности. Абсурд в основании своем имеет нарушение привычной логики, устоявшейся в той или иной культуре. Абсурдизм же становится его проявлением, преимущественно в художественной культуре и в философском

поле. Так, О.Д. Буренина в своей монографии «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века» описывает абсурд как феномен культуры, рождающийся в кризисные этапы ее развития. При этом Буренина выделяет 3 возможные формы существования абсурда: логический, художественный (эстетический) и философский (метафизический). Именно понимание абсурда как «негативной формы синтетической референции» [1, с. 35] становится одним из оснований переосмысления ряда феноменов современной культуры. Если придерживаться мнения Бурениной, абсурдизм приобретает значение не просто частного явления культуры, стихийно возникшего в XX в. Абсурдизм наделяется особой внутренней троичной структурой. Художественный же абсурд перестает относиться исключительно к феномену театра абсурда, но начинает включать в себя широкую вариативность других феноменов. Художественный абсурд вытекает из логического. В его основе лежит нарушение референции, ее невозможность или же нарушение метода создания художественного произведения. И именно художественным абсурдом можно охарактеризовать творчество современного художника Петра Дьякова. Однако данный тезис требует подтверждения и рождает проблему осмысления творчества Дьякова как проявления художественного абсурда. Решение подобной проблемы возможно лишь посредством анализа творческого метода Дьякова.

Петр Дьяков является одним из востребованных актуальных художников. Работает скульптор в составе художественной группы «Север-7». Представители группы осмыслиют



Илл. 1. Петр Дьяков. Апофеоз игры. 2023. Керамика, глазури, смешанная техника. Частная коллекция. Архив автора статьи.

национальный контекст, в котором находятся, через художественные практики. Работы Петра Дьякова выставлялись как в крупных бюджетных институциях мира искусства таких как Мраморный дворец (Русский музей), так и в частных крупных художественных галереях, таких как «Anna Nova». В «Anna Nova» проводилась персональная выставка Дьякова «Заповедник», где перед зрителем представило множество работ художника. Работы скульптора можно найти и в реестре аукционного дома «Vladey», считающегося одним из престижных в России. Произведения Дьякова обладают особой узнаваемостью из-за его специфической художественной техники. Свои объекты художник создает, используя слепки рук. Таким образом, его скульптуры будто волнообразно выливаются из внутреннего пространства скульптуры наружу. Именно в данном процессе рождается первый, нарушающий традиционную логику создания произведения искусства, художественный прием, используемый Дьяковым — выворачивание процесса лепки.

Известно, что лепка представляет собой особый художественный созидательный акт. Ее базовый принцип — обработка изначально бесформенного. Пластическое значение лепки подразумевает сотворение формы. В некоторых культурах данный процесс сакрализируется. Так еще в мифологии Месопотамии акт создания первого человека выражается именно посредством лепки из глины. Схожие отсылки встречаются и в Каббале, к которой, как можно будет убедиться впоследствии, обращается и сам Петр Дьяков. Бесформенное в процессе лепки стремится к обретению формы, приближенной к тому, что

человек привык наблюдать в повседневной жизни. Художник же отказывается от привычного понимания лепки, концентрируя внимание не на конечной форме, а на процессе сотворения объекта. Не на результате, а на акте сотворения. «Vladey» в аннотации к творчеству художника на своем сайте отмечают: «Также автопортретны работы Дьякова, который постоянно использует слепки своих рук. То, что в классической скульптуре оставалось за рамками произведения — процесс возникновения формы под руками ваятеля, Дьяков делает основным содержанием своих работ. Скульптурный материал в буквальном смысле находится „под рукой“: делая отливки, художник последовательно фиксирует все стадии движения руки, выразительность которой практически бесконечна» [7]. Руки сами создают из себя скульптуру. Наслаиваясь друг на друга, они задают ритм произведения, добавляют динамику в изначально статичную скульптуру. Пальцы формируют силуэты. При этом ни одна из скульптур Петра Дьякова не похожа на другую. Даже при первичном визуальном осмотре бюстов можно обнаружить в них различия. В скульптуре «Зоркий» с помощью постановки слепка пальцев формируется словно отверстие для глаз. В другом бюсте «Айн Софт», отсылающим своим названием к кабалистическому наименованию множественности в едином существе или к богу и источнику божественного света, формирует безликий силуэт. Интересно, что в данной скульптуре пальцы не выходят из бюста, как это бывает в других объектах художника, но в районе груди вминаются в нее. Это вероятно отсылает к разнонаправленности, приписываемой божествен-



Илл. 2. Петр Дьяков. Животное. 2022. Смешанная техника. Частная коллекция. Право на изображение: онлайн-галерея «Объединение» <https://obdn.ru/articles/horoshiy-primer-vystavka-zapovednik-v-galeree-anna-nova>

ной сущности, концентрируемой в едином месте человеческого тела — в сердце. Безликий силуэт за счет смысла, который художник вкладывает в название, становится для него одновременно абсолютным творением и божественным универсумом. Экспериментирует скульптор и с другими формами. Он создает черепа, животных и абстрактные объекты. Тем не менее, доминирующей техникой и визитной карточкой в его творчестве остается именно выворачивание процесса создания скульптуры, противоречащего устоявшейся логике. Так нарушение традиционного представления о процессе лепки как о придании формы бесформенному, деконструкция логики акта создания скульптуры становится основой художественной техники Дьякова и представляет собой прием художественного абсурда.

Второй прием, который автор применяет в своем творчестве — это специфическая методика репрезентации телесности, называемая Бурениной органопоэтикой. Исследовательница определяет ее как «поэтику новой, абсурдной телесности» [1, с. 267]. Суть данного метода заключается в том, что «предметом изображения становится не столько человек, сколько причудливая, абсурдная фрагментация человеческой фигуры» [1, с. 267]. В этих размышлениях исследовательницы можно заметить обращение к роли руки в произведении искусства. Анализируя произведение искусства Лисицкого «Автопортрет» или «Конструктор», Буренина отмечает: «... мы наблюдаем „потенциальное тело“. Рука утрачивает обыденный смысл руки и как конечности тела человека, и как символа орудия труда человека. Мы наблюдаем не кисть руки как объект, как сумму органов, а новое анатомическое образование: руку, обретающую зрение» [1, с. 268]. Приводится и особое замечание относительно рук Жака Деррида из философского эссе «Рука Хайдеггера»: «Сущность руки нельзя „определить как телесный орган

для хватания“. Она не является органической частью тела, которой суждено брать, хватать, целиться; ей даже не суждено — как мы хотели бы добавить — брать, принимать к сведению, постигать, коль скоро переходят от хватания к постижению и пониманию» [цит. по 1, с. 266]. Могут ли подобные описания уложиться в интерпретацию произведений искусства Дьякова? Частично. Действительно, Дьяков выстраивает пространство своих скульптурных объектов посредством отделения руки от человеческого тела. Художник саму по себе наделяет руку креативной динамикой. Органопоэтика в скульптурах Дьякова осуществляется посредством отказа от восприятия руки как анатомического образования, части единого организма. Рука становится самостоятельным творцом и средством выразительности одновременно. При этом, в отличие от творчества Э. Лисицкого, рука не обретает зрение. Она скорее становится средством связи между художником и зрителем, безмолвным медиатором. Эта медиация на самом деле не требует вербальной коммуникации именно за счет взаимодействия с телесностью, актуализирующей тактильное взаимодействие. Восприятие скульптур Дьякова можно назвать мультисенсорным, поскольку через визуальный опыт считывается и пластический. При визуальном контакте у реципиента словно рождаются тактильные ощущения. Ощущается холод глины, обезличенная рука начинает восприниматься зрителем как собственная.

Органопоэтика в творчестве Дьякова таким образом отделяет руку от тела творца, делает ее самостоятельным творцом и устанавливает коммуникацию со зрителем, становясь безмолвным медиатором. И если Делез в своих трудах преимущественно использовал наименование «тело без органов» [3], то органопоэтика формирует особую ситуацию репрезентации «органа без тела» [4]. Рука как выразительное средство вкладывает в произведения искусства экспрессию и деструктивную силу, разрушающую привычный опыт восприятия классических скульптур. Все это дополняет второй абсурдистский художественный прием творчества Дьякова — органопоэтику, плавно наслаивающуюся на первый прием. Делез, как и Деррида, высказывался о функциональном значении руки: «Рука должна пониматься не просто как орган, а как некое кодирование (цифровой код), динамическое структурирование, динамическая формация (мануальная форма, или мануальные формальные черты). Рука как общая форма содержания продолжается в инструментах, которые сами являются формами в действии, подразумевающими субстанции как оформленные материи; наконец, продукты суть оформленные материи, или субстанции, служащие, в свою очередь, в качестве инструментов» [4, с. 88]. Это говорит об изначальной инструментальной функции руки и об инструментах, традиционно понимаемых как продолжение человеческой руки. Соответственно, происходит перераспределение, при котором инструмент становится не просто техническим средством, но средством художественной выразительности. Он освобождается от своего функционального диктата, разрушая логику самого процесса создания чего-либо. Также сам инструмент в форме руки освобождается от объектности, обретая субъектность, создавая собственную, отдельную от тела самость. Так детерриторизация формирует план образования различий и изменчивости, в том числе различий организма и отдельного органа. В данном случае характеристики отдельного органа приобретают характеристики организма: «Не следует ли признать, что любая система пребывает в вариации и определяется не своими константами и однородностями, а напротив, изменчивостью, чьи характеристики постоянны, непрерывны и регулируются крайне особым образом (переменные или необязательные правила)?» [4, с. 134]. В данном случае, следуя рассуждению автора, детерриторизация приобретает форму абсолюта, доводит степень различия до максимума, разрушая сборку организма. Это все описывает механизм отделения руки от тела. И если «хватательная рука», как часть тела, обладала обязательным коррелятом в виде технического инструмента, то «автономная созидательная рука» теряет коррелят: «...благодаря руке как формальной черте или общей форме содержания достигается и открывается главный порог детерриторизация, некий ускоритель, который сам по себе допускает всю подвижную игру сравнительных детерри-

торизации и ретерриторизаций, — именно феномены „задержки развития“ в органических субстратах делают возможными такое ускорение. Рука это не только детерриторизованная передняя лапа; свободная рука сама детерриторизируется по отношению к хватающей и локомоторной руке обезьяны» [4, с. 88]. Отсюда возникает вопрос, который в разных системах анализа художественных произведений будет восприниматься по-разному: «А остается ли рука рукой в привычном понимании?». И если классические теории интерпретации будут настаивать на восприятии сквозь призму человека, по постантропоцентрические концепции могут настоять на утрате рукой своего языкового наименования, на формировании в ее бытии нового типа объекта. Это формирует окончательную позицию авторов «Тысячи плато», которая предоставляет возможность по-новому взглянуть на произведения искусства, связанные с телесностью: «Главные страды, закабаляющие человека, — это организм, а также означивание и интерпретация, субъективация и подчинение. Именно все эти страды вместе отделяют нас от плана консистенции и от абстрактной машины, где нет более никакого режима знаков, но где линия ускользания осуществляет свою собственную потенциальную позитивность, а детерриторизация — свою абсолютную власть» [4, с. 191].

Стоит вернуться к рассуждению об абсурдистских приемах Петра Дьякова. Третьим приемом скульптурного творчества Дьякова стоит назвать коллажность, которая ярко проявилась в работах, представленных на его персональной выставке «Заповедник» 2023 года. Выставка проходила в петербургской галерее «Anna Nova». Тема выставки отсылает к созданию Дьяковым заповедного, недоступного и безопасного пространства для своей жизни и творчества. Выставка была выполнена в виде лабиринта, имитирующего лесные дебри. Вход в лабиринт охранял герой мифов Древней Греции — Геракл. Сам лабиринт населяли невиданные существа и персонифицированные мысли скульптора относительно мира искусства. Завершалась экспозиция инсталляцией «Апофеоз игры» (илл. 1), представляющей собой гору глиняных баскетбольных мечей, часть из которых была разбита. Однако в чем проявляется коллажность в произведениях с выставки и каково ее значение? Коллажность, согласно истории искусства, берет свое начало еще в творчестве дадаистов. Они собирали материал для коллажей, используя иногда даже мусор, соединяя его в единое полотно художественного произведения. Коллажи воплощали соединение в едином медиуме объектов диаметрально противоположных друг другу с точки зрения своего привычного существования. С помощью коллажности дадаисты выражали протест против классических приемов искусства, которые они связывали с репрезентацией тирании диктаторской власти. В творчестве же Дьякова коллажность намечает два смысловых вектора. Во-первых, она становится воплощением фантазий художника. Так перед посетителем выставки предстает объект «Животное» (илл. 2). «Животное» воплощено в виде двуногого чучела лисы, стоящей на лыжах, в маске по форме морды. Данный объект является прямым выражением абсурда и сочетания «несочетаемого». В реальной жизни подобного зверя встретить невозможно, но возможно в пространстве фантазий художника, пытающегося убежать от исторических событий, невольным заложником которых он становится. Абсурд предстает в данном случае средством защиты от травмы посредством высмеивания, он наделяется терапевтической функцией. Художник не просто создает монструозное существо. Он словно намекает на то, что только мир вывернутых смыслов, мир отказа от реальности его окружающей способен помочь сохранить здравый рассудок. Во-вторых, коллажность отсылает к творчеству дадаистов, выражая внутренний протест художника и его реакцию на собственный внутренний кризис. Подтверждающими данное положение можно назвать работы «Геракл» (илл. 3), «Аукционист» (илл. 4) и «Генерал» (илл. 5). Так «Геракл» в пространстве выставки оказался поставленным на армейский ящик и, согласно кураторскому тексту к выставке Полины Слепенковой, «лишенным античного величия» [5]. Выражением коллажности здесь становится дополнение скульптуры армейским ящиком и дубиной в районе руки. Именно коллажность как нарушение классической традиции создания



Илл. 3. Петр Дьяков. Геракл. 2018–2023. Акриловый композит, пигмент, дерево, металл, мрамор; лепка, смешанная техника. Частная коллекция. Право на изображение: галерея «Anna Nova» <https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/works/>

скульптуры становится средством образования новых смыслов и подсказывает зрителю о том, что спровоцировало внутренний кризис художника. Античный полубог становится здесь простым часовым на страже заповедного пространства духовного мира художника. Другие смыслы формирует объект «Аукционист», представляющий собой переосмысление глитч-портрета аукциониста первого перформативного аукциона «YABA». Из текста медиации к выставке можно выделить, что «Петр переносит скриншот видеотрансляции в объемное воспоминание, обрастающее новыми подробностями из повседневной жизни его мастерской: тапком, стаканчиком и алюминиевой банкой. В экспонировании работы использованы оригинальные таблички, которые были задействованы во время аукциона. Таблички создал художник и участник группы «Север-7» Нестор Энгельке в своей авторской технике торописи». Художник посредством коллажа воспроизводит пластическую репрезентацию цифровой «ошибки». Он размышляет о репрезентации образа ведущего мероприятия по продаже искусства, совмещая его с глитч-эффектом, показывая, как внезапная аномалия переносится из области дигитального в сферу пластического. Это же наводит на мысль о снижении значимости аукциона, который сам по себе представляет напряженное событие для всех субъектов институции, посредством абсурдистских приемов. А объект «Генерал» становится переосмыслением творчества австрийского скульптора Франца Ксавьера Мессершмидта. Мессершмидт в художественной деятельности изначально был приверженцем оснований больших стилей классицизма и барокко. Со временем у скульптора XVIII века начало развиваться психическое заболевание, сопровождаемое галлюцинациями, искажающими восприятие реальности. Данный фактор зачастую связывают с созданием серии «характерных голов», изображающих гротескные проявления



человеческой мимики. Дьяков, переосмысляющий в своих работах классическую скульптуру, вероятно, проводит параллель между своим творчеством и творчеством Мессершмидта. Но в отличие от австрийца, Дьяков намеренно переосмыляет классическую традицию, на которой базируется образовательный процесс в художественных академиях, формируя собственную технику. Важным дополнением здесь будет рассказ о внутреннем противоречии художника, который формируется относительно процесса обучения в академиях искусств. Он выступает против классической системы преподавания, построенной на изучении больших стилей. «Генерал» Дьякова напоминает собой одну из характерных голов, созданных австрийским скульптором, но дополненную кроссовком Adidas на голове и кожаным воротником. Соединяя все эти детали воедино, дополняя названием, Дьяков создает собственный образ кричащего генерала. Он уже не кажется настолько угрожающим и пугающим, как в традиционном восприятии данного образа. И коллажность таким образом становится еще одним абсурдистским приемом в творчестве Дьякова, разрушающим логику, высмеивающим величие и снижающим градус тревоги, которая для художника исходит от действительности. Абсурд становится формой самозащиты от монструозной реальности и одновременно терапевтическим средством Петра Дьякова.

Таким образом, можно утверждать, что творчество Петра Дьякова функционирует посредством художественного абсурда, одним из теоретиков которого является Ольга Буренина, и изначально поставленная проблема находит свое решение. Художественный абсурд позволяет Дьякову сформировать собственное «безопасное» художественное пространство, спасающее его от столкновения с угрожающей ему реальностью и тревогой, которую эта реальность создает. В качестве приемов Дьяков использует технику выворачивания процесса лепки, которая становится его визитной карточкой и обращает внимание реципиента не на результат создания скульптуры, а на художественный процесс. Вторым приемом можно назвать органопозику, посредством которой рука в творчестве Дьякова становится самостоятельным актором, средством художественной выразительности и средством медиации между художником и зрителем. Последним приемом является коллажность, которая подразумевает под собой сочетание в его творчестве объектов из диаметрально противоположных медиумов. Коллажность создает пространство для терапевтического переосмысления болезненного опыта художника с помощью высмеивания и выражения мира его фантазий. Все эти художественные техники можно назвать абсурдистскими, поскольку они ломают привычную логику художественного построения скульптуры, с которой работает Дьяков. И, как следствие, тезис об абсурдистской природе произведений Дьякова подтверждается. Это усиливает позиции исследователей, считающих абсурдизм не частным феноменом, но явлением культуры, которое, так или иначе, в разных формах проявлялось в разные культурно-исторические эпохи. Так, научная полемика относительно феномена абсурда не является оконченной и закрытой. И именно стимуляция этой полемики наталкивает исследователей на формирование новых смыслов в пространстве актуального искусства, осмысляющего порядок функционирования современной культуры.

Илл. 4. Петр Дьяков. Аукционист. 2021. Акриловый композит, готовые объекты, пигмент; смешанная техника. Галерея «Anna Nova», Санкт-Петербург. Право на изображение: галерея «Anna Nova» <https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/works/>

Илл. 5. Петр Дьяков. Генерал. 2022. Акриловый композит, готовые объекты, пигмент; смешанная техника. Частная коллекция. Право на изображение: галерея «Anna Nova» <https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/works/>

Список литературы:

1. Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб.: Алтея, 2005. 332 с.
2. Камю А. Миф о Сизифе : философ. трактат / пер. с фр. С. Великовского, Н. Немчиновой. СПб.: Азбука-классика, 2005. 256 с.
3. Делез Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 670 с.
4. Делез Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с фр. Я. И. Свирский. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. 670 с.
5. Слепенкова П. Заповедник. // Сайт галереи Anna Nova. 2023. URL: https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/press_release_text/
6. Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. В. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
7. Vladey Художник Петр Дьяков // Сайт аукциона Vladey. URL: <https://vladey.net/ru/artist/pyotr-dyakov>

References

- Burenina, O.D. (2005) *Simvolistskii absurd i ego traditsii v russkoi literature i kul'ture pervoi poloviny XX veka [Symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the XX century]*. St. Petersburg: Althea Publ. (in Russian)
- Camus, A. (2005) *The Myth of Sisyphus: the philosophical treatise*, translated from French by S.Velikovsky, N. Nemchinova. St. Petersburg: ABC classics Publ. (in Russian)
- Deleuze, J. (2010) *Thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*, translated from French by Ya. I. Svirsky. Yekaterinburg: U-Factoriya Publ. (in Russian)
- Deleuze, J. (2007) *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*, translated from French by D. Kralechkin. Yekaterinburg: U-Factoriya Publ. (in Russian)
- Esslin M. *Theater of the Absurd* (2010), trans. from English G. Kovalenko. St. Petersburg: Baltic seasons Publ. (in Russian)
- Slepenkova P. (2023) *Reserve*. Anna Nova Gallery website. 2023. Available at: https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/134/press_release_text/
- Vladey Artist Peter Dyakov. Vladey auction website. Available at: <https://vladey.net/ru/artist/pyotr-dyakov>

Рыков Анатолий Владимирович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

Rykov, Anatolii Vladimirovich, Full Doctor in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

ЛЕОНИД ЛЕЛЕКОВ И КОМПАРАТИВИСТСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ (О КНИГЕ Л. А. ЛЕЛЕКОВА «ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ И ВОСТОК»)

LEONID LELEKOV AND COMPARATIVIST RESEARCH IN ART SCIENCE (ABOUT L. A. LELEKOV'S BOOK "THE ART OF ANCIENT RUS' AND THE EAST")

Аннотация. Леонид Лелеков — один из самых оригинальных отечественных искусствоведов XX в. Его методология сложилась на пересечении множества научных и культурных тенденций. В центре его внимания находились вопросы междисциплинарной компаративистики, сравнительной мифологии, языкознания и искусствоведения. Интересен ученого к структурализму не был случайным: его научные поиски были созвучны бурному развитию семиотики искусства в 1960–1970-е гг. в СССР и за рубежом. В то же время методология Л. А. Лелекова сохраняла свое своеобразие, дистанцируясь от наиболее модных и влиятельных направлений своего времени. В своей работе ученый опирался на лучшие традиции отечественного искусствознания и опыт зарубежной теории искусства. Иконологические и формалистические штудии искусствоведа способствовали выявлению новых контекстов древнерусского искусства и всемирной «миграции образов». Признанный специалист в области искусства Ирана, ученый способствовал прояснению сложных взаимоотношений между искусством Востока и Запада. Концептуальная и методологическая составляющая текстов Л. А. Лелекова остается недооцененной и может оказать существенное позитивное влияние на развитие перспективных направлений в отечественном и зарубежном искусствознании. Новаторские методологические стратегии Л. А. Лелекова, созвучные открытиям Н. П. Кондакова и Л. И. Ремпеля, продолжают лучшие традиции отечественного востоковедения и компаративистики. Масштаб творчества Леонида Лелекова, его смелость в постановке научных проблем выдерживают сравнение с ведущими представителями искусствознания XX в. (Ю. Балтрушайтис, А. Варбург, Й. Стржиговский).

Ключевые слова: Леонид Лелеков, Древняя Русь, Иран, компаративистские исследования, искусство Востока, теория искусства.

Abstract. Leonid Lelekov is one of the most original Russian art critics of the twentieth century. His methodology developed at the intersection of many scientific and cultural trends. His focus was on issues of interdisciplinary comparative studies, comparative mythology, linguistics, and art history. The scientist's interest in structuralism was not accidental: his scientific searches were in tune with the rapid development of semiotics of art in the 1960s–1970s in the USSR and abroad. At the same time, Leonid Lelekov's methodology retained its originality, distancing itself from the most fashionable and influential trends of its time. In his work, the scientist relied on the best traditions of domestic art history and the experience of foreign art theory. The art historian's iconological and formalistic studies contributed to the identification of new contexts of ancient Russian art and the worldwide "migration of images." A recognized expert in the field of Iranian art, the scientist contributed to clarifying the complex relationship between the art of the East and the West. The conceptual and methodological component of Leonid Lelekov's texts remains underestimated and can have a significant positive impact on the development of promising directions in domestic and foreign art history. The innovative methodological strategies of Leonid Lelekov, consonant with the discoveries of Nikodim Kondakov and Lazar' Rempel, continue the best traditions of Russian oriental studies and comparative studies. The scale of Leonid Lelekov's creativity and his courage in posing scientific problems can be compared with the leading specialists in art history of the 20th century (J. Baltrusaitis, A. Warburg, J. Strzygowski).

Keywords: Leonid Lelekov, Ancient Rus', Iran, comparative studies, Oriental art, art theory.

Леонид Аркадьевич Лелеков (1934–1988) — один из самых недооцененных представителей отечественного искусствознания XX в. Он считается признанным специалистом в области искусства Средней Азии, Ирана, Закавказья и Древней Руси. Недооцененным же является его вклад в методологию гуманитарных наук. Выявление и критическое использование его стратегий позволило бы изменить общий взгляд на многие принципиальные вопросы теории и методологии искусствознания. Компаративистская методология Л. А. Лелекова — это тот круг проблем, который мы попытаемся осветить в данной статье. В целях критического осмысления наследия Л. А. Лелекова, его интеграции в международную науку и образовательные процессы, необходимо проводить исследования, выявляющие особенности методологии работ ученого.

Несколько слов о биографии ученого. После учебы в

Московском институте востоковедения (бывший Лазаревский институт, расформирован в 1954) и Первом московском институте иностранных языков, Л. А. Лелеков переходит на работу во Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию по консервации и реставрации музейных ценностей (ВЦНИЛКР, позднее — Государственный научно-исследовательский институт реставрации). Как сотрудник этого научного учреждения, Л. А. Лелеков имел уникальный опыт непосредственной работы с памятниками искусства Востока и Запада. Коллеги, единомышленники, ученики и последователи ученого из ГосНИИР бережно хранят память о нем: они заложили основы систематизации и изучения его наследия [21; 24].

Кандидатская диссертация Л. А. Лелекова носила название «История монументальной живописи древней и раннесредневековой Средней Азии» (1975) [9]. В центре научных

интересов Л. А. Лелекова всегда находился Иран. В этом отношении он был близок к одному из крупнейших, хотя и неоднозначных искусствоведов XX в. Йозефу Стржиговскому.

Докторская диссертация «Авеста в современной науке» подводила итоги изысканиям отечественного ученого в области сравнительной мифологии и религиоведения (1986, издана посмертно в 1992 [2; 3]). Тематическая оригинальность его книги «Искусство Древней Руси и Восток» (1978) заключалось в том, что отечественное искусство Средних веков рассматривалось в данной работе в контексте исламских и доисламских восточных (прежде всего арабских и персидских) цивилизаций.

Приведем темы некоторых из опубликованных в советский период работ Л. А. Лелекова: «Живопись Хорезма позднеантичной эпохи» (в соавторстве с Г. А. Кошеленко, 1973), «Семантический параллелизм в орнаментике Средней Азии, Закавказья и Древней Руси» (1972), «Инокультурный миф в греческой изобразительной традиции» (в соавторстве с Д. С. Раевским, 1988), «К реконструкции раннеславянской мифологической системы» (1973), «Буддийский культовый центр Кара-тепе на перекрестке мировых культур» (1991), «Локальные очаги эллинистической художественной культуры в Средней Азии» (1978), «Проблемы современной реставрации» (1991), «Отражение некоторых мифологических воззрений в архитектуре восточноиранских народов первой половины I тыс. до н. э.» (1976), «К семантике и типологии храмовых сооружений армянского язычества» (1983), «К новейшему решению индоевропейской проблемы» (1982), «О некоторых иранских элементах в искусстве Древней Руси» (1971), «Зороастризм: явление и проблемы» (1991), «Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси» (1976), «Ранние формы иранского эпоса» (1979), «Иран и Восточная Европа в VII–X веках» (1976) [1; 4–6; 10–20].

Знаковыми событиями для истории нашей гуманитарной науки стали выход в свет двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (первое издание 1980–1982, гл. ред. С. А. Токарев) и «Мифологического словаря» (1990, гл. ред. Е. М. Мелетинский), одним из авторов которых был Л. А. Лелеков.

В 1975 г. ученый издает свою знаковую статью «Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса)» (в известном сборнике научных трудов «Древнерусское искусство. Зарубежные связи» [7]). И, наконец, в 1978 г. увидела свет программная книга-манифест Л. А. Лелекова «Искусство Древней Руси и Восток» [8]. Эта наиболее известная искусствоведческая работа Л. А. Лелекова имеет все признаки классического концептуального сочинения, опирающегося на собственные исследования автора и лучшие труды по указанной проблематике других ученых. Речь идет о «введении в проблему», имеющем первостепенное значение для мирового искусствознания.

Для понимания всей сложности и уникальности методологической позиции автора этой книги необходимо учитывать, что его концепция формировалась в таких сферах специализации как искусство Востока (прежде всего Среднего), Средней Азии, иранистики, скифологии и раннеславянской мифологии.

Кроме того, важно подчеркнуть, что междисциплинарная компаративистская методология Л. А. Лелекова рождалась в тесном соприкосновении с теми областями науки, которые принято считать «позитивистскими», «эмпирическими». Окружение Л. А. Лелекова, его творческая среда, соавторы — это известные археологи и историки: Борис Яковлевич Ставиский (1926–2006), Геннадий Андреевич Кошеленко (1935–2015), Дмитрий Сергеевич Раевский (1941–2004).

Сам Л. А. Лелеков следующим образом характеризует сложившуюся в советской науке к 1970-м ситуацию, говоря об «археологических корнях» своей концепции: «Постоянно учитывают связи Древней Руси с Востоком лишь археологи, но, так сказать, для внутреннего потребления. На суд широкого читателя рассказ о таких связях обычно не выносятся. Вот почему этот читатель оказывается в неведомых водах без руля и без ветрил» [8, с. 10].

История и археология вовсе не выступают у Л. А. Лелекова как синонимы эмпиризма: «Узнать, кто прав в этой давней борьбе мнений, можно, лишь, обращаясь к фактам, так может сказать читатель и окажется в тупике. [...] Исто-

рики в таких случаях предпочитают говорить, что факт попросту не существует вне его интерпретации» [8, с. 42]. Автор книги «Искусство Древней Руси и Восток» выступает убежденным сторонником «интерпретационной истории», в которой теоретический компонент вступает в очень сложные отношения со строгими методами верификации.

Говоря о методологии Л. А. Лелекова и теоретическом компоненте его работ, необходимо выявить источники его «восточной» концепции Древней Руси. Автор опирается на отечественные и зарубежные компаративистские исследования в различных областях знания. Многие современники Л. А. Лелекова, в том числе и среди советских искусствоведов, обращались к тем или иным аспектам взаимодействия Древней Руси с Востоком.

В литературе, непосредственно предшествовавшей книге Л. А. Лелекова, хотелось бы выделить сочинение, чрезвычайно близкое ей по масштабности своей теоретической сверхзадачи. Мы имеем в виду работу Лазаря Израилевича Ремпеля (1907–1992) «Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема» [23], опубликованную в Ташкенте в 1969 году (то есть почти за десятилетие до появления книги Л. А. Лелекова).

Л. А. Лелеков особо отмечает данную работу как единственный, посвященный связям Древней Руси с Востоком, специальный труд «с полным охватом всего вопроса» [8, с. 10].

Наиболее существенным моментом, сближающим книги Л. А. Лелекова и Л. И. Ремпеля о Древней Руси, является их обобщающий, теоретический характер, придающий им значение своего рода научных манифестов. Можно упомянуть еще одну работу Л. И. Ремпеля, также имеющую принципиальное значение и посвященную той же теме — статью «Андрей Рублев и проблемы искусства Средневековья» [22]. Концепция Л. И. Ремпеля основывается на очень развитой, изощренной методологии и уникальной теоретической базе. Л. И. Рempel был одним из лучших в СССР знатоков немецкого классического искусствознания (формализма). При этом его становление как ученого в Москве в кругу Ивана Людвиговича Маца и других радикальных представителей левой интеллектуальной культуры было связано с ревизией и критическим переосмыслением формализма с позиций социологии искусства. Широкую известность в этой связи приобрела программная статья.

Л. И. Ремпеля, опубликованная в качестве предисловия к советскому изданию книги Г. Вельфлина «Искусство Ренессанса в Италии и немецкое чувство формы» — еще один «теоретический манифест» в истории отечественного искусствознания.

Методологическое значение работ Л. А. Лелекова и Л. И. Ремпеля выходит далеко за рамки конкретных предметных сфер. Компаративистские исследования получили в них детальное теоретическое обоснование. Прежде всего, речь идет о более сложном, дифференцированном видении искусства, позволяющем вычленивать его различные уровни, аспекты и сравнивать между собой различные формальные и содержательные комплексы различных эпох и народов. Этот сравнительный метод развивается и в других научных областях: в своих работах Л. А. Лелеков отталкивался от данных структурной лингвистики. В книге «Искусство Древней Руси и Восток» он ссылается на труды языковедов различных поколений — А. А. Зализняка, В. И. Абаева, А. А. Фреймана, В. Н. Топорова, О. Н. Трубачева. Если формирование Л. И. Ремпеля как ученого протекало в эпоху господства формализма, то методологические поиски Л. А. Лелекова неизменно возвращались к вопросам структурализма и влиянию тартуско-московской семиотической школы.

Для становления Л. И. Ремпеля как теоретика искусства был характерен интерес к проблемам рационализма и иррационализма как двум альтернативам современного мира. «Неомифологизм» Л. А. Лелекова не имеет с этой интеллектуальной культурой ничего общего. Отечественного автора можно сравнить с Гербертом Ридом, Вильгельмом Воррингером и другими интуитивистами, испытывавшими тяготение к проблемам глобальной теории искусства и всеобщей теории стилия. Своеобразное влечение к проблемам бессознательного, примитивизма и архаики также вписывается в эту параллель.

Л. И. Рempel в своем труде дает подробную историю-

графию вопроса, проливающую свет на природу концепции Л. А. Лелекова. Можно предположить, что последний наиболее близок Э. Э. Виолле-ле-Дюку, прославленному французскому архитектору, реставратору и искусствоведу, писавшему труды о древнерусском искусстве. Э. Э. Виолле-ле-Дюк выделяет два условных стиля восприятия — западный и восточный, помещая Древнюю Русь в сферу влияния Востока. Отличием восточного (русского) восприятия действительности оказывается идеационный подход. Кажется, именно эта концепция лежит в основе книги Л. А. Лелекова, хотя Виолле-ле-Дюк в ней и не упоминается (возможно, по цензурным соображениям).

Нет никаких сомнений в том, что новаторская методология Л. А. Лелекова опиралась и на богатые традиции отечественного искусствознания. В этой связи особого внимания заслуживает преемственность по отношению к петербургской дореволюционной искусствоведческой традиции и, прежде всего, к школе Н. П. Кондакова. Никодим Павлович Кондаков был подлинным основоположником компаративистского метода в искусствознании [25]. В этом отношении, вероятно, Н. П. Кондаков ориентировался на пример Александра Веселовского, своего великого современника, всемирно-известного основателя сравнительного литературоведения, также профессора Петербургского университета.

Многие представители петербургского искусствознания первой половины XX в. (например, Иосиф Абгарович Орбели) испытали перекрестное влияние таких крупных фигур интеллектуальной жизни этого периода, как Н. П. Кондаков и Н. Я. Марр. То, что сближает Марра и Кондакова — теория коллажа и гибридных форм художественной, культурной и языковой действительности — определила не только неповторимый стиль петербургского (ленинградского) искусствознания позднейшего и раннесоветского периодов [25], но и многие ключевые параметры методологии Л. А. Лелекова. Весьма показательны, что в помещенном в конце книги Л. А. Лелекова «Искусство Древней Руси и Восток» библиографическом списке важное место занимают работы Н. П. Кондакова и его учеников (А. Н. Грабар, М. И. Ростовцев).

В то же время отношение Л. А. Лелекова к «канону советского искусствознания» было противоречивым. Характерно, что в упомянутой нами историографической работе Л. И. Ремпеля автор, по сути, пытается противопоставить «канону советского искусствознания» дореволюционную традицию Н. П. Кондакова. Эта тенденция прослеживается в текстах Л. А. Лелекова более чем отчетливо. В то же время у Л. А. Лелекова мы видим и нечто противоположное — ясное тяготение к позднесоветскому неомифологизму, проявляющееся, в частности, в определенной близости к таким представителям позднего советского искусствознания, как Б. А. Рыбаков и М. В. Алпатов. Поэтому методология Л. А. Лелекова стала своеобразным синтезом советских и дореволюционных традиций. В этой связи параллель с М. В. Алпатовым интересна: последний в свои ранние годы также ориентировался на Д. В. Айдалова (школу Н. П. Кондакова).

Уникальность научного метода Л. А. Лелекова обусловлена двумя важными обстоятельствами. Во-первых, это широкая междисциплинарность (соединение методов сравнительной мифологии, религиоведения, литературоведения, языкознания и искусствознания); во-вторых, компаративистский подход, поскольку работы исследователя находились на стыке различных эмпирических областей, тяготея к глобальной истории искусства. Его вклад в науку опре-

деляется созданием радикальных новаторских стратегий глобальной истории искусства, преодолевающих привычные схемы систематизации художественного материала.

Компаративистские исследования Л. А. Лелекова, посвященные искусству и культуре Ирана, Индии, Древней Руси, Средней Азии, Закавказья принадлежат к золотому фонду мировой науке. Соединяя в своих работах «западное» и «восточное» искусство, ученый осуществлял сравнительный анализ на множестве уровней, но не отступая от строгого исследовательского профессионализма. Междисциплинарность (сравнительное языкознание, религиоведение, искусствознание) методологии ученого базировалась на его уникальном опыте в каждой из затронутых сфер.

Л. А. Лелеков концентрируется на транзитных, переходных, гибридных примерах из истории искусства и культуры, деконструируя замкнутые метанарративы и единства. Маскарад древних культур и цивилизаций, волшебный калейдоскоп форм и иконографических схем, их мутация и трансформация в различных странах и эпохах — все это создает неповторимую атмосферу его творчества, несколько напоминающую Аби Варбурга и Юргиса Балтрушайтиса.

Достижения Л. А. Лелекова относятся к исследованию «великого переселения образов», миграции восточных сюжетов. Несмотря на то, что ученый концентрируется преимущественно на ирано-индийском, ирано-арабском, византийском, среднеазиатском, скифском и восточнославянском материале, его работы имеют универсальное значение для понимания взаимодействия между искусством Востока и Запада.

Современное видение средневекового искусства как богатого и открытого различным влияниям целого, в значительной степени космополитического и лишённого «религиозной ограниченности», во многом созвучно основополагающим и сенсационным открытиям Л. А. Лелекова. Ученый, влюбленный в древность, сумел отрешиться от многих предрассудков, отпугивающих широкую публику и специалистов от изучения этой разнообразнейшей исторической эпохи.

Научное творчество Л. А. Лелекова имеет множество аспектов, каждый из которых достоин исследования в рамках историографических штудий. Концептуальная, методологическая составляющая его книг весьма поучительна. Особенно трудным для истолкования и восприятия представляется междисциплинарная, компаративистская методология исследователя, теоретические основания которой остаются невыявленными и малоизученными. Ученый создал уникальный искусствоведческий метод сравнения принадлежащих к различным историческим контекстам памятников.

Основные области научных интересов Л. А. Лелекова — индоиранистика, Авеста, зороастризм — кажутся слишком далекими от магистральных путей российской науки, хотя именно в позднесоветский период существовала определенная «мода на Восток», в частности, в тартуско-московской школе (Л. Э. Мясль, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, А. М. Пятигорский и др.). Теоретические эксперименты и междисциплинарный подход позволили Л. А. Лелекову в эпоху структурной лингвистики внести решающий вклад в искусствознание. Не только новый масштаб исследований, но, прежде всего, новая, гораздо более сложная методология позволили отечественному ученому-востоковеду стать одним из основоположников отечественной иконологии на новом этапе ее развития.

Список литературы:

1. Кошеленко Г., Лелеков Л. Живопись Хорезма позднеантичной эпохи // Сообщения ВЦНИЛКР. 1973. № 28. С. 195–211.
2. Лелеков Л. Авеста в современной науке: дис...докт. ист. наук. Москва, Гос. НИИ реставрации МКИТ РФ, 1992.
3. Лелеков Л. Авеста в современной науке: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д. ист. наук. Москва, Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина, 1986.
4. Лелеков Л. Буддийский культовый центр Кара-тепе на перекрестке мировых культур // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. М.: Наука, 1990. С. 14–21.
5. Лелеков Л. Зороастризм: явление и проблемы // Локальные и синкретические культы. М.: ГРВЛ, 1991. С. 12–49.
6. Лелеков Л. Иран и Восточная Европа в VII–X веках // Искусство и археология Ирана. М.: ГМИНВ, 1976. С. 128–143.
7. Лелеков Л. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (к постановке вопроса) // Древнерусское искусство. Зарубежные связи / Ред. Г. В. Попов. М.: Наука, 1975. С. 55–80.

8. Лелеков Л. Искусство Древней Руси и Восток. М.: Советский художник, 1978. 160 с.
9. Лелеков Л. История монументальной живописи древней и раннесредневековой Средней Азии: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук. Москва, Институт археологии АН СССР, 1975.
10. Лелеков Л. К новейшему решению индоевропейской проблемы // Вестник древней истории. 1982. № 3. С. 31–37.
11. Лелеков Л. К реконструкции раннеславянской мифологической системы // Советское славяноведение. 1973. №1. С. 52–59.
12. Лелеков Л. К семантике и типологии храмовых сооружений армянского язычества // Историко-филологический журнал. Ереван, 1983. № 1. С. 58–64.
13. Лелеков Л. Локальные очаги эллинистической художественной культуры в Средней Азии // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М.: Наука, 1978. С. 226–233.
14. Лелеков Л. Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Акад. наук СССР, Ин-т археологии, 1976. С. 258–270.
15. Лелеков Л. О некоторых иранских элементах в искусстве Древней Руси // Искусство и археология Ирана. М.: Наука, 1971. С. 183–190.
16. Лелеков Л. Отражение некоторых мифологических воззрений в архитектуре восточноиранских народов первой половины I тыс. до н. э. // История и культура народов Средней Азии. М.: ГРВЛ, 1976. С. 7–18.
17. Лелеков Л. Проблемы современной реставрации // Музееведение. Музеи мира / Ред. Е. Е. Кузьмина. М.: НИИК, 1991. С. 218–231.
18. Лелеков Л. Ранние формы иранского эпоса // Народы Азии и Африки. 1979. № 3. С. 173–188.
19. Лелеков Л. Семантический параллелизм в орнаментике Средней Азии, Закавказья и Древней Руси // Сообщения ГМИНВ. 1972. № 4. С. 48–59.
20. Лелеков Л., Раевский Д. Инокультурный миф в греческой изобразительной традиции // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985». Вып. 18. Часть 1. Доклады и сообщения. М., 1988. С. 215–227.
21. Раевский Д. Скифская тема в системе научных интересов Л. А. Лелекова // Исследования и консервация памятников культуры. Памяти Леонида Аркадьевича Лелекова (1934–1988) / Сост. ред. К. И. Маслов. М.: ГосНИИР, 2004. С. 16–25.
22. Ремпель Л. И. Андрей Рублев и проблемы искусства Средневековья // Андрей Рублев и его эпоха / Ред. М. В. Алпатов. М.: Искусство, 1971. С. 245–249.
23. Ремпель Л. И. Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема. Ташкент: Изд-во худож. лит., 1969. 85 с.
24. Ставиский Б. Краткий очерк жизни и научной деятельности Л. А. Лелекова. Библиография печатных работ Л. А. Лелекова // Исследования и консервация памятников культуры. Памяти Леонида Аркадьевича Лелекова (1934–1988) / Сост. ред. К. И. Маслов. М.: ГосНИИР, 2004. С. 26–52.
25. Rykov A. Censorship and Global Art Theory // *Censored? Conflicted Concepts of Cultural Heritage* / Ed. by A.D. Kahveci, M. Hajdu, W. Hoehne et al. Weimar: Bauhaus Universitaetsverlag, 2023. P. 120–131.

References

- Koshelenko, G., Lelekov, L. (1973) 'Painting of Khorezm of the late antique era', *Soobshcheniia VTsNILKR [Communications of the All-Russian Central Scientific Research Center]*, 28, pp. 195–211. (in Russian)
- Lelekov, L. (1971) 'About some Iranian elements in the art of Ancient Russia', *Iskusstvo i arkhologiiia Irana [Art and Archeology of Iran]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 183–190. (in Russian)
- Lelekov, L. (1972) 'Semantic parallelism in the ornamentation of Central Asia, Transcaucasia and Ancient Rus', *Soobshcheniia GMINV [Proceedings of the State Museum of Foreign Affairs]*, 4, pp. 48–59. (in Russian)
- Lelekov, L. (1973) 'Toward the reconstruction of the early Slavic mythological system', *Sovetskoe slavianoovedenie [Soviet Slavic Studies]*, 1, pp. 52–59. (in Russian)
- Lelekov, L. (1975) 'The art of Ancient Rus' in its connections with the East (to pose the question)', *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubezhnye svyazi [Old Russian art. Foreign relations]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 55–80. (in Russian)
- Lelekov, L. (1975) *Istoriia monumental'noi zhivopisi drevnei i rannesrednevekovoi Srednei Azii [History of monumental painting in ancient and early medieval Central Asia]*: PhD Thesis abstract. Moscow, Institute of Archeology, USSR Academy of Sciences. (in Russian)
- Lelekov, L. (1976) 'The legacy of animal style in the art of the Middle Ages and Ancient Rus', *Skifo-sibirskii zverinyi stil' v iskusstve narodov Evrazii [Scythian-Siberian animal style in the art of the peoples of Eurasia]*. Moscow: Sciences Academy of the USSR, Institute of Archeology Publ., pp. 258–270. (in Russian)
- Lelekov, L. (1976) 'Iran and Eastern Europe in the 7th–10th centuries', *Iskusstvo i arkhologiiia Irana [Art and Archeology of Iran]*. Moscow: GMINV Publ., pp. 128–143. (in Russian)
- Lelekov, L. (1976) 'Reflection of some mythological views in the architecture of the Eastern Iranian peoples of the first half of the 1st millennium BC', *Istoriia i kul'tura narodov Srednei Azii [History and culture of the peoples of Central Asia]*. Moscow: GRVL Publ., pp. 7–18. (in Russian)
- Lelekov, L. (1975) *Istoriia monumental'noi zhivopisi drevnei i rannesrednevekovoi Srednei Azii [History of monumental painting in ancient and early medieval Central Asia]*: PhD Thesis abstract. Moscow, Institute of Archeology, USSR Academy of Sciences. (in Russian)
- Lelekov, L. (1978) *Iskusstvo Drevnei Rusi i Vostok [The Art of Ancient Rus' and the East]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Lelekov, L. (1978) 'Local centers of Hellenistic artistic culture in Central Asia', *Antichnost' i antichnye traditsii v kul'ture i iskusstve narodov Sovetskogo Vostoka [Antiquity and ancient traditions in the culture and art of the peoples of the Soviet East]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 226–233. (in Russian)
- Lelekov, L. (1979) 'Early forms of Iranian epic', *Narody Azii i Afriki [Peoples of Asia and Africa]*, 3, pp. 173–188. (in Russian)
- Lelekov, L. (1982) 'Towards a new solution to the Indo-European problem', *Vestnik drevnei istorii [Bulletin of Ancient History]*, 3, pp. 31–37. (in Russian)
- Lelekov, L. (1983) 'On the semantics and typology of temple buildings of Armenian paganism', *Istoriko-filologicheskii zhurnal [Historical and Philological Journal]*, Yerevan, 1, pp. 58–64. (in Russian)
- Lelekov, L., Raevsky, D. (1988) 'Foreign cultural myth in the Greek visual tradition', *Zhizn' mifa v antichnosti. Materialy nauchnoi konferentsii "Vipperovskie chteniia – 1985" [Life of myth in antiquity. Proceedings of the scientific conference "Vipper Readings – 1985"]*, 18(1). Moscow, pp. 215–227. (in Russian)
- Lelekov, L. (1991) 'Zoroastrianism: phenomenon and problems', *Lokal'nye i sinkreticheskie kul'ty [Local and syncretic cults]*. Moscow: GRVL Publ., pp. 12–49. (in Russian)
- Lelekov, L. (1990) 'Buddhist cult center Kara-Tepe at the crossroads of world cultures', *Kul'turnye svyazi narodov Srednei Azii i Kavkaza*.

- Drevnost' i srednevekov'e [Cultural connections of the peoples of Central Asia and the Caucasus. Antiquity and the Middle Ages]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 14–21. (in Russian)
- Lelekov, L. (1986) *Avesta v sovremennoi nauke [Avesta in modern science]*: Dr. Habil. Thesis abstract. Moscow: The State Research Institute of Restoration. (in Russian)
- Lelekov, L. (1992) *Avesta v sovremennoi nauke [Avesta in modern science]*: Dr. Habil. Thesis. Moscow: The State Research Institute of Restoration. (in Russian)
- Lelekov, L. (1991) 'Problems of modern restoration', *Muzeevedenie. Muzei mira [Museum Studies. Museums of the world]*. Moscow: NIIK Publ., pp. 218–231. (in Russian)
- Raevsky, D. (2004) 'Scythian theme in the system of scientific interests of L. A. Lelekov', *Issledovaniia i konservatsiia pamiatnikov kul'tury. Pamiati Leonida Arkad'evicha Lelekova (1934–1988) [Research and conservation of cultural monuments. In memory of Leonid Arkadyevich Lelekov (1934–1988)]*. Moscow: GosNIIR Publ., pp. 16–25. (in Russian)
- Rempel, L. (1971) 'Andrei Rublev and the problems of art of the Middle Ages', *Andrei Rublev i ego epokha [Andrei Rublev and his era]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 245–249. (in Russian)
- Rempel, L. (1969) *Iskusstvo Rusi i Vostok kak istoriko-kul'turnaia i khudozhestvennaia problema [The Art of Russia and the East as a historical, cultural and artistic problem]*. Tashkent: Izdatelstvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Rykov, A. (2023) 'Censorship and Global Art Theory', *Censored? Conflicted Concepts of Cultural Heritage*. Weimar: Bauhaus Universitaetsverlag, pp. 120–131.
- Stavisky, B. (2004) 'A brief sketch of the life and scientific activities of L. A. Lelekov. Bibliography of printed works by L. A. Lelekov', *Issledovaniia i konservatsiia pamiatnikov kul'tury. Pamiati Leonida Arkad'evicha Lelekova (1934–1988) [Research and conservation of cultural monuments. In memory of Leonid Arkadyevich Lelekov (1934–1988)]*. Moscow: GosNIIR Publ., pp. 26–52. (in Russian)

УДК 069. 152.5

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-3-79-89

Бендина Ксения, магистр искусствоведения, куратор выставочных проектов KGallery. Россия, Санкт-Петербург, Наб.р. Фонтанки, 24, 191028. kbendina@mail.ru. ORCID: 0009-0009-6006-0228

Bendina, Ksenia, M.A. degree in art history, curator of exhibition projects in KGallery. Fontanka Emb. 24, 191028 St. Petersburg, Russian Federation. kbendina@mail.ru. ORCID: 0009-0009-6006-0228

ВЫСТАВКИ-БЛОКБАСТЕРЫ: ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ, ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ОПЫТ (ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ МАНЕЖ, СЕВКАБЕЛЬ ПОРТ)

BLOCKBUSTER EXHIBITIONS: PRINCIPAL FEATURES, HISTORY, CURRENT RUSSIAN EXPERIENCE (THE TRETYAKOV GALLERY, MANEGE SAINT-PETERSBURG, SEVKABEL PORT)

Аннотация. Статья посвящена роли выставок-блокбастеров в работе музея. Рассмотрены их основные черты, история появления первой выставки-блокбастера «Сокровища Тутанхамона», проведенной в музее Метрополитен Томасом Ховингом. На примере российского опыта Третьяковской галереи, Центрального выставочного зала «Манеж», Севкабель порта проанализирован современный подход к созданию нового типа выставок.

Ключевые слова: выставка-блокбастер, передвижные выставки, Томас Ховинг, Зельфира Трегулова, Павел Пригара, Манеж, Третьяковская галерея, Севкабель порт, музей Метрополитен, Тутанхамон, популяризация.

Abstract: The article deals with the role of blockbuster exhibitions in the work of a museum. The author identifies their principal features and examines the history of the first blockbuster exhibition — “Tutankhamun Treasures”, by Thomas Hoving for the Met. The modern take on blockbuster exhibitions is analyzed using recent Russian data from the Tretyakov Gallery, Manege Saint-Petersburg, Sevkabel Port.

Keywords: blockbuster exhibition, travelling exhibition, Thomas Hoving, Zelfira Tregulova, Pavel Prigara, Manege, the Tretyakov Gallery, Sevkabel Port, the Metropolitan Museum, Tutankhamun, popularization.

Термин «блокбастер» пришел в музейное дело из киноиндустрии и обозначает коммерчески успешную выставку, устроенную особым образом для привлечения максимального числа посетителей. Несмотря на распространение выставок-блокбастеров в России в последние годы, их растущее влияние на музейные бюджеты и бурное обсуждение в профессиональной среде, эта экспозиционная практика редко становится предметом научного изучения и практически не представлена в отечественной историографии. Задача нашего обзора: описать отличительные черты выставок-блокбастеров, историю их появления и современный российский опыт.

Отличительные черты.

Соответствовать основному критерию «блокбастера» — аккумулировать выдающийся финансовый доход и посещаемость — может и строго академическая выставка. Чаще всего, однако, успех такого рода становится результатом соблюдения одного или нескольких принципов. Отличительные характеристики выставки-блокбастера описаны в статье Эммы Баркер “Exhibiting the canon: the blockbuster exhibition” [5].

Во-первых, в основе «блокбастера» чаще всего лежит уже сложившийся культурный феномен — гораздо проще привлечь зрителя знакомыми именами. Это может быть выставка известного художника (выставка Альбрехта Дюрера в ГИМе, 2021) или отдельного шедевра (показ картины Андреа Мантеньи «Святой Георгий» в Оружейной палате Московского Кремля, 2013), личность куратора (Андрей Могучий, «Хранить вечно», 2018, Манеж СПб).

Другим понятным средством привлечения зрителя является размах. Выставка-блокбастер должна быть масштабной во всех смыслах: площадь, бюджет, количество экспонатов, вовлеченность экспертов и сложных технических решений. Примером может служить выставка «Первая позиция. Русский балет» (2023, Манеж СПб), посвященная истории развития русского балета от царя Алексея Михайловича до 1991 года (Илл. 1). На ней было представлено более 1000 предметов из 45 музеев, архивов и библиотек России. Специально для выставки были подготовлены видеoinсталляции с артистами Михайловского театра, модель театральной машинерии XVIII века и 14 костюмов ручной работы, демонстрирующих эволюцию балетной пачки.

Использование современных технологий также является отличительной чертой — выставки-блокбастеры часто представляют площадку для их тестирования. Видео и аудио объекты становятся важным элементом погружения, позволяют создать эмоциональную связь между зрителем и предметом выставки. На современном этапе, когда аудиогиды и планшеты вошли в норму и стали частью постоянных экспозиций, новация может заключаться в способе их применения — как на выставке «Хранить вечно» (2018, Манеж СПб), где аудиогид представлял собой профессионально срежиссированный и сыгранный дневник вымышленного очевидца, или вообще не быть связанной с техническими устройствами. К примеру, в 2019 г. на выставке «Жизнь после жизни» в Манеже был распылен парфюм “Floriental” японского бренда “Comme des Garçons”, ставший визитной карточкой проекта.



Илл. 1. Выставка «Первая позиция. Русский балет». Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург. Фото: Planet9.ru



Илл. 2. Флэшмоб к выставке «Скульптуры Сальвадора Дали». Фото: Erarta.com

Одной из самых распространенных и вызывающих наибольшее количество споров характеристик выставки-блокбастера является выставочный дизайн — детище приглашенного архитектора и/или дизайнера. Междисциплинарный подход позволяет сконструировать уникальное пространство для воплощения идеи выставки, но, одновременно — увеличивает число кураторов, создает опасность смещения фокуса с содержания на форму. Архитектура выставки может развивать основную мысль, как это было с «лабиринтом» Даниэля Либескинда на выставке «Мечты о свободе» (2021) в Третьяковской галерее, становиться частью синтеза искусств и генерировать дополнительную художественную ценность. В некоторых случаях, однако, дизайн вступает в конфликт с материалом. В частности, можно вспомнить критику проекта «Христос в темнице» (Манеж, 2019) — обозреватели отметили чрезмерный акцент на художественной инсталляции, упущенную возможность исследования самих церковных скульптур, впервые собранных со всей России в таком количестве, но ставших лишь фоном для работы архитектора и дизайнера.

Наконец, выставка-блокбастер сопровождается продуманной маркетинговой кампанией, которая отдельно закладывается в бюджет [5, 7, 11]. Стратегия во многом напоминает релизную кампанию в кинематографе. Потенциального «зрителя» необходимо оповестить о грядущем открытии — посредством рекламы в СМИ, интернете, баннеров в городе, а также заинтересовать его в посещениях. С последним помогают справиться как традиционные интервью и пресс-релизы, так и новые методы — ставки SMM и видео специалистов перестали быть редкостью для музея. Так, музей современного искусства «Эрарта» для продвижения выставки «Скульптуры Сальвадора Дали» (2018) устроил флэшмоб, суть которого заключалась в том, чтобы выложить фотографию в соцсетях со своей фантазией на тему усов Дали и хэштегом «#erarta_surg» (Илл. 2).

Таким образом, перечисленные отличительные чер-



Илл. 3. Томас Ховинг напротив музея Метрополитен. 1967. Фото: The Wall Street Journal



Илл. 4. Крыло Саклера. Храм Дендура. Фото: Afisha life

ты являются залогом коммерческой успешности выставки, а их совпадение в одном проекте позволяет назвать его «выставкой-блокбастером». Помимо билетов, важным источником дохода является сувенирная продукция; прибыль также получают расположенные на территории кафе и рестораны. Нередко в попытке повторить успех организаторы «снимают вторую часть» или отправляют проект «в повторный прокат»: показывают выставку в другом городе или делают продолжение, как это случилось с проектом «Спряжение форм. Русская скульптура XX века» (2023, Манеж СПб) — продолжением выставки «(Не)подвижность. Русская классическая скульптура: от Шубина до Матвеева» (2021).

Томас Ховинг и первая выставка-блокбастер.

Появление выставок-блокбастеров, уже привычных сегодня, но изначально находившихся в радикальной оппозиции строгим принципам построения научной экспозиции, связывают с деятельностью Томаса Ховинга (1931–2009). Он одним из первых ввел в употребление многие практики, упомянутые выше (Илл. 3). Ховинг родился в обеспеченной нью-йоркской се-

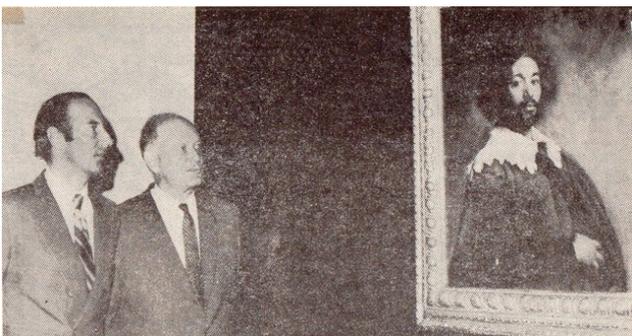
мье — его отец, Уолтер Ховинг, руководил ювелирной компанией “Tiffany & Co” с 1955 по 1980 г. Томас получил докторскую степень в области истории искусств в Принстоне, в 1959–1965 гг. работал в отделе средневекового искусства музея Метрополитен. В 1966–1967 гг. входил в команду нового мэра Нью-Йорка в качестве комиссара парков, однако оставил политическую карьеру после смерти прежнего директора Метрополитен Джеймса Роримера и приглашения занять его место.

Десять лет директорства Ховинга оказались наполнены активной работой и экспериментальными решениями. Мелани Макалистер подытожила деятельность Ховинга как «проект по трансформации отношений между музеями — долгое время понимаемыми как элитарные бастионы высокой культуры — и все более отчуждающейся [от них], пресыщенной медиа публикой» [12, р. 82]. Около 40 реализованных выставочных проектов постоянно меняли облик музея. Директор активно сотрудничал с американскими и мировыми музеями, достиг соглашений об обмене с комитетом музеев Франции и Министерством культуры СССР, благодаря чему в эти годы в Метрополитен можно было увидеть «Древние сокровища скифских земель», ретроспективу дома моды “Balenciaga”, «Великую эпоху фресок: от Джотто до Понтормо», персидскую книжную миниатюру XVI века и многое другое [4]. Ховинг развернул масштабную строительную кампанию: в эти годы были открыты пять новых галерей, завершено строительство подземной парковки, начато строительство еще трех флигелей и издательско-фондового центра.

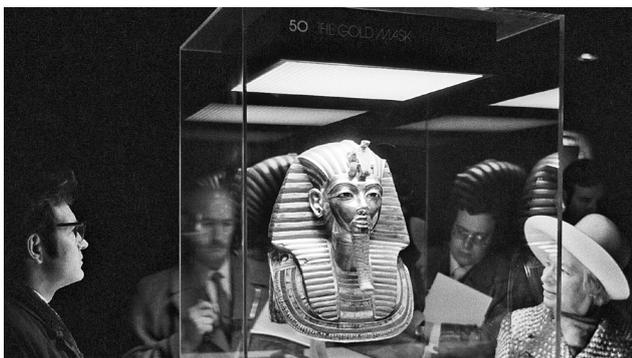
С самого начала важное место в деятельности музея было отведено архитекторам и дизайнерам — они не только формировали «внешнюю оболочку», но принимали активное участие в создании экспозиций. В апреле 1967 г., через месяц после своего назначения, Ховинг договорился о передаче Метрополитен египетского «храма Дендур» (15 г. до н.э.). Сам храм был подарен США Египтом еще в 1965 г., но все это время лежал в коробках для транспортировки — имеющиеся предложения разместить его под открытым небом не позволяли обеспечить сохранность. По инициативе Ховинга, специально для храма архитекторами Кевином Рошем и Джоном Динкелю было построено новое крыло музея (Илл. 4). Огромный зал имитирует оригинальное расположение храма: стеклянная северная стена пропускает рассеянный солнечный свет, расположенный перед входом в храм водоем и наклонные стены представляют реку Нил и холмы Дендура. Политик и оратор, Ховинг также обращал особое



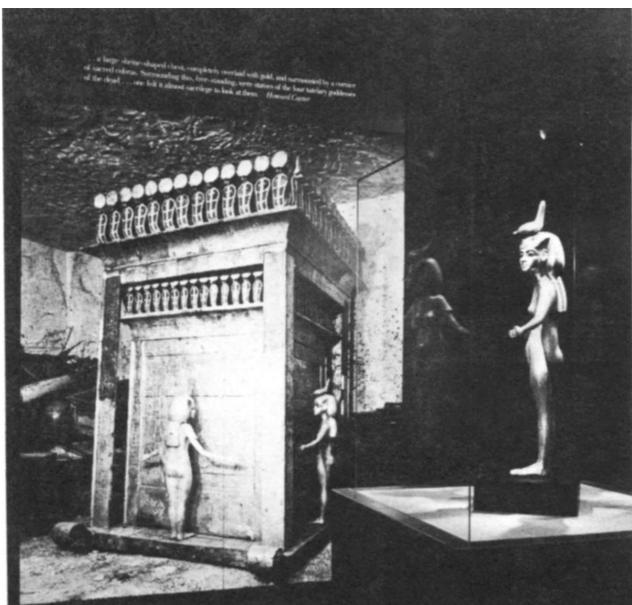
Илл. 5. Музей Метрополитен. Фото: A Tribute to Thomas Hoving: Bringing the Best to the Many // Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art, № 107 (Jul. 1, 1976 - Jun. 30, 1977), p. 21.



Илл. 6. Томас Ховинг с Дугласом Диллионом рассматривают новое приобретение – портрет Хуана де Парехи Диего Веласкеса. Фото: Judd Tully. Art Critic, Journalist and Filmmaker.



Илл. 7: Маска Тутанхамона на выставке «Сокровища Тутанхамона» в Британском музее, 1972. Фото: The Times.



Илл. 8. «Сокровища Тутанхамона» в Национальной галерее, Вашингтон, США. Фото: Yellis K. To Speak the Name of the Dead // Roundtable Reports, 1977.

внимание на имидж и стратегию продвижения Метрополитен. Стремясь вовлечь жителей города в жизнь музея, он придумал размещать на фасаде здания огромные, почти во всю высоту стен, баннеры, сообщающие о текущих выставках. Кроме того, при Ховинге прежнее узкое «крыльцо» главного входа было заменено на гостеприимные широкие ступени — «трибуну 5 авеню», ориентир для жителей города, частое место встреч и досуга (Илл. 5).

Еще одним нововведением Ховинга стала работа с сувенирной продукцией. Для его первой выставки «В присутствии королей» в 1967 г. был открыт сувенирный магазин, где можно было купить копии золотых монет, представленных в экспозиции. Открытие этой небольшой лавки, по мнению Ховинга, стало «историческим событием» [3, с. 58], что станет очевидно на примере выставки «Сокровища Тутанхамона».

Перечисленные новации Ховинга сегодня являются рутинной частью работы самых разных музеев. Их изначально радикальность, противопоставленность действий нового директора элитарному духу музея¹ 1960-х годов, можно почувствовать на примере его подхода к расширению коллекции. Фонды Метрополитен сильно увеличились благодаря лоббистским талантам Ховинга, именно в этот период в дар были получены коллекции Роберта Лемана, Жозефины Поль, Майкла Рокфеллера. Подход директора к денежным операциям, покупке и продаже (!) картин, однако, остается неоднозначным. Он сосредоточился на приобретении мировых шедевров, таких как портрет Хуана де Парехи работы Диего Веласкеса, в ущерб «менее известным именам» (Илл. 6). В случае с последним, однако, этими именами стали Винсент Ван Гог и Анри Руссо — директор продал их работы чтобы собрать необходимую для покупки сумму (5,5 млн долларов, эквивалентные сегодня 40 млн долларов). Для претворения своих планов, как позже писал сам Ховинг, он должен был «быть немножко бандитом, мальчиком на побегушках, поделником контрабандистов, анархистом и подхалимом» [3, с. 11].

Демонстрацией нового «открытого» подхода Ховинга к привлечению посетителей и вершиной его деятельности стала выставка «Сокровища Тутанхамона», которую можно считать одним из первых примеров выставки-блокбастера. Она стала последним проектом Ховинга на посту директора.

Предметы, обнаруженные Говардом Картером в гробнице Тутанхамона в 1922 г. и хранящиеся в Каирском египетском музее, относятся к числу самых часто транспортируемых произведений искусства в мире. На момент американского турне «сокровища» уже выставлялись в Японии (1965–1966), Франции (1967), Англии (1972) (Илл. 7) и находившимся в хороших отношениях с Египтом СССР (1973–1975, Москва, Ленинград, Киев).

Американская выставка стала возможна благодаря участвующим контактам США и Египта и личному участию Ховинга: на Метрополитен была возложена юридическая ответственность за перемещение предметов между шестью городами-участниками, директор лично договаривался с местным музеем, отбирал предметы в Каире и участвовал в их фотосъемке. Организованное Метрополитен путешествие 55 предметов по Америке в 1976–1979 гг. привлекло в музеи около 8 млн посетителей. Главным отличием от предыдущих выставок стал подход к демонстрации, продвижению и капитализации «сокровищ».

Ключевым в устройстве экспозиции стало решение Ховинга показать предметы глазами первооткрывателя. Рас-

положение залов повторяло план гробницы — посетитель встречал произведения на тех местах и в том порядке, что и Говард Картер пятьюдесятью годами ранее. Словно археолога, всматривающегося в темноту освещенную свечой, зрителя встречали волнующие блики драгоценных предметов, скрытых от человеческих глаз на протяжении 33 веков. Лаконичные темные залы со стеклянными витринами сопровождалась распечатанными в большом размере снимками фотографа экспедиции Гарри Бертона и выдержками из трехтомной истории открытия Картера (Илл 8). Так, не отвлекая внимания от предметов, Ховинг создал повествование, развернул перед зрителем захватывающую историю раскопок.

Рекламная кампания вокруг «Сокровищ Тутанхамона» также показала, до какой степени Ховинг сумел интегрировать музей в жизнь страны. Помимо освещения в новостях, газетах и на радио, выставка, к примеру, стала одним из сюжетов популярного телевизионного шоу “Saturday Night Live”. В апреле 1978 г. комедийный актер Стив Мартин, одетый вместе с артистами группы “Nitty Gritty Dirt Band” в «египетские» костюмы, исполнил в рамках этой передачи песню “King Tut”, которая попала в музыкальные чарты США и Канады.

Примечательно, что в предвещающей выступление короткой речи Мартин посетовал на «коммерциализацию» выставки, выраженную в продаже «брелоков, игрушек, футболок и постеров». Действительно, главным средством монетизации километровых очередей Ховинг выбрал уже упомянутую продажу сувениров, но это были отнюдь не товары низкого качества, упомянутые Мартином (Илл. 9).

Еще на этапе подготовки выставки Ховинг привез съемочную команду в Каир, чтобы сделать профессиональную фотофиксацию экспонатов. Эта съемка легла в основу каталога выставки, который стал одним из самых востребованных искусствоведческих изданий в истории и был напечатан тиражом более 1 млн копий. Кроме того, в сувенирных магазинах при выставке продавались копии, снятые с экспонатов. Наконец, в рамках сотрудничества с французским домом моды “Hermès” специально к выставке была выпущена коллекция шелковых платков, украшенных изображениями сокровищ Тутанхамона, которые также можно было приобрести в качестве сувенира (Илл. 10,11).

Поскольку вход в музей Метрополитен в то время был бесплатным, по изначальной договоренности с Каиром именно прибыль от продажи сувениров должны была быть отправлена в Египет². По итогам трехлетнего турне сумма составила 10 млн долларов (более 70 млн долларов на сегодняшний день с учетом инфляции), которые были направлены на реконструкцию Каирского египетского музея.

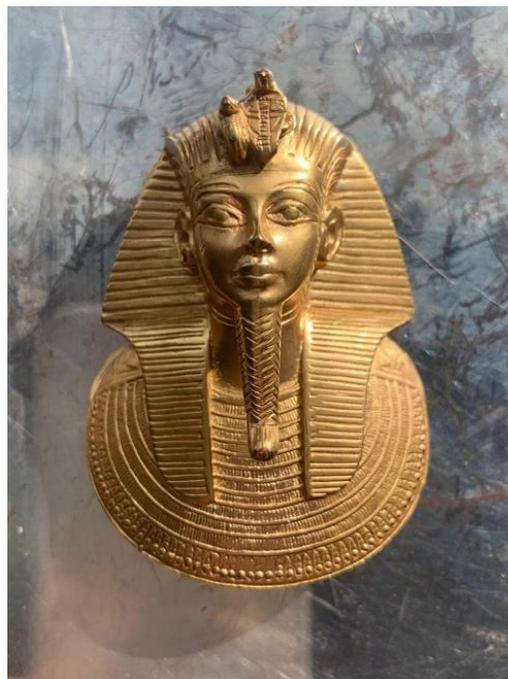
Работа Ховинга в качестве директора Метрополитен завершилась в 1977 г., но его подход сказался на том, как может работать современный музей. Нововведения Ховинга оказали влияние на другие институции: музей Гуггенхайма стал нанимать звездных архитекторов для работы над выставками, МоМА и Уитни строили свои собственные флагманы из стекла и стали, отдавая приоритет пространствам для проведения мероприятий. Не будет преувеличением сказать, что «архитектурный бум», запущенный Ховингом, косвенно привел и к строительству стеклянной пирамиды Бэйя Юймина в Лувре. Сама же выставка «Сокровища Тутанхамона» стала культурным феноменом, запустила новый виток «египтоomanии» и интереса к археологии — в частности, считается что ее популярность повлияла на появление и успех франшизы об Индиане Джонсе.

Российский опыт 2010-х—2020-х годов.
Чтобы продемонстрировать отличительные черты сов-

Илл. 9. Очереди на выставку «Сокровища Тутанхамона». Фото: Аллан Танненбаум

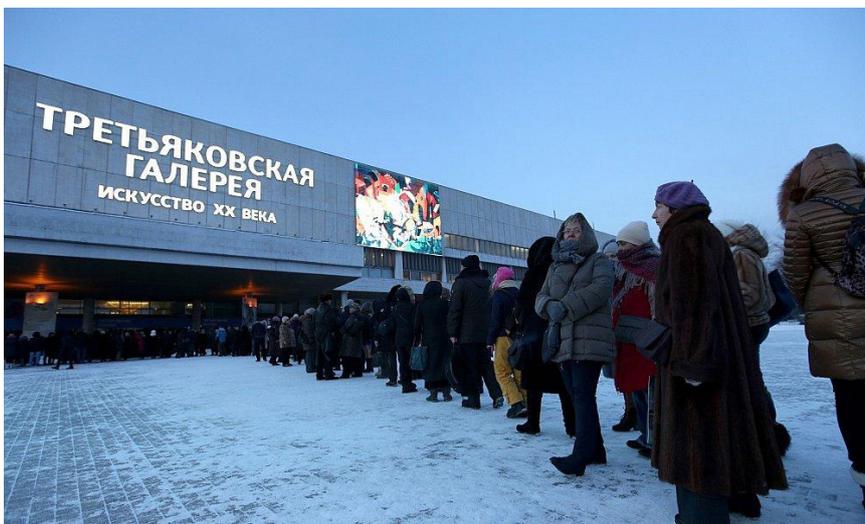
Илл. 10. Сувениры, выпущенные Метрополитен к выставке «Сокровища Тутанхамона». Источник: Etsy.com

Илл. 11. Сувениры, выпущенные Метрополитен к выставке «Сокровища Тутанхамона». Источник: Etsy.com





Илл. 12. Выставка «Валентин Серов». Третьяковская галерея, Москва. Фото: Варвара Геворгизова.



Илл. 13. Очереди на выставку «Валентин Серов». Государственная Третьяковская галерея, Москва. Фото: Afisha Daily

ременной выставки-блокбастера в контексте российских институций были выбраны Третьяковская галерея, проводящая «блокбастеры» в более консервативных музейных стенах; петербургский «Манеж» — тесно сотрудничающая с музеями, но при этом более открытая к экспериментам площадка; выставочное пространство в культурном и деловом центре «Севкабель порт», специализирующееся на выставках-аттракционах.

Новейший этап истории Третьяковской галереи неразрывно связан с Зельфирой Трегуловой. На момент назначения директором в 2015 г. она уже была одним из известных русских кураторов и в новом качестве стала локомотивом «музейного бума» второй половины 2010-х годов.

Трегулова родилась в Риге в семье работников кино: оператора и звукорежиссера. В 1981 г. окончила аспирантуру МГУ (кандидат искусствоведения), в 1984–1997 гг. работала куратором международных выставок Всесоюзного художественно-производственного объединения имени Е.В. Вучетича. Благодаря сочетанию места и времени, Трегулова формировалась как специалист в условиях межкультурного диалога, могла наблюдать мировое распространение новых принципов экспозиционной работы, контактировать с действующими

лицами. В частности, в середине 1990-х прошла стажировку у Томаса Кренца в Нью-Йорке — директора-реформатора музея Гуттенхайма, который ориентировал музей на создание «блокбастеров» (ретроспектив «Африка: искусство континента», 1996; «Китай: 5000 лет», 1998 и др.), многократно увеличил узнаваемость и бюджет, провел масштабную реновацию зданий.

Подобные связи, творческие и дипломатические таланты сделали Трегулову одним из главных амбассадоров открывающегося миру русского искусства. За годы работы в ГМИИ им. Пушкина (1998–2000), музеях Московского Кремля (2002–2013), РОСИЗО (2013–2015) она выступила куратором целого ряда программных международных выставок, работала с ключевыми мировыми институциями и музейными деятелями, «показывала совершенно уникальные на тот момент результаты, потому что эти выставки помнят до сих пор и помнят с обеих сторон — и в России и за рубежом»³. Среди главных проектов: сборная экспозиция о женщинах русского авангарда «Амазонки авангарда», 1999–2000 (совместно с американским куратором Джоном Боултом, турне Нью-Йорк-Берлин-Бильбао-Венеция-Лондон), «Коммунизм: фабрика мечты», 2003 (совместно с советским и немецким искусствоведом, философом Борисом

Гройсом, Ширн Кунстхалле, Франкфурт-на-Майне), «Россия!», 2005 (совместно с Томасом Кренцем и коллективом российских кураторов, музей Гуггенхайма, Нью-Йорк), «Социалистические реализмы», 2011 (Дворец выставок, Рим), «Казимир Малевич и русский авангард», 2013–2014 (Амстердам, Бонн, Лондон).

Следующим этапом стало приглашение в Третьяковскую галерею, где Трегулова могла использовать статус и ресурсы одного из крупнейших музеев и исследовательских центров для комплексной реализации еще более амбициозных проектов. За время ее директорства музей получил в полную собственность ЦДХ на Крымском валу, провел его реконструкцию по проекту знаменитого Рема Колхаса и его бюро «ОМА». Выставочная площадь также увеличилась за счет открытия региональных филиалов, строительства нового здания на Кадашевской набережной.

Ее новый подход ярко показал себя уже в первой выставке — ретроспективу Валентина Серова за три месяца посетили 485 тысяч человек. Число стало рекордным для музея, а очереди на вход — культурным феноменом⁴ (Илл. 12).

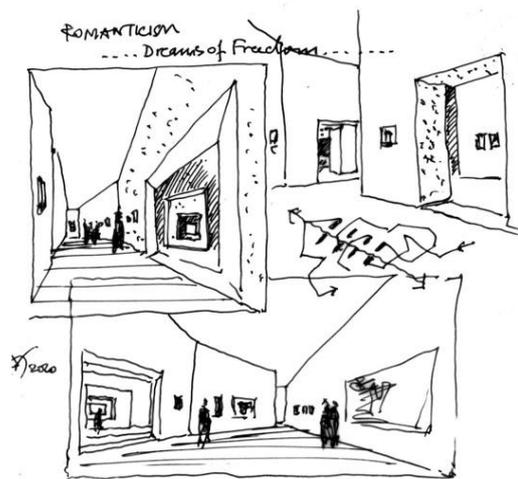
Тот факт, что Трегулова присоединилась к проекту за три месяца до открытия, позволяет подсветить новизну ее методов, причины, по которым «Серов» привлек больше зрителей, чем предыдущие выставки Третьяковки. Во-первых, изменился дизайн экспозиции. В интервью Forbes новый директор рассказала, что изменила тематико-экспозиционный план и выставочную архитектуру в стремлении «создать открытость экспозиции и эффект, который вызывал бы возглас “Ах!”» [16]. Трегулова отказалась от деления этажа на закрытые кластеры в пользу открытой планировки, что позволило уйти от привычного, еще советского шаблона демонстрации Серова. Показать художника не как «предтечу соцреализма», но как европейского мастера, откликающегося на открытия импрессионизма, и прочертить новые связи между представленными в одном зале работами.

Не менее важную роль сыграла стратегия освещения и продвижения выставки. За месяц до открытия был выпущен трейлер, в котором «ожившая» героиня полотна «Девочка с персиками» рассказала историю создания картины. Канал Третьяковской галереи на видеохостинге «Youtube» продолжил работу по информационному сопровождению и после открытия выставки: на нем были выпущены четыре фильма, раскрывающие различные аспекты творчества Валентина Серова. Кроме того, вовлечение новой публики осуществлялось через приложение Третьяковской галереи для мобильных устройств — эффективное использование этих «каналов связи» музеем наладил одним из первых в стране. Научные и просветительские материалы, подготовленные специалистами Третьяковской галереи, таким образом получили наиболее широкое распространение, что позволило предоставить качественно иной опыт посещения галереи отдельным посетителям и увеличить их общее число.

Наконец, отдельным достижением стала стратегия по работе со СМИ, способность Трегуловой пролоббировать эфирное время: очереди на ретроспективу мелькали на федеральных каналах ежедневно, «Первый канал» вел обратный отчет до закрытия выставки (Илл. 13).

К открытию «Серова» преобразилось и пространство вестибюля — на месте киосков появился новый сувенирный магазин, обновилась касса и информационная зона, на которой появились табло на трех языках, «как в аэропорту». Впоследствии бывшее здание ЦДХ, названное в рамках ребрендинга «Новой Третьяковкой» и постепенно обрешенное книжными магазинами, благоустроенной прилегающей территорией, гостиницей просветительского проекта «Арзамас», стало точкой притяжения. Как и для Ховинга, важной задачей для Трегуловой было сделать музей привлекательной доминантой городского ландшафта.

Большие монографические выставки стали фирменным знаком Третьяковки. За Серовым последовали ретроспективы Айвазовского, Верещагина, Ларионова, Решина, Куинджи, Поленова, Врубеля. Получив доступ к ключевой коллекции русского искусства, штату сотрудников, занимающихся его академическим изучением, Трегулова продолжила и углубила свой начатый еще в 1990-х курс по его популяризации. Лейтмотивом стало включение хрестоматийных имен



Илл. 14. Выставка «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии», Третьяковская галерея, 2021. Фото: Проект Россия

Илл. 15. Эскиз Даниэля Либескинда к выставке «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии». Фото: Проект Россия

в мировой контекст, стремление преодолеть изоляционизм советского периода, когда изучение русских художников было закупорено в стране. «Поставьте рядом западный бидермайер и «Сватовство майора» Федотова. А «Лето» и «Весна» Венецианова? Это вовсе не локальное русское явление. Глядя на них, можно понять многое об искусстве того периода вообще» [13].

Исходя из этой логики, важное место в работе Трегуловой заняло международное сотрудничество. Наиболее известным событием стал обмен выставками с Ватиканом. В 2016–2017 годах в Третьяковской галерее открылась «Roma Aeterna. Шедевры Пинакотеки Ватикана. Беллини, Рафаэль, Караваджо» — 42 предмета из Пинакотеки, которые куратор выставки Аркадий Ипполитов охарактеризовал как «шедевры, сверхшедевры и даже сверхсверхшедевры» [15]. В 2018 г. в Ватикан в ответ отправились полсотни работ, отображающих «Русский путь: от Дионисия до Малевича».

Крупнейшим для Третьяковской галереи международным выставочным проектом стал «Мечты о свободе. Ро-



Илл. 16. Здание Манежа во время выставки «Избранное» (2016). Фото: manege.spb.ru

Илл. 17. Вид второго этажа выставки «Избранное», «Голова пилота» Ирины Наховой (2015). Фото: manege.spb.ru

Илл. 18, 19. Выставка «(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева», Манеж, 2021. Фото: Проект Россия

мантизм в России и Германии» (2021) (Илл. 14), подготовленный совместно с государственными художественными собраниями Дрездена. Более 300 произведений художников из России и Германии от XIX века до нашего времени (Каспара Давида Фридриха, Филиппа Отто Рунге, Александра Иванова, Ореста Кипренского, Карла Брюллова и других), объединенных идеей «поиска свободы», были показаны сначала в Москве (весна 2021), затем — в Дрездене (осень 2021).

Одним из главных поводов посещения выставки также стало участие звездного архитектора Даниэля Либескинда (Илл. 15), автора Еврейского музея в Берлине (1999). Пространство экспозиции воссоздавало лабиринт, состоящий из пересеченных двойных спиралей, символизирующих географию Дрездена и Москвы, а также «отвлеченную иллюзорность идеи». Такой лабиринт позволял выбрать свой собственный маршрут. «Романтизм, а вернее, то, что мы о нем знаем, — говорит Либескинд, — это своего рода мистерия, мистерия человеческого сознания, и чтобы ее познать, необходимо вступить на неизведанную территорию и потеряться там» [17].

Во второй половине 2010-х Третьяковская галерея во многом воспринималась ролевой моделью для других музейных институций. При Трегуловой музей удвоил посещаемость (2,8 млн посетителей в 2019 г. против 1,4 млн в 2014), укрепил бюджет за счет создания эндаумент фонда (в 2021 г. из 3 млрд общего объема финансирования лишь 41% составило государственное [14]). Галерея чаще других выступала международным лицом России, а внутри страны воспринималась как флагман «музейного бума». Причины этих достижений связаны с фундаментальными изменениями: оптимизацией строительных проектов, новым подходом к организации работы, взаимодействию с инвесторами и министерством культуры, СМИ. Однако сложно отрицать, что витриной успехов и одновременно одним из ключевых инструментов их достижения стали именно выставки-блокбастеры. Одновременно с московской Новой Третьяковкой в Санкт-Петербурге развивается и другая ориентированная на создание блокбастеров площадка — открывшийся после реконструкции в 2016 г. петербургский центральный выставочный зал «Манеж».

Путь Манежа во многом схож с опытом Третьяковской галереи. В рамках новой выставочной стратегии были выбраны два схожих направления: проекты, развивающие явления отечественного искусства — «70-е. Сопричастность. Ленинградское изобразительное искусство 1970-х гг.» (2017), «Лаборатория будущего. Кинетическое искусство в России» (2020); выставки, основанные на международном сотрудничестве — «Китайская армия. Выставка современных китайских художников» (2017), «Ли Бул. Утопия спасенная» (2020). Но, помимо этих общих черт, Манеж представляет в России принципиально иной подход к созданию блокбастеров. Проекты Третьяковской галереи, возвращаясь к предложенной Эммой Баркер классификации, достигают показателей блокбастера благодаря знаменитым именам и маркетинговой кампании, в то время как обновленный Манеж делает ставку на размах и дизайн.

Такая оценка не означает, что Третьяковская галерея не придает значения выставочному дизайну — как отмечал художник Дмитрий Гутов, галерея технологически, в таких аспектах как, к примеру, расколеровка стен и работа с освещением, проводит выставки «на самом высочайшем мировом уровне» [18]; кроме того, отдельные проекты, как в случае с Либескиндом, используют дизайн как полноценный предмет демонстрации. Речь идет именно о расставлении акцентов — главным впечатлением от Манежа стал эффект хамелеона, способность делать каждую следующую выставку совершенно непохожей на предыдущую. Подтвердить, что это происходит неслучайно, можно взглянув в колофон манежной выставки — ни одна из них не обходится без архитектора, архитектурного бюро или дизайнера в качестве сокураторов.

Первой после реконструкции стала выставка произведений современных русских художников — участников Венецианского биеннале — «Избранное» (2016) (Илл.16). Были представлены арт-объекты, инсталляции, живопись, видео- и медиа-арт из собраний ведущих российских музеев и галерей, а также из частных коллекций и мастерских, в



**Илл. 20. Выставка-путешествие «Балабанов», Севкабель порт, 2023.
Фото: Собака. ru**

разное время представленных на Венецианском биеннале. Среди авторов были Павел Пешперштейн, Владислав Мамышев-Монро, Тимур Новиков, Илья Кабаков и другие (Илл. 17). «Избранное» стало манифестом того, чем будет заниматься обновленный Манеж и в чем его отличие Манежа 2000-х гг.: выставки про современное искусство, современную подачу, включенность российского процесса в общемировую.

Одной из главных задач для «Манежа» стала демонстрация даже «классического» искусства в концептуальном ключе с акцентом на дизайн экспозиции. Показательным примером стал проект 2021 г. «(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева», представляющий развитие отечественной скульптуры с XVIII века по 1917 год (Илл. 18,19). Выставка была подготовлена в сотрудничестве с Русским музеем и Эрмитажем. На ней были представлены более 150 скульптур из 32 музеев страны. Важной составляющей проекта стало концептуальное решение выступившего в роли куратора оперного режиссера Василия Бархатова воплощенное архитектором Александром Кривенцовым (бюро «Циркуль»). По задумке куратора пространство «Манежа» преобразилось в театральное: появились «императорская ложа», «закулисье», «оркестровая яма». В каждом зале звучала своя опера («Саломея», «Жизнь за царя», «Евгений Онегин»), а скульптуры представляли в них действующими лицами.

Предметы располагались среди вкрапленных театральных элементов — театральных трюсов в аванзале, подмостков, зеркал, занавесов — и располагались, согласно концепции, вопреки хронологическому или жанровому принципам. Благодаря этому, а также активной архитектуре, труднодоступности предметов и большому числу юных посетителей, делавших в «декорациях» выставки фотографии для социальных сетей, выставку называли «инстаграмной», не преследуемой просветительскую цель.

С этим нельзя однозначно согласиться, так как помимо «художественных» кураторов над экспозицией работали и научные — в лице одного из ведущих исследователей русской скульптуры, специалиста Русского музея Елены Карповой и старшего научного сотрудника Эрмитажа Эвелины Тарасовой. Именно они занимались отбором экспонатов, что позволило отобразить ход развития русской скульптуры, собрать воедино одну из самых масштабных выставок отечественной пластики, показать ход ее развития. Итогом исследовательской части выставки стал изданный под их руководством научный каталог.

Таким образом, Манеж представляет более радикаль-

ный вид выставки-блокбастера, в котором художественное решение занимает не менее важное место чем академическая научная основа. Отсутствие постоянной коллекции и открытый подход к набору команды на каждый проект (в разное время в роли куратора выступали ректор Академии художеств Семен Михайловский, театральный режиссер Андрей Могучий, художник и продюсер Павел Каплевич), гибкость самого экспозиционного пространства и акцент на дизайне позволяют Манежу постоянно искать новые способы экспонирования, растягивать рамки выставочного дозволенного.

Эллен Хойман Гуриан выделяла три типа выставок-блокбастеров, выбрав основным критерием порог вхождения [7]. Элитарные — требующие от посетителя определенных знаний (чаще всего музейные), связанные с известными темами — то есть научно-популярные и выставки-аттракционы. На последних специализируется общественное культурно-деловое пространство «Севкабель порт», созданное в бывшей промышленной зоне Гавани Санкт-Петербурга. Показательным примером могут служить два проекта Севкабеля — выставки «Балабанов» (2023) (Илл. 20) и «Панк-культура. Король и Шут» (2023) (Илл. 21). Данные выставки не претендуют на научное — музыковедческое или киноведческое, историческое — осмысление темы. Роль исследователя в них сведена к минимуму, основной задачей является создание иммерсивного пространства, впечатления, связанного с актуальной темой.

Обе выставки представляют собой путешествие по кинематографическому миру: «Балабанов» предлагает погрузиться в ретроспективу фильмов одного из самых известных российских режиссеров, «Панк-культура» напрямую связана с успехом многосерийного фильма «Король и Шут» — онлайн-кинотеатр «Кинопоиск», выпустивший сериал, выступил спонсором выставки. Оба проекта также применяют «кинематографические» приемы вовлечения зрителя: аудиогид с рассказчиком, обилие музыкального сопровождения и видеоряда. С точки зрения дизайна, обе экспозиции действительно напоминают аттракционы благодаря заполняющим огромные залы бывших цехов «декорациям»: желтый трамвай и металлические леса из фильма «Брат», софа Таты из «Мне не больно», школьный кабинет Михаила Горшенева из «Короля и Шута».

Как можно убедиться из обзора профильной прессы, отношение к выставкам-блокбастерам в российской культурной среде остается неоднозначным. Директор Эрмитажа Михаил Пиотровский в интервью «Ведомостям» прямо называет их «дурным тоном» [19]. Действительно, нельзя не



Илл. 21. Выставка «Панк-культура. Король и шут», Севкабель порт, 2023.
 Фото: The Art Newspaper Russia

согласиться с обоснованной критикой раздутых смет многих проектов, удержаться от споров об отдельных решениях. Как в случае с выставкой «Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры» (Государственный исторический музей, 2021), где в камерный опыт рассмотрения великих отгисков вмешиваются активные элементы дизайна: в помещении с «Апокалипсисом» на потолке закреплены угрожающие камни-валуны, в соседнем зале — плотный ряд сухих веток. «Однако Дюрер — мощный художник и гравюры его пластически сильны сами по себе — имело ли смысл так нарочито «помогать» ему дизайном?» [1].

Но также трудно, на наш взгляд, и отрицать эффективность и значимость блокбастеров для музейных институций сегодня. Этот инструмент дает возможность напрямую влиять на

культурный процесс — как в случае с «Сокровищами Тутанхамона», перезапустившими американскую египтоманию и ставшими толчком для изменения роли музея. Благодаря своей массовости, выставка-блокбастер также является идеальным способом популяризации искусства, мостом между академической наукой и зрителем. Наконец, доход от таких выставок укрепляет финансовую независимость музея. В частности, благодаря росту бюджета за счет удачной выставочной политики, Третьяковская галерея в конце 2010-х смогла заняться закупкой дорогостоящих произведений современного искусства, которые невозможно было бы согласовать через Министерство культуры.

Примечания:

¹ В своих мемуарах Ховинг несколько раз отстаивает необходимость более открытого подхода к музейной деятельности. В частности, он утверждает что впервые высказал эту мысль в рамках своей «предвыборной речи» перед попечительским советом Метрополитен, которым он заявил: «нельзя сидеть в башне из слоновой кости» [3, с. 32].

² Несмотря на полную передачу сувенирных доходов, Метрополитен также получил прибыль. За отчетный год, на который пришла выставка, посетители Метрополитена оставили входных взносов почти на 1 млн долларов больше, чем годом ранее. Также нужно учесть доходы от музейного кафе и различных государственных грантов, связанных с «Сокровищами Тутанхамона», рост корпоративных пожертвований пропорциональный росту имиджа музея [9, р. 67].

³ Комментарий обозревателя искусства газеты «Коммерсант» К. В. Долининой [18].

⁴ Комментируя ежедневное внимание к выставке и очереди на нее в СМИ, редактор «Ъ-Weekend» Андрей Борзенко иронически совместил заголовки про ретроспективу Серова с другими на тот момент актуальными российскими новостями: «Жду сообщений: «в результате перестрелки в очереди на Серова погибли три человека, еще пятеро получили ранения». «В очереди на Серова найдена первая в сезоне берестяная грамота». «Дальнбойщики присоединились к очереди на Серова» [цит. по 18].

Список литературы:

1. Севастьянова М. Выставка Государственного исторического музея «Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры из собрания Пинакотеки Тозио Мартиненго в Брешии» // Проект Россия. 2021. № 97 («Архитектура выставок»). С. 58–66.
2. Хаскелл Ф. Эфемерный музей: картины старых мастеров и становление художественной выставки. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. 304 с.
3. Ховинг Т. Пусть мумии танцуют. Музей искусств «Метрополитен» изнутри. М.: ООО «Арт Гид», 2023. 492 с.
4. A Tribute to Thomas Hoving: Bringing the Best to the Many // Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art. 1977. № 107 (Jul. 1, 1976 – Jun. 30, 1977). P. 20–24.
5. Barker E. Exhibiting the canon: the blockbuster show // Contemporary Cultures of Display / Ed. E. Barker. Yale, 1999. P. 127–146.

6. Garvin D. Blockbusters: The economics of mass entertainment // *Journal of Cultural Economics*. 1981. Vol. 5, № 1. P. 1–20.
7. Hadida A.L. Motion picture performance: A review and research agenda // *International Journal of Management Reviews*. 2009. Vol. 11. № 3. P. 297–335.
8. Heumann Gurian E. *Civilizing the museum: The collected writings of Elaine Heumann Gurian*. London, New York: Routledge, 2006. 240 p.
9. Herrick D. Report of the Vice President for Finance // *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*. 1979. № 109 (Jul. 1, 1978 – Jun. 30, 1979). P. 66–73.
10. Liu E. Blockbuster exhibitions. *The Future of Swedish Museums?* M.A. Thesis. Gothenburg, 2012. 82 p.
11. Marketing exhibitions: Will they come? Washington, DC: Smithsonian Institution, 2002. 49 p.
12. McAlister M. “The Common Heritage of Mankind”: Race, Nation, and Masculinity in the King Tut Exhibit // *Representations*. 1996, № 54. P. 80–103.
13. Алленова Е. Зельфира Трегулова: «Для истории искусства “Черный квадрат” и “Сикстинская мадонна” – вещи одного порядка» // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/432> (дата обращения: 04.03.2024)
14. Доходы Третьяковки в 2021 году оказались на 15% ниже допандемийного уровня // Интерфакс. URL: <https://www.interfax.ru/russia/822230> (дата посещения: 07.10.2023)
15. Новикова А. Roma Aeterna: шедевры Ватикана в Третьяковской галерее // РБК. URL: <https://style.rbc.ru/impressions/5837fa299a79471d74d6d318> (дата посещения: 04.03.2024)
16. Просветов И. Зельфира Трегулова: “Нужно впечатлять людей масштабом задачи” // *Forbes Woman*. URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/karera/322787-zelfira-tregulova-nuzhno-vpechatlyat-lyudei-masshtabom-zadachi> (дата обращения: 10.02.2024)
17. Пути свободы. Выставочная архитектура Даниэля Либекинда // Официальный сайт Третьяковской галереи URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/events/o/puti-svobody-vystavochnaya-arkhitektura-danielya-libeskinda/> (дата посещения: 11.01.2024)
18. Рында А. Ощущение пустоты и беспросветности. Почему уволили директора Третьяковки Зельфиру Трегулову // *BBC News Русская служба*. URL: www.bbc.com/russian/features-64588043 (дата обращения: 4.03.2024)
19. Шилова А., Жукова Н. Михаил Пиотровский: «Место музея – посередине между храмом и Диснейлендом» // *Ведомости*. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/10/03/812835-mihail-piotrovskii> (дата посещения: 01.10.2023)
20. Hindley M. King Tut: A Classic Blockbuster Museum Exhibition That Began as a Diplomatic Gesture // *National Endowment for the Humanities*. URL: <https://www.neh.gov/humanities/2015/septemberoctober/feature/king-tut-classic-blockbuster-museum-exhibition-began-diplom> (дата посещения: 05.11.2023)
21. Kachka B. The Director and the Pharaoh: How Thomas Hoving Created the Museum Blockbuster. When King Tut became a celebrity // *Vulture*. URL: <https://www.vulture.com/2017/12/how-tom-hoving-created-the-museum-blockbuster.html> (дата посещения: 05.11.2023)

References

- ‘A Tribute to Thomas Hoving: Bringing the Best to the Many’ (1977), *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*. 107 (Jul. 1, 1976 – Jun. 30, 1977), pp. 20–24.
- Allenova, E. (2013) Zelfira Tregulova: “For the history of art the Black Square and the Sistine Madonna are of the same caliber”. *Artguide*. Available at: <https://artguide.com/posts/432> (accessed: 4 March 2024)
- Barker, E. (1999) ‘Exhibiting the canon: the blockbuster show’, in: Barker, E (ed.) *Contemporary Cultures of Display*. Yale, pp. 127–146.
- Garvin, D. (1981) ‘Blockbusters: The economics of mass entertainment’, *Journal of Cultural Economics*, 5, 1, pp. 1–20.
- Hadida, A.L. (2009) ‘Motion picture performance: A review and research agenda’, *International Journal of Management Reviews*, 11, 3, pp. 297–335.
- Haskell, F. (2000) *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Heaven, London: Yale University Press.
- Herrick, D. (1979) ‘Report of the Vice President for Finance’, *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*. 109 (Jul. 1, 1978 – Jun. 30, 1979), pp. 66–73.
- Heumann Gurian, E. (2006) *Civilizing the museum: The collected writings of Elaine Heumann Gurian*. London, New York: Routledge, 2006.
- Hindley, M. (2015) King Tut: A Classic Blockbuster Museum Exhibition That Began as a Diplomatic Gesture (Online), *National Endowment for the Humanities*. Available at: <https://www.neh.gov/humanities/2015/septemberoctober/feature/king-tut-classic-blockbuster-museum-exhibition-began-diplom> (accessed: 5 November 2023)
- Hoving, T. (1993) *Making the Mummies Dance: Inside The Metropolitan Museum Of Art*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Simon & Schuster.
- Kachka, B. (2017) The Director and the Pharaoh: How Thomas Hoving Created the Museum Blockbuster. When King Tut became a celebrity (Online). *Vulture*. Available at: <https://www.vulture.com/2017/12/how-tom-hoving-created-the-museum-blockbuster.html> (accessed: 5 November 2023)
- Liu, E. (2012) *Blockbuster exhibitions. The Future of Swedish Museums?*, M.A. Thesis, Gothenburg.
- Marketing exhibitions: Will they come?* (2002). Washington, DC: Smithsonian Institution.
- McAlister, M. (1996) “‘The Common Heritage of Mankind’: Race, Nation, and Masculinity in the King Tut Exhibit”, *Representations*. 54, pp. 80–103.
- Novikova, A. (2016) Roma Aeterna: masterpieces of Vatican Pinacoteca in the Tretyakov Gallery. RBK. Available at: <https://style.rbc.ru/impressions/5837fa299a79471d74d6d318> (accessed: 4 March 2024)
- Prosvetov, I. (2016) Zelfira Tregulova: “It’s necessary to impress people with the scale of the task”. *Forbes Woman*. Available at: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/karera/322787-zelfira-tregulova-nuzhno-vpechatlyat-lyudei-masshtabom-zadachi> (accessed: 10 February 2024)
- Rynda A. (2023) Feeling of emptiness and hopelessness. The reasons why the director of the Tretyakov gallery Zelfira Tregulova was sacked. *BBC News Russia*. Available at: www.bbc.com/russian/features-64588043 (accessed: 4 March 2024)
- Sevast’janova M. (2021) “The State Historical Museum exhibition “Albrecht Dürer. Masterpieces from Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia””, *Proekt Rossija [Project Russia]*. 97 (“Exhibition architecture”), pp. 58–66.
- Shilova, A., Zhukova, N. (2019) Mikhail Piotrovsky: “Museum’s place is between a temple and Disneyland”. *Vedomosti*. Available at: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/10/03/812835-mihail-piotrovskii> (accessed: 1 November 2023)
- The Tretyakov gallery revenue in 2021 are 15% lower than before Covid (2022). *Interfax*. Available at: <https://www.interfax.ru/russia/822230> (accessed: 7 November 2023)
- The ways of freedom. Exhibition architecture by Daniel Libeskind (2021). *The official site of the Tretyakov gallery*. Available at: <https://www.tretyakovgallery.ru/events/o/puti-svobody-vystavochnaya-arkhitektura-danielya-libeskinda/> (accessed: 11 January 2024)

Пацей Анастасия Владимировна, куратор, директор Музея неконформистского искусства. Россия, Санкт-Петербург, ул. Пушкинская, д. 10, 191040. anastasia.patsey@gmail.com. ORCID: 0009-0000-1763-3814

Patsey, Anastasia Vladimirovna, curator, director of the Museum of Nonconformist Art. 10 Pushkinskaya st., 191040 St. Petersburg, Russian Federation. anastasia.patsey@gmail.com. ORCID: 0009-0000-1763-3814

«ЗЕЛЕНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ». ЗАМЕТКИ О КУРАТОРСКИХ ПРАКТИКАХ ВО ВРЕМЕНА ГЛОБАЛЬНОГО КЛИМАТИЧЕСКОГО КРИЗИСА

THE „GREEN TRANSFORMATION“. NOTES ON CURATORIAL PRACTICE IN THE TIMES OF A GLOBAL CLIMATE CRISIS

Аннотация. В эссе приведены некоторые размышления о тенденциях в современном кураторстве, связанных с глобальным климатическим кризисом, об экологической ответственности институций и устойчивых подходах к созданию выставок и других художественных проектов. В качестве примеров из местной практики приведены выставки «На Коже Не Подъедешь» и «Одетая изнутри», реализованные в 2023 г. в рамках межрегиональной инициативы «Зеленая трансформация».

Ключевые слова: кураторство, институциональная критика, выставки, экологическая осознанность, устойчивое развитие, современное искусство.

Abstract. The essay presents some reflections on trends in contemporary curating related to the global climate crisis, environmental responsibility of institutions and sustainable approaches to creating exhibitions and other artistic projects. Examples from local practice include the exhibitions “You Can’t Get There On A Goat” and “Dressed from the Inside Out”, implemented in 2023 as part of the interregional initiative “Green Transformation”.

Keywords: curating, institutions critique, exhibitions, environmental awareness, sustainable development, contemporary art.

Последнее время в изданиях об искусстве наряду с привычными новостями об открытиях выставок и аукционных торгах стали встречаться сообщения совершенно нового типа: мировые шедевры в музеях обливают супом и краской, а к некоторым произведениям даже приклеивают руки суперклеем. Атакам подверглись «Джоконда» Леонардо да Винчи, «Подсолнухи» Винсента Ван Гога, «Весна» Сандро Боттичелли и десятки других шедевров. Речь идет о выступлениях климатических активистов, которые выбрали музеи в качестве площадок для своего протеста. Акции, организованные “Just Stop Oil” («Просто откажитесь от нефти»), “Letzte Generation” («Последнее поколение») и другими общественными движениями, вызвали бурную дискуссию. Кто-то резко осудил экоактивистов за вандализм и нападение на «невинное» искусство, а кто-то, наоборот, счел музеи подходящей площадкой для привлечения внимания к проблемам климатического кризиса и социального неравенства. Сами участники акций объясняют свою стратегию так: выплеснутый суп или приклеенная ладонь едва наносят реальный урон экспонатам, надежно защищенным бронированным стеклом, а широкий резонанс радикальных акций помогает привлечь внимание общественности к масштабным экологическим проблемам.

Конечно, ни сами произведения, ни их авторы не имеют никакой связи с разворачивающимся сегодня климатическим кризисом. А вот о непричастности музеев можно спорить. Ведь среди их спонсоров соавторов можно часто встретить компании, деятельность которых наносит серьезный вред окружающей среде и здоровью людей. Данная тема стала предметом критики задолго до начала серии скандальных акций в музеях в 2022 г. Достаточно вспомнить произведения одного из самых бескомпромиссных институциональных критиков Ханса Хааке — инсталляция “Helmsboro Country” («Страна Хелмсборо», 1990 г.) в виде огромной упаковки сигарет (илл.

1) с надписями “Philip Morris funds Jesse Helms” («Филип Моррис спонсирует Джесси Хелмса»¹) и объект “Creating Consent” («Создавая согласие», 1981 г.), представляющий собой бочку нефти с логотипом компании “Mobil”, спонсировавшей целый ряд художественных выставок. Есть и менее известные, но не менее интересные высказывания художников — например, постер Маркуса Ретца к легендарной выставке Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой» 1969 г., которым автор стремился привлечь внимание к факту спонсорства проекта табачной компанией “Philip Morris”. В верхней части изображена пачка сигарет, а в нижней — пепельница с окурками. Именно такую форму, по мнению авторов, и приобретают отношения.

Сегодня мы наблюдаем, как в поле искусства все громче звучат темы, связанные с глобальным экологическим кризисом. Эта тенденция меняет художественную практику на разных уровнях: институциональном (отказ от спонсорства корпораций, наносящих вред окружающей среде), кураторском (новые принципы планирования и организации выставок) и авторском (использование арт-проектов для привлечения внимания к экологическому кризису, работа с природными материалами и ландшафтами). Устойчивое развитие, защита климата и биоразнообразия становятся одними из ключевых тем на выставках в крупных музеях и в таких значимых проектах как «Документа» и Венецианская биеннале. При этом «зеленая повестка» выходит за пределы концептуальных рамок и проникает в глубину проектов, определяя их устройство и способ производства. Ведь в вопросах, касающихся экологии, особенно важна последовательность и стратегический подход. Так, произведения и проекты на тему климатического кризиса должны быть созданы и показаны экологически приемлемыми способами.

Особый интерес представляют процессы, которые можно наблюдать в кураторской практике. Появляется все больше проектов, посвященных климатическому кризису и пробле-



Илл. 1. Ханс Хааке. „Helmsboro Country“ («Страна Хелмсборо»), 1990 г. Вид выставки в галерее „Paula Cooper Gallery“, Нью-Йорк, 2020 г. Источник: Paula Cooper Gallery (<https://www.paulacoopergallery.com>)

мам устойчивого развития. Многие из них вызывают широкий медийный резонанс и эффективно используют язык искусства, чтобы говорить о насущных экологических проблемах. В качестве примеров можно привести прошедшие в последние годы выставки «Грядущий мир: экология как новая политика, 2030–2100» [1] (Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2019 г.) и “Hydra” [3] (Общественное пространство «Севкабель Порт», Санкт-Петербург, 2021 г.). В других случаях экологическая повестка может не присутствовать непосредственно в содержательной части выставок, но влиять на проект на уровне планирования, устройства и реализации. С точки зрения вовлечения посетителей в диалог об экологии и медийного потенциала такие проекты могут показаться менее эффективными. Однако, изменения, которые они внедряют в кураторские практики оказываются более основательными и значимыми в далекой перспективе. «Экологичное» кураторство определяется следующими основными принципами:

1. Приоритет локального над глобальным;
2. Минимизация отходов и использованных ресурсов на всех стадиях производства выставочных проектов;
3. Планирование долгосрочных эффектов.

В практике «экологичного» кураторства особое внимание уделяется производству выставок и других проектов. В этом процессе ключевым условием становится бережное использование ресурсов: минимизация логистики, сокращение объемов печатной полиграфии (или отказ от нее), продуманный выбор материалов и конструкций с возможностью повторного использования или прозрачным и эффективным способом утилизации, энергоэффективные решения для освещения и медиа-оборудования. Для создания экологически приемлемой экспозиции требуется слаженная работа всех членов команды: куратора, продюсера, дизайнера, архитектора, художников. Можно сказать, что «экологичное кураторство» является одним из направлений более широкого явления в профессиональной практике, а именно «устойчивого кураторства», которое стремится внести вклад в достижение глобальных целей устойчивого развития. Речь идет о семнадцати взаимосвязанных целях, которые были разработаны в 2015 г. Генеральной

ассамблеей ООН в качестве «плана действий в интересах людей, планеты и процветания» [6]. Конечно, вклад культуры и искусства в достижение данных целей не так велик, ведь большинство из них касаются глобальных целей социального и экономического плана. Но тем не менее эти цели являются важными ориентирами для «устойчивого» кураторства. Среди наиболее релевантных в этом контексте можно выделить: качественное образование, гендерное равенство, ответственное потребление и производство, борьба с изменениями климата.

В 2023 г. прошел межрегиональный проект «Город будущего. Зелёная трансформация», направленный на поддержку независимых специалистов и культурных институций в работе с такими темами как устойчивое развитие, изменение климата и защита окружающей среды. Главной целью проекта стало повышение экологической осознанности и готовности к зеленым трансформациям среди деятелей искусства, представителей культурных организаций и их публики. В рамках проекта прошли сетевые встречи, мастер-классы с международными и локальными экспертами в области экологии и устойчивого развития, публичная просветительская программа и практическая лаборатория. Одиннадцать команды из разных городов России получили грантовую поддержку для реализации пилотных проектов, направленных на экологизацию культурного производства в своих регионах. Подробнее о данной инициативе и реализованных проектах можно узнать на онлайн-платформе «Зеленой трансформации» [5].

В Санкт-Петербурге партнером проекта выступил Музей неконформистского искусства в арт-центре «Пушкинская-10». Там состоялась практическая лаборатория, направленная на трансформацию как физического пространства и инфраструктуры арт-центра, так и на переосмысление существующих кураторских подходов. Первым практическим результатом стала стратегия по снижению экологического следа выставок современного искусства, опробованная при подготовке проекта «На Козе Не Подъедешь» [4]. (илл. 2). Подробности были описаны в интервью [2] куратора и участников выставки, а для привлечения внимания посетителей к теме сокращения экологического следа был использован креативный прием —



Илл. 2. Андреа Станислав. Фрагмент инсталляции на выставке «На Козе Не Подъедешь», Музей неконформистского искусства, 2023 г. Архив Музей неконформистского искусства

Илл 3. Вид инсталляции на выставке «Одетая изнутри», Галерея «84», 2023 г. Архив проекта «Город Будущего. Зеленая трансформация».



печатать экспликации на съедобной бумаге из пищевого крахмала. После прочтения текста к произведениям гости могли «утилизировать» его самым экологичным способом. В публикации проекта «Город будущего. Зелёная трансформация» [2] можно также найти практические рекомендации по экологизации культурных пространств. И если некоторые изменения требуют серьезных вложений (например, установка энергоэффективных систем освещения и отопления), большинство трансформаций можно осуществить силами небольшой команды, располагающей лишь ограниченными ресурсами.

Другой интересный кейс из проекта «Зеленая трансформация» — интерактивная выставка «Одетая изнутри» в новосибирской галерее «84». Автор Екатерина Вагина попыталась объединить в одном проекте художественную выставку и акцию по сбору старой одежды (илл. 3). Арт-директор галереи Ася Васильковская так описывает зарождение идеи: «Мы думали о создании выставочного проекта [посвященного проблемам потребления. — А.П.] уже давно, но нам бы очень не хотелось, чтобы проект носил клеймо «гринвошинг». Нам хотелось внедрить проблему в искусство, а не только освещать ее. И объединение галереи и свалки — того, что противоречит друг другу по своей природе, стало точкой опоры для проекта» [2]. Гостям предлагалось принести в галерею предметы одежды, которые им больше не нужны, и сделать их частью инсталляции. К концу выставки в пространстве появилось огромное полотно из платяев, свитеров, пальто, футболок, джинсов и другой одежды. Всего было собрано свыше 100 кг вещей. Часть из них была передана в благотворительный магазин «Gusto», часть — в переработку. Некоторые вещи были отправлены в мастерскую дизайнера Екатерины Лиходумовой для создания новых предметов одежды в технике «апсайкл»².

Формирование экологичных и устойчивых подходов в кураторской практике напрямую связано со всеобщим трендом на замедление, который получил широкое распространение в период пандемии. Термин «медленное кураторство» был впервые предложен независимым куратором и музейным специалистом Меган Арни Джонстон [7]. «Медленный» подход к кураторству, впрочем, не всегда означает медленный темп производства проектов. Речь идет, скорее, о переоценке ценностей внутри самой кураторской работы: обращаться к местным проблемам вместо глобальной повестки, создавать локальные интервенции вместо выставок-блокбастеров, сужать целевую аудиторию вместо попыток привлечь огромный поток посетителей, работать с более камерными и живыми пространствами вместо больших и неповоротливых институций. Все это способствует установлению более тесных и качественных связей между проектом, местом проведения и его аудиторией. И если в период пандемии медленное кураторство было вынужденным компромиссом ввиду недоступности общественных пространств и ограничения перемещений, сегодня это осознанный выбор для многих специалистов.

Эти явления — «медленное кураторство», «устойчивое кураторство», «экологичное кураторство» — имеют много общего. Данные подходы направлены на работу с локальной ситуацией — с ее спецификой, вызовами и потенциалом, и стремятся к достижению результатов, которые будут сохранять значимость и актуальность в среднесрочной и долгосрочной перспективе. И, конечно, как говорится в английской поговорке “good things take time” («Хорошие вещи требуют времени»), они требуют больше времени для планирования как на уровне стратегии, так и на уровне бытовых деталей. А время, как известно, является самым ценным не возобновляемым ресурсом.

Примечания:

¹ Речь идет о сенаторе Джессе Хелмсе, известном своими крайне консервативными взглядами, и представлявшем интересы табачной индустрии в правительстве. В 1989 г. табачная компания “Philip Morris” спонсировала выставку кубизма в MoMA, что стало предметом критики со стороны художественного сообщества.

² «Апсайкл» (англ. “upcycle”) — это метод производства одежды или бытовых предметов на базе подержанных вещей, которые больше не используются по назначению.

Список литературы:

1. Выставка «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» // Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (дата обращения 11.03.2024)
2. Гайд // «Город Будущего. Зелёная трансформация». URL: <https://greentransformation.nonmuseum.plus/#materials> (дата обращения 11.03.2024)
3. Крючкова Н. «Многоголовая гидра»: выставка об экотревожности проходит в пространстве «Севкабель порт» // *The Art Newspaper Russia*. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211215-tadr/> (дата обращения 11.03.2024)
4. «На Козе Не Подъедешь» // Музей неконформистского искусства. URL: <https://nonmuseum.ru/event/you-cant-get-there-on-goat/> (дата обращения 11.03.2024).
5. О проекте // «Город Будущего. Зелёная трансформация». URL: <https://greentransformation.nonmuseum.plus/#about> (дата обращения 11.03.2024)
6. Резолюция, принятая Генеральной Ассамблеей 6 июля 2017 года. URL: <https://undocs.org/Home/Mobile?FinalSymbol=A%2FRES%2F71%2F313&Language=E&DeviceType=Desktop&LangRequested=False> (дата обращения 11.03.2024)
7. Johnston M. Slow Curating: Re-thinking and Extending Socially Engaged Art in the Context of Northern Ireland // *ONCURATING.org*. URL: https://www.on-curating.org/issue-24-reader/Slow_Curating_Re-thinking_and_Extending_Socially_Engaged_Art_in_the_Context_of_Northern_Ireland.html (дата обращения 11.03.2024)

References

- Exhibition “The Coming World: Ecology as a New Politics. 2030–2100” (Online). Garage Museum of Contemporary Art. Available at: <https://garagemca.org/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100> (accessed: 11 March 2024)
- Guide (Online). The City of Tomorrow. Green Transformation. Available at: <https://greentransformation.nonmuseum.plus/#materials> (accessed 11 March 2024)
- Kryuchkova N. Multi-headed Hydra: an exhibition about eco-anxiety takes place in the Sevkabel Port space (Online). *The Art Newspaper Russia*. Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211215-tadr/> (accessed 11 March 2024)
- You Can't Get There On A Goat (Online). Museum of Nonconformist Art. Available at: <https://nonmuseum.ru/event/you-cant-get-there-on-goat/> (accessed 11 March 2024)
- About the project (Online) The City of Tomorrow. Green Transformation. Available at: <https://greentransformation.nonmuseum.plus/#about> (accessed 11 March 2024)
- Resolution adopted by the General Assembly on July 6, 2017. Available at: <https://undocs.org/Home/Mobile?FinalSymbol=A%2FRES%2F71%2F313&Language=E&DeviceType=Desktop&LangRequested=False> (accessed 11 March 2024)
- M. Johnston. Slow Curating: Re-thinking and Extending Socially Engaged Art in the Context of Northern Ireland // *ONCURATING.org*. Available at: https://www.on-curating.org/issue-24-reader/Slow_Curating_Re-thinking_and_Extending_Socially_Engaged_Art_in_the_Context_of_Northern_Ireland.html (accessed 11 March 2024)

Кулакова Ольга Юрьевна, младший научный сотрудник, кандидат искусствоведения, автор просветительского проекта «Olfactorism». МАЭ РАН им. Петра Великого (Кунсткамера), отдел «Музей М. В. Ломоносова». Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3, 199034. pp_olga@mail.ru. ORCID: 0000-0003-2860-2487

Kulakova, Olga Yurievna, junior researcher, PhD in Art History, the author of an educational project «Olfactorism». Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera), 3 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. pp_olga@mail.ru. ORCID: 0000-0003-2860-2487

АРОМАТЫ И ЭТНОГРАФИЯ. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ БЛАГОВОНИЙ В ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ

AROMAS AND ETHNOGRAPHIES. THE INCENSE TRADITIONS IN THE MUSEUM EXHIBITION

Аннотация. Современная музейная коммуникация часто разрабатывается в междисциплинарных рамках с привлечением разных искусств таких, как музыка, театр, кинематограф, литература. Для создания современных экспозиций используются методологические подходы разных научных дисциплин: психология, лингвистика, теория информации, культурология и многие другие. В последнее десятилетие в России и за рубежом в художественных, литературных, исторических музеях часто встречаются экспозиции или экскурсии с привлечением ароматов. Использование запахов может быть связано с представлением объекта в экспозиции, с иллюстрацией рассказа экскурсовода, а также с созданием условий для эмоционального переживания. Добавление ольфакторных иллюстраций в музейную экспозицию привлекает методологические исследования физиологии обоняния, химии, биохимии, истории парфюмерии. В статье рассматриваются некоторые подходы в создании ольфакторных иллюстраций в музейном пространстве, особое внимание обращено на освещении темы благовоний как традиций народов в этнографических музеях, в частности в МАЭ им Петра Великого (СПб Кунсткамера).

Ключевые слова: ароматическая культура, благовония, парфюмерия, обоняние, Кунсткамера, этнография, музейные сувениры, музейная педагогика.

Abstract. Museum communication in contemporary museology is often developed within an interdisciplinary work, using various arts such as music, theater, cinema, literature etc. Lots of methodological approaches from various scientific disciplines, such as psychology, linguistics, information theory, cultural studies open up to create modern exhibitions. There are variety examples of museum exhibitions or excursions with aromas in the past ten to fifteen years in Russia and abroad. The use of smells could be associated with the representation of objects in museum exhibition, with the guide's story illustration, as well as with creating an emotional experience for visitors. The olfactory illustrations in museum attract methodological research into the physiology of smell, chemistry, biochemistry, and the history of perfumery. The article deals with some approaches to create olfactory illustrations in the museum space. Special attention is paid to the topic of incense as traditions of peoples in ethnographic museums, particular in Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Saint-Petersburg Kunstkamera).

Keywords: aromatic culture, incense, museum education, perfumery, Kunstkamera, museum souvenirs.

В последние десять-пятнадцать лет множество музеев в России и за рубежом дополняют свои постоянные экспозиции и временные выставки ароматическими иллюстрациями, проводят тематические экскурсии и лекции с использованием ароматов. Открываются музеи, посвященные истории и развитию парфюмерного искусства, например, самый известный музей подобного рода — «Осмоотека» («Osmotheque»), созданный в Версале, в 1990 г., где сохраняется и экспонируется уникальный парфюмерный архив, редкие композиции духов, созданных в XX–XXI вв., снятые с производства и недоступные в продаже. Музеи парфюмерии есть в Москве и Санкт-Петербурге, чья коллекция также содержит немало редкостей и реконструкций [1, с. 286].

Парфюмерные композиции часто дополняют выставки, посвященные живописи и литературе, создавая уникальное поле для синергии восприятия разных искусств, развития воображения, получения новых впечатлений и эмоций, в которых современные горожане остро нуждаются. Потребность в получении новых обонятельных впечатлений, не прервавшаяся даже во время и после эпидемии Ковид-19, часто сопровождается осложнением в виде anosmia, говорит о том, что мы сталкиваемся с чем-то большим, нежели

просто тенденция, мода или стремление музеев привлечь к своим экспозициям внимание публики необычными способами. Современные медицинские исследования показывают, что тренировка обоняния развивает мозг даже во взрослом возрасте, предотвращая или тормозя развитие ряда заболеваний [16, с. 133], так что знакомство с ароматами и тренировка обоняния — не только приятное, но и полезное занятие.

Ароматы в музее — тема на сегодняшний день очевидная и предсказуемая, собрав некоторые примеры, можно увидеть разные подходы музеев и сформулировать некоторую типизацию. Например, в Санкт-Петербурге в литературном музее-квартире М. М. Зощенко проходят регулярные экскурсии, во время которых рассказ лектора сопровождается демонстрацией духов, созданных современными парфюмерами. Это может быть рассказ о жизни и литературном пути самого Михаила Михайловича («Аромат из жизни писателя») или шире, как аромат к конкретной книге (выставка «Читаем носом», 2023).

В ГМИИ им. А. С. Пушкина в 2023 г. проходила выставка «"Салоны" Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века», где для некоторых живописных полотен были созданы ароматические иллюстрации в виде твердых помад, концептуально дополняющих живописный сюжет,

например, «Ром и роза» к картине «Концерт в парке» Никола Ланкре (ноты: роза, раскаленные пряности, янтарная амбра и сандал); «Правила виноделов» к картине «Мальчик с виноградом» Мартина Дроллинга (ноты: красный виноград, лесные ягоды, дерево и влиенные на солнце фрукты) и прочее¹.

Московский Музей русского импрессионизма в 2023 г. представил инклюзивную программу к выставке «Отличники», где наряду с тактильными копиями картин из скульптурного пластика экспонировались стеклянные клоши с ароматами-состояниями, созданными профессиональными парфюмерами [1, с. 287]. Помимо решения музейных задач, такие проекты позволяют ознакомиться с работами парфюмерных брендов, открыть для себя новые аспекты мира ароматов и, наконец, приобрести уникальные сувениры в виде духов или ароматических саше.

Следующее направление, которое можно выделить при рассмотрении сотрудничества музейного пространства и запаха — это ароматизация пространства для передачи атмосферы ушедших эпох. Например, в музее «Центр викингов Йорвик» (Jorvik Viking Center, Йорк, Великобритания)² пространство экспозиций ароматизировано запахом леса, влажной земли, выделанной кожи, а кое-где — рыбного рынка и уборной. В Боннском Египетском музее при Университете (Ägyptisches Museum Bonn) работают над воссозданием парфюма фараона, найденного на дне чаши, возраст которой составляет более 3500 лет.

Аромамаркетинг и аромабрендинг также затронул музейные пространства, как и залы магазинов или кафе. И предложение по установке стационарных аромадиффузоров как один из способов «дружбы» ароматов и музеев, возможно, станет ближайшим будущим³.

Обратимся к еще одному варианту использования запаха в музейном пространстве. Выставочный проект 2021 г. «Милолетное — ароматы в цвете», состоявшийся в Королевской художественной галерее в Гааге, Маурицхейс (Mauritshuis), воплощает интересный эксперимент, где живописное полотно предстает антропологическим и этнографическим материалом, благодаря которому зритель может познакомиться с жизнью людей того времени, погрузиться в детали быта, в том числе и благодаря запахам: не парфюмерным, а ольфакторным иллюстрациям⁴. Концепция выставки обращает внимание на пять чувств человека, отдельные залы посвящены исключительно обонянию. Рядом с некоторыми картинами установлены трубки, при нажатии на педаль источающие запахи, что дает возможность обонять локально и по желанию посетителя. Так, например, рядом с картиной Питера де Хоха «Женщины у бельевого шкафа» можно ощутить аромат свежестыранного постельного белья. Картина Яна ван дер Хейдена предлагает менее изящные впечатления, ее иллюстрация — это зловонный запах каналов, изображенных художником на картине так же натуралистично и без прикрас. Зловонье было обычным городским запахом того времени, теория о вреде миазмов, якобы разносивших болезнь, грозила опасностью заболеть. Дамы носили с собой помандер — ароматическое саше, большую часть которого составляла амбра, с запахом которой можно познакомиться у гравюры Яна Санредама «Прибрежная долина недалеко от Бревервейка», где художник изображает выброшенного на берег кита. Амбра — продукт жизнедеятельности кашалота, до сих пор использующийся в парфюмерии [11, с. 170].

Зритель, посетивший эту выставку, также мог приобрести сувенирный набор из четырех ароматов и вернуться к их обонянию за пределами музея. В связи с тем, что выставка состоялась во время карантина 2021 года, то в ряде случаев, вместе с виртуальным туром это была единственная возможность познакомиться с интереснейшей концепцией данного проекта [13].

Несмотря на то, что, формально говоря, все эти примеры объединены идеей добавить в музейную экспозицию запахи, все же отметим, что организаторы выставки в музее Гааги предлагают не парфюмерный, а ольфакторный подход в деле создания ароматических иллюстраций, основанный на этнографических и исторических данных о том времени. Запахи, собранные в трубки, дополняют стиль живописи «малых голландцев», создававших сюжеты о своей обычной жизни, достоверно и натуралистично изображая окружающую их повседневность. Представленные иллюстрации

разнообразны, они красивы (освежитель белья), безобразны (миазмы каналов) и натуралистичны (амбра), но они не созданы для утилитарного употребления, «ношения» как обычная парфюмерия, а представляют собой нечто новое, существующее только как часть выставочного проекта.

В этом смысле представленная концепция выставки Маурицхейса близка к иммерсивным средам, которые создаются в современных малых зарубежных и российских музеях, где в пространство единой музейно-театральной формы, имеющей отношение к нематериальному наследию, привлекаются запахи и вкусы. Например, во дворцово-парковом ансамбле Хэмптон-Корт в Лондоне можно посетить королевскую кухню и попробовать блюда, в Музее-фабрике пастилы в Коломенском также доступна дегустация и прочие [10].

Представленный обзор дает некоторое представление о том, как можно дополнить ароматами музейное пространство. Во-первых, организационно: это могут быть временные выставки, специальные экскурсии или постоянная часть экспозиции; во-вторых, концептуально: парфюмерные или натуралистичные (как вариант — этнографические) иллюстрации, когда запах является аутентичной частью экспозиции.

Музей антропологии и этнографии РАН им. Петра Великого (Кунсткамера) в Санкт-Петербурге может включить все вышеперечисленные варианты ольфакторных дополнений к экспозиции или экскурсии. В связи с тем, что это развивающийся музей, где регулярно обновляются экспозиционные пространства, обсуждаются различные методы и подходы в демонстрации предметов, то подобные размышления вполне уместны и актуальны, тем более, что некоторые эксперименты в этом направлении уже состоялись. Например, СПб Музей парфюмерии создал лимитированный набор парфюмерных композиций «XVIII век»⁵. Дальнейшее развитие этой темы, без сомнений, будет интересной, но, на наш взгляд, музейное пространство, представляющее этнографические материалы, отличающиеся своей уникальностью, подлинностью и разнообразием, открывают самобытную тему, как традиции использования благовоний в различных культурах. Большая часть экспозиций (Северная и Южная Америки, Китай, Япония, Африка, Индия) предоставляет богатейший материал для разговора о не очень распространенной в русскоязычном пространстве теме благовоний. В Санкт-Петербургском музее истории религий периодически проводят экскурсии «Ольфакторная прогулка», раскрывая тему ароматического сопровождения религиозных мероприятий. Но разговор о благовониях представляется нам гораздо шире и не ограничивается исключительно культовыми практиками. Использование растительных экстрактов, смол и ароматной древесины — значительная часть жизни в традиционном обществе, связанная также с медициной, проведением досуга, поэтическими состязаниями, измерением времени, политическими и представительскими событиями и т.д. Пожалуй, наиболее близкой к обсуждаемому в этой статье проекту была выставка 1995 г. «Курение: грани традиций» с демонстрацией коллекции курительных трубок, табакерок, кисетов, огнива, кресала, спичечниц, приспособлений для чистки трубок и приготовлений курительных смесей, представленных на примере сибирских коллекций, естественно дополненных материалами по традициям курения Передней, Центральной и Восточной Азии. Наряду с трубками и кисетами были экспонированы кальяны, бытовые и ритуальные курильницы, приборы для опиумокурения [8, с. 99]. Рассказ о курении на этой выставке был представлен через предметный ряд. Опираясь на этот опыт, рассказ о благовониях также можно продемонстрировать не только через запахи, но и через демонстрацию различных курильниц, собранных в фондах МАЭ и частично представленных в экспозиции, но без акцента на особенностях их использования.

Ниже будет представлен краткий обзор традиций благовоний в разных культурах, с акцентом на вариантах создания музейных экспозиций МАЭ: Китай, Япония, Ближний и Средний Восток, Америка (Северная и Латинская).

Древняя традиция благовоний

Восточноазиатская культура ароматов уходит своими корнями в древний Китай, откуда распространяется в Японию. Китайские исследователи истории благовоний склон-

ны относить начало их сознательного применения в своей стране к бронзовому веку или даже к позднему неолиту [2, с. 272]. Многие природные вещества, будь то травы, плоды, древесина и особенно выделяемая растениями смола под воздействием тепла раскрывают свои ароматы. Часто окуривание было связано с отпугиванием насекомых-паразитов и целительскими практиками, с этими целями широко применялись разнообразные саше и ароматические травы [7, с. 146]. В средневековом мире Дальнего Востока не существовало четких различий между лекарствами, пряностями, благовониями и курениями, то есть между веществами, которые питают тело и дух, служат подношениям людям или божествам [17, с. 209–213]. Большая часть используемых в X–XV вв. ароматических веществ добывалась на территории современных арабских стран и на островах Хайнань, Ява и Суматра. Наиболее часто упоминаются такие благовония, как сандал, амбра, аквилария и камфара. Арабские трактаты также предоставляют обильную информацию о способах приготовления и воскурения благовоний. По-видимому, изучение ароматных свойств смол и древесины в этих регионах происходило параллельно и можно говорить об их активном взаимном влиянии.

Широкое распространение благовония получают в даосских и особенно буддийских ритуалах с их развитым культом благовоний как формы благодарения Будды. Новый виток развития ароматической культуры начинается в период Тан (618–907 гг.), когда в Китай по сухопутному Шёлковому пути начали привозить благовония из упомянутых выше территорий Арабского халифата, Индии и Персии. Многие трактаты и другие исторические источники рассказывают, что ханьские аристократы использовали ароматическую древесину или смолу таких растений, как агаровое дерево, сандал, мастиковое дерево для изготовления разнообразных украшений, аксессуаров, ароматических саше и специальных благовоний для держания во рту [4, с. 511]. Э. Шефер в своей книге приводит множество примеров, иллюстрирующих интерес китайцев к теме ароматов: «Вершины утонченности достиг Хань Си-цзай, сибарит X в., который позволял запаху благовоний смешиваться с запахами своих садовых цветов — в каждом случае в зависимости от его представления об их взаимном соответствии: камфара сочеталась с османтусом, дерево алоэ — с ежевикой, «четыре исключительных» — с орхидеями, мускус — с магнолией, сандал — с михелией» [17, с. 212]. И далее: «Расточительная мода требовала, чтобы благовонное дерево попадало в руки плотника или столяра. Наиболее примечательный образец такого рода изысканности — «галерея» из дерева алоэ, построенная Ян Го-чжунном, министром Сюань-цзуна; перила ее были из сандалового дерева, а штукатурка стен состояла из мускуса и ладана, смешанных с глиной. Утонченные гости министра имели обыкновение выходить на эту благовонную веранду внося, чтобы осматривать хозяйские пионы в разгар их цветения» [17, с. 215].

По мере развития ароматической культуры благовония были приспособлены и для измерения времени. Помимо известных способов измерения времени (солнечные часы, водяные клепсидры и пр.) существовал способ поджигания благовоний (палочек, спиралей, порошка) в ритуально-религиозных и бытовых обстоятельствах. Существовали также и «ароматические печати» — специфический вид курильниц для измерения суточного времени и определения ночных временных промежутков [4]. Их широко использовали в ритуальных даосских и буддийских практиках, дворцовых церемониях, они служили предметом восхищения и почитания у многих поколений чиновников, ученого сословия и «людей культуры». Воскурение благовоний наряду с чайной церемонией, составлением цветочных композиций и коллекционированием живописи входит в «четыре обыкновения досуга» эпохи Сун. При этом сохраняются и развиваются обычаи предшествующих периодов, например, воскурения во время проведения экзаменов на чиновничьи должности и дезодорирование одежды, применявшееся ещё в период Хань [7, с. 148]. Это только малая часть традиций и примеров из повседневной жизни китайцев, отражающих использование благовоний.

В фондах МАЭ РАН хранятся курильницы разных народов: немецкие, индийские, китайские, корейские, африкан-

ские и южноамериканские, но большая часть этих предметов, наиболее необычных, разнообразных и сложных по технике исполнения, — родом из Китая. Часть из них представлена в экспозиции Китая: металлическая курильница с эмалевыми вставками в форме дракона (МАЭ №3360)⁶, курильница «Мальчик Люхар, танцующий на трехлапой жабе» (XIX в., бронза, литье, МАЭ №2950-7/1), курильница с крышкой на подставке (бронза, дерево, литье, МАЭ №1395-8/a,b,c), курильница «Шоу-син, восседающий на олене» (XVIII в., бронза, позолота, МАЭ №673-95/1) и другие. Можно упомянуть и мешочки для благовоний «сяннан» (МАЭ № 174-10/7, МАЭ № 174-10/4), поясные ароматические подушечки (МАЭ № 5945-122/4). Также в фондах музея хранятся образцы душистых веществ, в частности, образец благовонного вещества (МАЭ № 667-253/5), образец благовонного вещества: росный ладан (МАЭ № 667-253/4), камфара (МАЭ № 667-253/2), образец сандалового дерева (МАЭ № 667-253/9), алойное дерево (МАЭ № 667-253/8) и др.

Судя по разнообразию исторических сведений и предметов для благовоний, китайцы знали множество душистых веществ, но все же на первом месте у них будет не смола, и не смесь ароматических веществ, а древесина агаро (алойное, агаровое, орлиное, райское, каламбак, уд — деревья рода Аквилария, Aquilaria). В зависимости от насыщенности смолами и ферментации, эта древесина дает разные оттенки аромата. «На Западе считали, что алоэ происходит из Китая. В настоящее время большую роль в распространении знаний о дереве агаро в традиционной и современной культуре играет Институт по изучению агарового дерева (Institute of Agarwood) в Гонконге — некоммерческая организация, распространяющая знания об истории благовоний, изучающая вопросы, связанные с развитием плантаций агаровых деревьев, и в частности, его директор — ученый и бизнесмен, профессор Пол Кан (Paul Kan) [2, с. 272].

Чайная церемония садо: (тядо:), аранжировка цветов кадо: и искусство составления благовоний ко:до: считаются подлинными символами национальной культуры Японии. Опыт воскуривания и «слушания» аромата изначально связаны также с древесной аквиларией. Постепенно помимо этого драгоценного дерева стали широко использоваться и другие ароматические вещества растительного и животного происхождения, как например, сандал, гвоздика, мускус, раковины (оперкулум) моллюсков, мякоть сливы, цветы хризантемы, листья лотоса, различные смолы типа камфары, ладана, мирры, бензоина и др.

В романе французского писателя Дидье Декуэна «Среди садов и тихих заводей» представлен следующий диалог, где император формулирует задание, предназначенное для состязания благовоний: « — Представим себе сад, — продолжал между тем император, — сад, окутанный утренним туманом. Правую его часть с левой соединяет переброшенный через водную гладь мост, выгнутый полумесяцем. Только самая верхушка мостового настила выступает из дымки. И вот из тумана, застилающего правый сад, на мост выходит дева. Она ступает быстро-быстро. Взбежав на вершину горбатого моста, она на мгновение замирает. Потом бежит себе дальше, перебегает через мост и оказывается в левом саду. И вдруг, едва выйдя из тумана справа, исчезает в тумане слева. Если же я взойду следом за нею на вершину моста, что найду там?

— Увы, боюсь, Ваше величество там ничего не найдет. Если только в короткий промежуток времени, когда дева замерла на вершине моста, — наверно, полюбоваться на уток, как я полагаю, — она не обронила гребень, поясное украшение или, может, веер.

— Нет.

— Нет, Ваше величество? В таком случае я не вижу...

— Запах, — прервал его император, — на мосту останется запах девы» [5, с. 214].

Роман Декуэна — искусная стилизация жизни средневековой Японии Хэйанского периода (794–1185 гг.), опирающаяся на исторические обстоятельства того времени.

Помимо эстетического наслаждения практика воскуривания благовоний в Японии была связана с состязаниями, демонстрирующими интеллектуальное и политическое превосходство. В статье Е. Э. Войтишек и А. А. Речкаловой

[3, с. 71–73] описан пример торжественного воскурения на церемонии 1626 г., проведенной феодалом даймё Датэ Масаунэ. Этот ритуал демонстрировал не только благоухание легендарной древесины аквиларии, доставшейся клану Датэ, но также закреплял его политические амбиции в сложной ситуации придворных интриг. Ритуал воскурения начался с цветочных и хвойных ароматов (роза, фиалка, лилия, хвойное дерево, пихта, кипарис, сандал) и, наконец, апофеозом этого действия стала древесина аквиларии. Проводивший церемонию даймё демонстрировал свои поэтические способности и умение давать ароматам названия, тонко обыгрывающие различные историко-литературные аллюзии.

Коллекция японских курильниц из фондов МАЭ, наряду с китайскими, поражает своей красотой и разнообразием: бронзовая курильница с инкрустацией золотом (начало XX в., МАЭ № 2645-226), металлическая курильница (XIX в., МАЭ № 746-6), бронзовая курильница в виде вола с погонщиком (№ 173-11/а, б).

Торговля благовониями, прежде всего смолами ладана и мирры, а также кассии (коричника китайского) дала возможность процветать древней Аравии, вернее ее царствам, Сабийским и Минейским. Караваны с благоухающим товаром двигались вдоль западного побережья, привозя ладан в Пальмиру, Александрию, Грецию, Египет и Рим. В римском мире привезенные из солнечной Аравии благовония были неотъемлемой частью религиозного ритуала, очистительных и погребальных обрядов митраизма, а также свадеб и пиров [14, с. 47–48]. И если для Китая и Японии благовония стали частью национальной культурной традиции, то для государств и городов Аравии в средние века ладан был ароматной «нефтью», позволившей достичь процветания и богатства. Аравийский ладан получают от деревьев род деревьев *Boswellia* (семейства Бурзеровые), растущих в Сомали, Южной Аравии, на острове Сокотра. Знаменитую мирру добывают из смолы деревьев рода *Commiphora* (семейства Бурзеровые), менее известную смолу красного оттенка, кровь дракона — из дерева драцены *Dracaena draco* (рода Драцена, семейства Спаржевые). Наиболее чистый ладан бесцветен или имеет чуть зеленоватый оттенок.

Ладанные деревья весьма привередливы и плохо приживаются в других местах, так что Аравия до сих пор остается местом основного сбора смолы *Boswellia* [9, с. 117] Египетская царица, женщина-фараона Хатшепсут (1507–1458 до н.э.) отличалась любознательностью, снаряжала экспедиции в дальние края, в том числе в таинственную и загадочную страну Пунт. Очевидно, именно при Хатшепсут была предпринята попытка культивации благовонных деревьев в Египте. Растения были выкопаны, перевезены и посажены возле храма в Дейр-эль-Бахри, но так и не прижились [6, с. 20].

Во времена Пророка Мухаммада 1 кг ладана по цене был эквивалентен 30 кг муки высшего сорта, так что духи и благовония у аравитян считались дорогим подарком [9, с. 102]. Ладан и мирра использовались в медицинских рецептах, по аравийским поверьям эти благовония изгоняли злых духов, женщины готовили из ладана косметику для лица и волос. Также помимо использования чистого ладана, в домах принято обычай делать и воскуривать бахур: смесь трав, цветов, специй, смол измельчали и замешивали на меде или сахаре. Окуривание дома и одежды — популярная до сих пор церемония, связанная с бережными и эстетическими традициями.

Пример редкой концепции музейной выставки, вошедшей в себя рассказ об археологических раскопках, истории и культуры Омана, страны на юге Аравийского полуострова, где веками сходились торговые пути, — это «Оман — страна ладана», открывшаяся в Государственном Эрмитаже совместно с Национальным музеем Омана в декабре 2020 г. Выставка концентрировалась вокруг темы ладана, торговля которым началась в эпоху древней цивилизации Магана, были показаны предметы из металла, печати, а также древнейшие каменные курильницы-миджмары.

Еще одна выставка будет организована в Государственном Эрмитаже в январе 2024 г.: «Аромат Босфора. Памятники прикладного искусства Турции в собрании Государственного Эрмитажа». Среди представленных предметов выделяются экспонаты, иллюстрирующие тему телесной красоты и связанных с

ней ароматов: курильницы, элементы культуры курения табака и пр. Дополняют экспозицию и ароматические иллюстрации.

На экспозиции МАЭ представлены курильницы с острова Сокотра (МАЭ № 7316-6а), из Йемена (МАЭ № 6878-1, МАЭ № 6767-30) [14, с. 47]. Это керамические сосуды, покрытые ангобами, с простыми геометрическими рисунками. В отличие от китайских и японских курильниц эти экспонаты менее декоративны, просты как по материалу, так и по технике.

Наконец, приведем еще несколько примеров традиции благовоний, распространенных в Северной и Южной Америке. Несмотря на географическую близость этих континентов, растительные материалы, доступные с древности и сформировавшие специфический выбор компонентов для благовоний, значительно отличается. Если у традиционных народов Северной Америки были популярны травы и табак, способные не столько воскуриваться на углях как ладан, сколько тлеть в сплетенных скрутках, то в Южной Америке произрастают растения, дающие сладкие смолы, а значит выбор ингредиентов для благовоний тут шире и интереснее.

Коренные индейцы Северной Америки сохраняли веру в то, что дым ароматных растений помогал очистить ритуальное пространство, исцелить больного, благословить воина. Для травяных скруток использовали растения, наделенные особым символическим значением, как шалфей, полынь, кустарник «горный бальзам» («yerba santa», *Eriodictyon californicum*), злак зубровка («sweet grass», *Hieróchloe odorata*), ягоды и свежие побеги можжевельника [19, р. 151–154].

Развитые цивилизации ацтеков, инков и майя процветали в Центральной и Южной Америке. Высокогорья Мексики, южноамериканские Анды и высокие равнины Гватемалы были домом для представителей высокообразителы культуры, золотой век которых пришел на период между III–XVI вв. Испанские завоеватели были поражены развитием медицины, где наряду с фармакологическим лечением, использовалась практика курения благовоний. Часто рецепты этих ароматов открывались в видениях жрецам во время употребления галлюциногенов — так они связывались с божественным и составляли лечение на основе календаря и гороскопа больного человека, исцеляя не только тело, но и душу.

Наиболее популярный ингредиент для создания благовония — копал, похожая на янтарь ископаемая природная смола, выделяемая преимущественно тропическими деревьями различных семейств (например, мексиканский эндемик *Protium soral*). Копал может быть разных оттенков, от молочно-белого до черного, это собирательный термин для смол ряда растений. Бальзамы толу и перу — темные, тягучие жидкости, обладающие сладковатым, теплым ароматом, добываемые из деревьев рода *Myrcylon balsamum* (семейства Бобовых). Копайский бальзам обладает пряным, древесным ароматом также родом из Южной Америки, добывается из деревьев и кустарников рода *Copaifera* (семейства Бобовые). Также для составления благовоний могли использоваться семена диптерикса душистого (бобы тонка, *Dipteryx odorata*), древесина пало санто (аргентийский бакаут, *Bulnesia sarmientoi*) и гваякового дерева (*Guaiácum officinale*).

В коллекции МАЭ представлены керамические курильницы с зооморфными головами из Лакандоны, штат Чиapas, юго-восток Мексики, не позднее 1910 г. (МАЭ № 1863-18, МАЭ № 1863-19). В отличие от других форм курильниц, рассмотренных в рамках данной статьи, украшение этих чаш головой зверя связано с культовым использованием благовоний, с посвящением солнцу, символом которого этот зверь, очевидно, мог быть.

В данной статье мы упоминаем далеко не все страны и территории в музейных экспозициях МАЭ, где традиции благовоний были представлены оригинально и разнообразно. Большой интерес представляет Вьетнам, Корея и особенно Индия, открывшая миру запах древесины сандала, листьев пачули, корней ветивера, костуса, корицы, различных смол и повлиявшая на становление развитие основных парфюмерных жанров (шипр, фужер, восточные, кожаные ароматы и т.д.).

Запахи как средство коммуникации и музейный сувенир

Если мы говорим о музеях, посвященных ароматам, как упомянутая выше Версальская Осмотека, то в таких экспозициях запахи становятся главными экспонатами, для понимания которых необходимы пояснения, типизация, визуальные или аудиальные дополнения. Но запахи в музеях, чья специфика посвящена изобразительным искусствам или этнографии, становятся не объектами демонстрации, а средствами коммуникации, своего рода медиаторами, способными рассказать посетителю историю предмета, создать некий понятный образ. Кроме того, в пространстве музея, демонстрирующего предметы, связанные с этнографией и антропологией, рассказ о традициях благовоний, по сути, являющихся нематериальным культурным наследием, может стать существенным смысловым дополнением.

Н. Г. Самарина в своей статье, посвященной музейной коммуникации в контексте музейного наследия, пишет: «Музейная коммуникация — это процесс общения музейной аудитории с культурным наследием, аккумулирующим опыт материальной деятельности, духовных исканий и традиционную культуру, как отдельного этноса, так и человечества в целом. В качестве коммуникаторов выступают источник (музейный предмет) и познающий (переживающий прошлое) субъект. Каналы коммуникации носят по преимуществу невербальный характер, что затрудняет коммуникативный акт, т.е. адекватное восприятие, понимание и интерпретацию субъектом заключенной в источнике социокультурной информации» [15, с. 45]. И далее автор предлагает различные способы формирования музейных экспозиций для адекватного восприятия информации, опираясь на функции музейной коммуникации. Рассказ о традициях благовоний на примере курильниц различных стран и культур, дополненный фотоматериалами, может активировать информационную и когнитивную функцию, тогда как демонстрация запахов в том или ином виде отсылает к индивидуальному опыту эмоционального переживания.

Тут может возникнуть контраргумент, ведь обонятельные импульсы особенно у современного, цивилизованного человека не так важны и чувствительны. Вне всякого сомнения, именно зрение, наряду со слухом, чаще всего стимулирует эмоции в повседневной жизни, но ольфакторные впечатления способны вывести человека на особые, глубинные переживания. Профессор химии Паоло Пелоси, исследующий физиологию обоняния, справедливо отмечает: «Как слабо на самом деле воздействуют на нас изображения еды и напитков — путь даже самые реалистичные и красочные, — которыми бомбардирует пользователей реклама, в сравнении с мимолетным, но таким пленительным ароматом свежее испеченной сдобы, вдруг пойманым на улице! И каким скучным и даже подавляющими кажутся натуралистичные по цвету и деталям пластиковые муляжи суши и темпуры в витринах японских ресторанов!» [12, с. 16].

Демонстрация музейных предметов, связанных с ри-

туалами курения благовоний, а также дополнение экспозиции некоторыми душистыми веществами (древесина, кусочки смолы, скрутки трав), фотографиями и пояснительными текстами может отчасти предоставить посетителю возможность погрузиться в этот аспект разных культур. Но в полной мере раскрыть эту тему можно только при знакомстве с процессом возжигания благовоний и восприятием запаха. В связи с организованной во всех музейных пространствах системой противопожарной безопасности проведение подобных ритуалов не представляется возможным. Но подобные иллюстрации можно реконструировать через синтетические композиции, собранные в саше, твердые духи или иные носители, способные демонстрировать запахи. Обращение к синтетическим материалам тут, скорее, является неизбежным решением, так как в отличие от натуральных душистых веществ, именно «синтетика» позволит сохранить стойкость и неизменность химической формулы, хотя и за счет частичной потери ароматического профиля. Также можно создать набор сувенирной музейной продукции для воскуривания, с объяснением и инструкцией к использованию (например, щетки алойного дерева, различные смолы, палочка пало санто и пр.) или брошюру с подробными рецептами. Кроме того, наборы духов, созданные по заказу музея, как сувенир для широкой продажи или локально, как подарок на памятные мероприятия, могут отражать этнографический материал экспозиции, ссылаясь в своей парфюмерной идее на ароматы благовоний.

В качестве заключительного аргумента в обосновании значимости темы благовоний в экспозиции МАЭ, обратимся вновь к статье Ю. А. Кузиной о выставке 1995 года, где автор высказывает интересное соображение о том, что «прошедшая выставка являлась, насколько нам известно, первой за последние десятилетия историко-этнографической экспозицией, посвященной курению. Она как бы продолжила традицию Кунсткамеры, заложенную еще ее основателем Петром Великим, — удивлять посетителей необычными, диковинными вещами» [8, с. 104]. Появление темы благовоний в экспозиции музея может так же продолжить эту традицию неожиданных решений, удивляющих публику.

В заключении обратим внимание на еще один важный аспект, необходимый для успешного создания ароматических иллюстраций в музее, — это выбор качественных душистых веществ, как натуральных, так и синтетических. Вопрос качества, аутентичности, натуральности, репрезентативности аромата — большая и сложная тема для интереснейшей дискуссии, к которой можно, как нам кажется, привлечь специалистов разных направлений: химиков, врачей, инженеров, парфюмеров, искусствоведов, историков, музейных работников, чтобы расширять это направление, наполняя его интересными и перспективными проектами.

Примечания:

¹ Описание ароматов было представлено на выставке, на этикетках.

² URL: <https://www.jorvikvikingcentre.co.uk/press/norse-ty-niffs-historic-aroma-packages-trialled-bring-vikings-smells-home/> (дата обращения: 11.03.2024).

³ Рекламный текст с сайта одного из производителя оборудования для ароматизации: «...зал восточных искусств раскроется поновому, если в нем будет ощущаться пряный аромат благовоний, трав и сандала. А побывав в кабинете Петра и почувствовав запах табака, вы запомните это событие как удивительное путешествие во времени, массивные кабинеты с ароматами дорогих пород дерева, роскошные залы с цветочными запахами — современная наука может воссоздать любой аромат. Даже сцены баталлий или экспозиции оружия можно сопровождать ароматом пороха и дыма». URL: <https://aromavent.ru/> (дата обращения: 11.03.2024).

⁴ Парфюмерные иллюстрации здесь — это духи или туалетная вода, то есть концептуально это гармоничный запах, предполагающий использование в качестве ароматизации воздуха или тела. Ольфакторные иллюстрации шире, так как могут демонстрировать неприятные, не сбалансированные по сравнению с парфюмерным продуктом запахи, при желании, впрочем, тоже допустимый для прикладного использования, если для этого имеется техническая возможность.

⁵ Набор включает в себя такие позиции как: «Царь-плотник» (запах строящегося города и верфи); «Царский выезд» (запах экипажа, лошадей, шерсти, кожи); «Острова» (запах болот и сосен, тростника и песка); «Невские волны» (запах неводской воды с привкусом талого снега и т.д. Несмотря на то, что это иллюстративные ароматы, они справляются с парфюмерной функцией, и могут быть использованы как духи.

⁶ Изображения из коллекции МАЭ можно найти на сайте URL: <https://collection.kunstkamera.ru/> (дата обращения: 11.03.2024) или на портале Государственного каталога Музейного фонда РФ, URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 11.03.2024).

Список литературы:

1. Васильева Ж. В., Бочков Е. Р. Специфика реализации ольфакторных практик в музейном пространстве // Культурология в тео-

- риях и практиках: материалы II научно-практической конференции с международным участием, г. Москва, МПГУ, 24–25 ноября 2022 г. / под общ. ред. И. Б. Пржиленской, А. А. Шевцовой, Е. М. Шемякиной. [Электронное издание сетевого распространения]. М.: МПГУ, 2023. С. 285–291.
2. Войтишек Е. Э. «Ароматная гавань...»: опыт изучения культуры благовоний в Гонконге // Вестник Новосибирского государственного университета. Научный журнал. Серия: История, филология. 2015. Т.14, вып.10: Востоковедение. С. 271–277.
 3. Войтишек Е. Э., Речкалова А. А. Политические игры с благовониями: даймё Датэ Масамунэ и его увлечения изящными искусствами // Японские исследования. 2017. № 3. С. 68–84.
 4. Войтишек Е. Э., Яо С. Курильницы бошаньлу в ароматической культуре Китая: символика и социальные функции // Вестник СПбГУ. Востоковедение и африканистика. 2018. Т. 10. Вып. 4. С. 510–524.
 5. Декуэн Д. Среди садов и тихих заводов // Пер. с фр. И. А. Алчеева. М.: Эксмо. 2018. 320 с.
 6. История Африки в древних и средневековых источниках. Хрестоматия / Под ред. О. К. Дрейера; сост. С. Я. Берзина, Л. Я. Куббель. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1990. 468 с.
 7. Куликов А. М. Возвращая забытое: церемония сянь-дао и ароматическая культура старого Китая // Востоковедение: история и методология. №1. 2021. С. 145–153.
 8. Купина Ю. А. Опыт создания и демонтажа выставки «Курение: грани и традиции» // Курьер Петровской Кунсткамеры. 1995. Вып. 1. С. 99–104.
 9. Леонтьев Г. А. Ершов М. А. Тайны Оманского ладана. История, культура. М.: Vega-Принт. 2017. 192 с.
 10. Малеев В. С. Запах и вкус в контексте создания музейных экспозиций нового типа // Вестник МГУКИ. 2019. №5 (91). С. 74–82.
 11. Мюшембле Р. Цивилизация запахов. XVI – начало XIX века / Пер. с фр. О. Панайотти. М.: НЛО. 2020. 312 с.
 12. Пелоси П. Обоняние. Увлекательное погружение в науку о запахах / Пер. с англ. А. Г. Осипова. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус. 2020. 304 с.
 13. Прокудина Д. А., Прокудина Е. К. «Ароматы в цвете»: новое восприятие искусства в музее // Интерактивное образование. Информационно-публицистический образовательный журнал. № 3. 2021. С. 49–54. URL: <https://interactiv.su/новый-номер/2021-2/> (дата обращения: 11.03.2024)
 14. Резван Е. А. Страна благовоний (Йемен: образы традиционной культуры): Каталог выставки МАЭ РАН. 2007. 332 с.
 15. Самарина Н. Г. Музейная коммуникация в контексте культурной памяти и культурного наследия // Вопросы музеологии. 2013. № 2 (8). С. 45–55.
 16. Фраснелли И. Сила обоняния. Как умение распознавать запахи формирует память, предсказывает болезни и влияет на нашу жизнь // Пер. с немецкого А. Н. Анваера. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. 208 с.
 17. Шеффер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан / Пер. с англ. Е. В. Зеймаля и Е. И. Лубо-Лесниченко; ред., стихотвор. пер. и коммент. Л. Н. Меньшикова. М.: Наука, 1981. 608 с.
 18. Peacock D. P. S.; Peacock A. C. S.; Williams D. Food for the Gods: New Light on the Ancient Incense Trade. Oxbow Books and the authors, 2007. 192 p.
 19. Fischer-Rizzi S. The complete incense handbook. Published by Sterling Publishing Company. New-York, 1998. 225 p.

References

- Decoin, D. (2017) *Le bureau des jardins et des étangs*. Paris: Le Livre de Poche. (in French)
- Fischer-Rizzi, S. (1998) *The complete incense handbook*. New-York: Sterling Publishing Company.
- Frasnelli, J. (2021) *Wir riechen besser als wir denken: Wie der Geruchssinn Erinnerungen prägt, Krankheiten vorhersagt und unser Liebesleben steuert*. Graz: Molden Verlag in Verlagsgruppe Styria GmbH & Co. KG. (in German)
- History of Africa in ancient and medieval sources (1990), in: Drejer, O. K.; Berzina, S. YA.; Kubbel', L. YA (ed.) *Chrestomatia [Anthology]*. Moscow: Main editorial office of oriental literature of the publishing house "Nauka". (in Russian)
- Kulikov, A. M. (2021) 'Bringing Back the Forgotten: The Xiang Dao Ceremony and the Aromatic Culture of Old China', *Vostokovedenie: istoriya i metodologiya [Oriental Studies: History and Methodology]*, 1, pp. 145–153 (in Russian)
- Kupina, YU. A. (1995) 'Experience of creating and dismantling the exhibition "Smoking: Facets and Traditions"', *Kur'er Petrovskoj Kunshtkamery [Peter the Great' Courier]*, 1, pp. 99–104 (in Russian)
- Leont'ev, G. A.; Ershov, M. A. (2017) *Secrets of Oman incense. History, culture*. Moscow: Vega-Print Publ. (in Russian)
- Maleev, V. S. (2019). 'Smell and taste in the context of creating a new type of museum exhibition', *Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]*, 5 (91), pp. 74–82 (in Russian)
- Muchembled, R. (2017) *La civilization des odeurs XVI-e début XIX-e siècle*. Paris: Les belles Lettres Publ. (in French)
- Peacock, D. P. S.; Peacock, A. C. S.; Williams, D. (2007) *Food for the Gods: New Light on the Ancient Incense Trade*. South Yorkshire Barnsley: Oxbow Books and the authors.
- Pelosi, P. (2016) *On the Scent: A journey through the science of smell*. Oxford University Press
- Prokudina, D. A.; Prokudina, E. K. (2021) "Scents in Color": a new perception of art in the museum', *Interaktivnoe obrazovanie. Informatsionno-publitsicheskii obrazovatel'nyi zhurnal [Interactive education. Information and journalistic educational magazine]*, 3, pp. 49–54. (in Russian)
- Rezvan, E.A. (2007) *Strana blagovoniy (Yemen: obrazy traditsionnoy kul'tury) [The land of incense. Yemen: Images of traditional culture]*. MAE RAS (Kunstkamera) (in Russian)
- Samarina, N. G. (2013) 'Museum communication in the context of cultural memory and cultural heritage', *Voprosy muzeologii [Issues of museology]*, 2 (8), pp. 45–55 (in Russian)
- Schafer, E. H. (1963) *The Golden Peaches of Samarkand. A Study of Tang Exotics*. Los Angeles: Berkeley.
- Vasil'eva, ZH. V.; Bochkov, E. R. (2022) 'Specifics of the implementation of olfactory practices in the museum space', in: I. B. Przhilenskaia, A. A. SHEvtsova, E. M. SHemyakina (ed.) *Kul'turologiya v teoriyah i praktikah: materialy II nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodnym uchastiem [Culturology in theories and practices: materials of the II scientific and practical conference with international participation, Moscow, MPGU]*. Moscow, MPGU, 24–25 November 2022, pp. 285–291 (in Russian)
- Vojtishkek, E. E. (2015) "Fragrant Haven...": an experience of studying the culture of incense in Hong Kong', *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Nauchnyi zhurnal. Seriya: Istoriia, filologiya. Vostokovedenie [Bulletin of Novosibirsk State University. Science Magazine. Series: History, philology. Oriental studies]*, 14, vol. 10, pp. 271–277 (in Russian)
- Vojtishkek, E. E.; Rechkalova, A. A. (2017) 'Political games with incense: daimyo Date Masamune and his passion for the fine arts', *Iaponskie issledovaniya [Japanese studies]*, 3, pp. 68–84 (in Russian)
- Vojtishkek, E. E.; Yao, C. (2018) 'Boshanlu incense burners in the aromatic culture of China: symbolism and social functions', *Vestnik SPbGU. Vostokovedenie i afrikanistika [Bulletin of St. Petersburg State University. Oriental and African studies]*, 10, vol. 4, pp. 510–524 (in Russian)

Воронцова Лилия Овсеповна, лаборант. Государственный Эрмитаж. Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. lilivoron@yandex.ru. ORCID 0009-0005-5840-3843

Vorontsova, Lilia Ovsepoyna, laboratory assistant. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 190000 Saint-Petersburg, Russian Federation. lilivoron@yandex.ru. ORCID: 0009-0005-5840-3843

НЕБРОСКАЯ КРАСОТА ПОВСЕДНЕВНОСТИ. ЖЕНСКИЙ МИР В ИСКУССТВЕ НИНЫ РЫЖИКОВОЙ

THE DISCREET BEAUTY OF EVERYDAY LIFE. THE FEMALE WORLD IN THE ART OF NINA RYZHIKOVA

Аннотация. Автор рассматривает вопрос восприятия образа женщины в изобразительном искусстве на примере творчества петербургской художницы Нины Константиновны Рыжиковой (род. 1968 г.). В современном искусстве произведения, основой для сюжета которых служат обыденные сцены, не являются самыми распространенными. Но, несмотря на это, интерес к бытовому жанру сохраняется и, видоизменяясь в соответствии с тенденциями времени, внимание акцентируется на повседневности как категории и философии, и искусства, и культуры. Как и в прежние времена, поэтика этого жанра по-прежнему волнует академических художников. К таким мастерам можно по праву отнести Н. Рыжикову, живопись которой отличается философским размышлением о проблемах бытия, месте человека в стремительно меняющемся мире и поиске впечатлений от окружающей действительности. Данная работа посвящена изучению проблематики эстетического восприятия обыденности и особенностей репрезентации женского начала и женского образа в искусстве Н. Рыжиковой, персонажи произведений которой наделены одухотворенностью и поэтичностью внутренней жизни и живут в своём хрупком и иллюзорном мире, в сочиненной живописцем реальности. Мечтательные героини в полотнах мастера отсылают к размышлениям о женской чувствительности души. В динамичной современной жизни художнице удалось сохранить свою индивидуальность, мастерство, оригинальность и личностное восприятие мира. Автор ставит целью сделать обзор творчества Н. К. Рыжиковой через анализ её произведений, затронутых тем и сюжетов. Живописец выражает свою концепцию через обращение к формам классического искусства, при этом её творчество открыто к поиску новых идей, а поэтому актуально.

Ключевые слова: петербургское изобразительное искусство; классические традиции; Нина Рыжикова; женский образ; сочиненная реальность; внутренний мир современной женщины; гармоничная сфера бытия.

Abstract. The author examines the perception of the female image in art on the example of the work of St. Petersburg artist Nina Konstantinovna Ryzhikova (b. 1968). In modern art, works based on scenes from everyday life are not the most common. But despite this, interest in the everyday genre persists and, changing in accordance with the trends of the time, is focused on everyday life as a category of philosophy, art, and culture. The poetics of this genre still excites such academic artists as Nina Ryzhikova, whose paintings are distinguished by philosophical reflection on the problems of being, man's place in a rapidly changing world and the search for impressions of the surrounding reality. This article studies the issues of aesthetic perception of everyday life and the peculiarities of the representation of the female image in the art of Nina Ryzhikova, whose characters are endowed with spirituality and poetry of inner life and live in their fragile and illusory world, in the reality composed by the painter. In a dynamic modern life, the artist managed to preserve her individuality, skill, originality and personal perception of the world. In this article, the author aims to review the art of N.K. Ryzhikova through the analysis of her works, the topics and subjects touched upon. The painter expresses her concept through an appeal to the forms of classical art, while her work is open for new ideas, and therefore relevant.

Keywords: St. Petersburg fine art; classical traditions; Nina Ryzhikova; female image; composed reality; inner world of a modern woman; harmonious sphere of being.

Изобразительное искусство второй половины XX – начала XXI в. прошло через трудный путь исканий, экспериментов, заблуждений и иллюзий, приведших к поиску новых истин, рождающих обилие ярких неординарных идей. Изменения, связанные с информационными технологиями, глобализацией, феминизацией, технологическими прорывами привели к кардинальным трансформациям в социальной и духовной жизни общества и повлияли в свою очередь на духовный мир человека. Казалось, что стремительный ритм современной жизни разрушил традиционные нравственные и эстетические ценности, породив разнообразие ощущений – от восхищения и восторга, до страха, растерянности и сомнений. Но через отрицание традиционных классических канонов, художественная культура XXI века заново оценила наследие прошлого.

XXI век внёс ключевые изменения в ритм художественной жизни не только петербургского искусства, но и всего

мирового художественного пространства. Преобразования, коснувшиеся социальной и духовной жизни человека, отразились на его представлении о мироздании. Стремительное движение жизни ставит новые задачи и заставляет смотреть иначе на изобразительные возможности любимых художниками тем и сюжетов. Эстетические и духовные перевоплощения повлияли на формирование нового живописного языка в искусстве.

Свои коррективы в искусство вносят изменившиеся представления о времени и пространстве, о героях и анти-героях. Культура демонстрирует всё большую восприимчивость к ординарному и повседневному. Очевидно, что новые художественные устремления связаны с новаторством, с преобразованием всей композиционной и колористической специфики живописи под воздействием стремительного развития и трансформации окружающего мира. Меняется процесс формирования художественного и эстетического восприятия

искусства, отражаясь на содержании и качестве произведений.

Женщина, являющаяся во все времена источником вдохновения и музой для художников, теперь стремится реализовать свои таланты и способности в общественной жизни. Искусство не стало для этого исключением.

Представительниц прекрасного пола обожествляли в Древней Греции, восхищались в Галантном веке, мистифицировали в Серебряном веке. Двадцатый и двадцать первый века не стали исключением в понимании традиций. Отношение живописцев к прекрасным образам постоянно менялось. Каждая эпоха имела свой идеал женской красоты, это связано с изменением мировоззрения, привычек, сменой политических систем и нравов. Женский образ — чувственный или надменный, манящий или отталкивающий — привлекал внимание художников во все эпохи. Произведения творцов на эту тему демонстрировали общественные и социальные изменения в обществе. Образ женщины трансформируется на протяжении веков в различные ипостаси, позволяя проследить историю смены вкусов и эталонов.

Стремление женщин найти свое место в мире изменило представление женского образа в искусстве. Отражая течение времени, общество ищет новые возможности выражения содержания, непривычные формы осмысления мироощущения. Новое время приносит новое мышление. Частный женский мир, «женское искусство» из камерного искусства переходит на новую профессиональную стадию. Появляется другой идеал героя, воплощающийся в женском образе. Интерес женщины к новым видам деятельности, пониманию и открытости окружающему миру способствует тому, что представительницы прекрасного пола становятся законодательницами новых направлений и наравне с мужчинами участвуют в формировании нового художественного языка. Художницы не ограничиваются творчеством на темы домашней сферы и материнства, а работают над созданием образа своего внутреннего переживания окружающего мира.

В Санкт-Петербурге живет и работает целый ряд известных и талантливых художниц, достигших высокого уровня мастерства, произведения которых отличаются неповторимым художественным видением. К примеру, в скульптуре — О. Н. Панкратова, Г. Д. Писарева, в фарфоре — Н. А. Вострякова. Высокой изобразительной культурой обладают мастера, работающие в религиозном искусстве: в создании художественного убранства храма — А. И. Дендерина, иконописцы Дария Джемс-Лева и Ю. О. Бехова, мастер иконного шитья В. Б. Казарина; в графике — Е. С. Базанова, в живописи — В. А. Мильникова, М. Г. Чичерина, О. А. Шведерская, А. А. Недзвецкая, Е. С. Базанова, Е. С. Прудникова, И. А. Москалёва, М. Г. Чичерина. Современные художницы искренне ищут выражения в своем творчестве актуальной жизненной проблематики времени, воспевая образ женщины. Классический отпечаток появляется в искусстве Т. С. Федоровой и Л. Н. Кирилловой, народность с религиозным содержанием отображается в работах Г. Д. Писаревой, исторический контекст отражается в произведениях А. Г. Николаевой-Берг, о внутреннем мире женщины говорится в картинах Т. А. Рауш, метафизическая направленность наблюдается в творчестве Е. В. Грачевой, особая экспрессивность образа характерна для произведений Д. А. Коллеговой. Не забывая о богатом наследии предшественников и переосмысливая традиции отечественного и мирового искусства, они вносят в него свои новые искания и идеи.

Проблемы художественной репрезентации женской темы освещаются в научных трудах философов, искусствоведов, историков, культурологов, литературоведов, социологов. В отношении современного петербургского изобразительного искусства можно говорить о том, что в отечественном искусствоведении эта тема еще недостаточно изучена, но, несомненно, является актуальной и нуждается в дальнейшем исследовании. Интерес к проблематике женской образности и ее художественном представлении есть, об этом свидетельствуют новейшие публикации на эту тему. Так С. М. Грачева в статье «Феминизация как социокультурный феномен в искусстве конца XX — начала XXI вв.» [7, с. 277–288] говорит о возрастающей роли женщины в разных сферах общественной жизни, в том

числе в изобразительном искусстве Санкт-Петербурга; в статье «Грани современного академического реализма» [5, с. 186–203] автор рассматривает вопрос о проблемах петербургского реалистического искусства и традиционных форм живописи и о соотношении их с новейшими течениями в искусстве. Во вступительных статьях к каталогу «Нина Рыжикова. Живопись. Графика» [4, с. 8]; в альбоме «Мир перламутровых грез Нины Рыжиковой» [3, с. 8–15]; в монографии «Современное петербургское академическое изобразительное искусство» [6, с. 170–172, 261–263] разрабатывается вопрос репрезентации повседневности в современном петербургском академическом искусстве, в том числе в творчестве Нины Рыжиковой, продолжающей и развивающей традицию реалистической живописи.

Известный петербургский живописец Нина Константиновна Рыжикова родилась в Ленинграде в 1968 г. Большой интерес к искусству проявился у художницы в детстве, когда Нина Рыжикова занималась в изобразительной студии при Государственном Эрмитаже. Великолепные коллекции знаменитого музея произвели на девочку неизгладимое впечатление и зародили желание разгадать тайны живописного мастерства. С этого начался творческий путь художницы, утверждающей идею значимости и красоты явлений повседневной жизни. Потом была средняя художественная школа имени Б.В. Иогансона при Академии художеств, по окончании которой Рыжикова поступила в Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина на живописный факультет в мастерскую известного советского художника Юрия Михайловича Непринцева, человека активного, жизнерадостного и деликатного, который не навязывал ученикам своё видение, а давал возможность студентам найти собственную дорогу в искусстве.

После окончания института почти каждый художник какое-то время находится под влиянием своего педагога и авторитета признанных живописцев. Поэтому очень важно найти не только свой художественный язык, но и тему, в которой живописец сумеет себя выразить. Нужно не столько быть непохожим на других, иметь свою индивидуальность, сколько прислушаться к себе, отразить в творчестве то, что чувствуешь. Нина Рыжикова нашла свою выразительность, в которой ей комфортно.

Мастер уверен, что художники — люди счастливые, так как могут придумать и создать своё необыкновенное мироощущение. Рыжикова следует своим путём не спеша, потому что много времени уходит на «смотрение» и понимание, куда двигаться дальше. Рассматривая творчество как дорогу с множеством тропинок, Нина Константиновна считает, что можно идти в разных направлениях, главное сделать верный выбор, а это очень сложно.

В приоритете у художницы не эффектность и даже не мастерство исполнения, которым она обладает в полной мере, а стремление как можно острее передать настроение, ощущаемого на данный момент времени.

Творчество Нины Рыжиковой обращается к реализму, но в него мастер вносит нотки фантазии, ретроспективизма, вдохновляясь искусством мастеров конца XIX — начала XX веков — А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, В. Э. Борисова-Мусатова. Её работы проникнуты чувством загадочной действительности. Свои жизненные впечатления живописец воплощает в оригинальные образы. Автору удается цельно выразить свое мироощущение, поэтому картины её объединены характерными общими чертами, делающие их близкими, связанными друг с другом. Рыжикова создает женские образы, напоминающие облик самой художницы. Мастер делает это не намеренно, а проецирует себя на холсте, не столько чертами лица, сколько внутренним состоянием.

В произведениях присутствует и некоторая кинематографичность. Художнице удается превратить зрителя в очевидца разворачивающихся на полотне событий, но не участника. У Н. К. Рыжиковой получается создать ощущение двух параллельных миров — реального, в котором существует зритель и воображаемого, где проживают персонажи. Между этими мирами есть невидимая и непреодолимая граница, не позволяющая наблюдателю вмешиваться в жизнь, которая происходит в картине, а только созерцать её. Художница считает театральность искусственной средой, где ярче выявляются характеры,



Илл.1. Н. К. Рыжикова. Портрет в Петергофе.1994. Х., м. 115×95. Собственность автора.

Илл. 2. Н. К. Рыжикова. Автопортрет с сыном.1997. Х., м. 115×95. Собственность автора.



образы. При этом ей ближе атмосфера кино, в которой чувствуется воздушная среда и есть ощущение настоящей жизни.

Картины раннего периода творчества написаны в технике масляной живописи, по сравнению с современными произведениями они темнее по колориту. Позже Рыжикова открыла для себя акварель и графику, причем многие работы художница исполняет сначала в акварельной технике или в графике, чтобы потом повторить сюжет в масле. Произведения при этом приобретают пластичный, завершённый и монументальный характер. Композиция становится более статичной. В то время, как акварельные работы смотрятся прозрачными, пронизанными воздухом и светом. Акцент делается на настроении. Главное для живописца — передать свое состояние, видение мира через собственный выразительный язык, пластику, колорит. Чтобы подобрать правильный и более точный цвет, Нина Рыжикова подготовительно делает маленькие цветочные эскизы или пробники, которые она ласково называет «нашлёпки», то есть нанесение пятнышек цвета на бумагу. Художница не допускает в своих работах режущих глаз цветовых диссонансов. Переходы одного тона в другой мягки и гармоничны. Колорит в её работах сдержанный, но включает в себя многообразие оттенков, из которых любимыми являются неаполитанский желтый, песчано-желтый, серебристо-зеленый и медовые оттенки.

Мастер признается, что работа масляной краской требует энергетических и физических затрат. В акварели другая ситуация — она легче, камернее, и нужно всего лишь легкое касание, которое предполагает импровизацию, потому что краска течет и не всегда можно предугадать, как она ляжет на холст. Своей прозрачностью, акварельная работа напоминает шелк. Карандашный рисунок предполагает изображение более точное и деликатное. При проработке лица, мельчайший штрих может изменить всё: выражение, настроение, характер изображенного.

В подходе Рыжиковой к явлениям жизни нет ничего мрачного, унылого как в выборе сюжета, так и в отношении форм, линий и красок. В картинах отсутствует сентиментальная идеализация, приукрашивание реальности. Нина Рыжикова творчески отражает те стороны действительности, которые внутренне близки ей, затрагивают и волнуют художницу — оптимистичные и умиротворенные, гармоничные и светлые моменты жизни.

Художница работает в различных жанрах: композиционные ретроспективные произведения, пейзажи, натюрморты, портреты, детские образы, женская тема.

Можно отметить определенную эволюцию в живописном стиле Нины Константиновны. Ранний период творчества — начало 1990-х гг., связан некоторым образом с неопримитивизмом, с увлечением стилем мастеров русского авангарда — М. Ларионовым, Н. Гончаровой. Автор проявляет интерес к парковым темам, к образам Петергофа, Павловска. Часто фоном в произведениях служит парковый пейзаж, например, «Алука. Белый пароход», где фигуры прогуливающихся людей напоминают парковую скульптуру. Характер персонажей и действия, призрачность, кулисное построение пространства подчеркивают ирреальность происходящего. Эти работы отличает некоторая романтическая ретроспективность. Большую роль в произведениях играет пейзаж, на фоне которого разворачиваются сюжетные сценки. Стаффаж придает ощущение «воздуха» и делает работы гармоничными и завершенными.

С одной стороны, в картинах сохранено живое чувство природы, и в то же время работы содержат декоративное видение цвета и формы. Произведения со сдержанным условным колоритом написаны свободными, пастозными мазками. Мастер использует плоскостную трактовку фона.

Дворцово-парковая тема отсылает к традициям мирикусуников, сюжетным ретроспективным картинам, представляющих изысканные сценки в пейзаже и интерьере Александра Бенуа и Константина Сомова.

В ранней работе, написанной после окончания института, «Портрет в Петергофе» (илл. 1) уже выявляются выразительный стиль Нины Рыжиковой, проникнутый духом итальянского искусства XV–XVI вв. Опираясь на традиции искусства великих мастеров, Рыжикова отображает в произведении мироощущение, соединяющее в себе естественность жизни с возвышенным эстетическим содержанием. Тонкая наблюдательность и

чувство прекрасного находят своё отражение в представлении гармонической сферы бытия, насыщенной тихой радостью и спокойствием, где женщина является своего рода символом, выражающим красоту, душевность, умиротворенность и любовь.

На «Портрете в Петергофе» изображена подруга художницы Татьяна. Увидев в чертах лица модели схожесть с персонажами Боттичелли, Нина Рыжикова постаралась сделать героиню произведения вневременной. Фигура девушки решена достаточно плоско. Срез её фигуры, поза и характер выявлен совершенно четко. Молодая женщина смотрит на зрителя задумчивым взглядом. Отсылая в прошлое, мастер тонко раскрывает характер портретируемой. Образ персонажа выглядит идиллическим, полным достоинства и грации. А парковый пейзаж, архитектурные фрагменты, при всей своей композиционной простоте, вносят ощущение прошлых эпох и подчеркивают вневременной характер модели.

Иллюзорный мир близок Нине Константиновне. В произведениях заложен символический смысл, присутствует и метафизичность. В характере мотивов — незамысловатых сценках повседневной жизни, отражается интерес и увлечение Нины Рыжиковой творчеством художницы Натальи Нестеровой (1944–2022). Но если произведения Нестеровой можно рассматривать скорее, как притчи, то полотна Рыжиковой больше напоминают повествовательный рассказ или лирическую поэзию.

На третьем курсе института у Нины Константиновны родился сын Никита. Это важное событие повлияло на дальнейший творческий путь мастера. Нина Рыжикова погрузилась в мир ребёнка. Появилась тема детства. К этому циклу относятся «Автопортрет с сыном» (илл. 2), на котором художница представляет себя сидящей в кресле в красном одеянии с сыном на руках. Мальчик изображен в розовом костюме Арлекина, печально смотрящим в сторону. Фоном работы служит интерьер комнаты. Обращенный на зрителя задумчивый взгляд мастера, её нежный жест руки, обнимающей мальчика, яркость цветовой гаммы — подчеркивают необычную романтичность образа. Картина отличается эмоциональной выразительностью. Художественный стиль — насыщенное цветовое решение, упрощённые формы, плоскостность объёмов, лаконизм и игра на контрастах напоминает творчество художников неопримитивистов.

Другая, более поздняя работа мастера на эту тему «Сон-трава», в которой персонажи не смотрят на зрителя, они дистанцировались от него и живут в сказочном поэтическом мире, занимаясь своими делами. Стол с зеленью и цветами является декоративным фоном, передающим живую трепетность природы. Нину Константиновну увлекает красота сопоставления изображенных растений и птицы, бабочек на столе, размещенных на холсте с тонким композиционным расчетом. Сон-трава ассоциируется у художницы с началом весны. Для автора это — первые цветы, которые появляются из-под снега на проталинах, когда белоснежный покров уходит, лежит старая трава, а впереди долгожданное, но недолгое лето. Нравится мастеру и название, и сам вид цветка.

Рыжикова пишет несколько портретов сына в различных сказочных образах, сочетая фантазию с реальным миром: в образе пастушка («Свинопас»), воина («Рыцарь»), моряка («Мореплаватели»), «Старая карта»). Такой игровой элемент отсылает к обрядово-зрелищным традициям карнавальской культуры средневековой Европы. Культуры, находящейся на границе искусства и самой жизни, оформленной игровым образом. Михаил Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» пишет: «... карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой» [цит. по: 1, с. 12].

Карнавальную тему Рыжикова продолжает в детских портретах, перевоплощая мальчиков и девочек в ска-



Илл. 3. Н. К. Рыжикова. В ожидании ветра. 2011. Х., м. 80×80. Собственность автора.



Илл. 4. Н. К. Рыжикова. Середина лета. 2012. Х., м. 80×70. Собственность автора.

зочных героев, фольклорных персонажей («Машенька», «Дети в лесу», «Эхо»). В поздних работах 2000-х гг. на детскую тему появляется психологизм, иносказание, произведения приобретают философско-символическое звучание.

К примеру, «В ожидании ветра» (илл. 3) сочетается созерцание природы с игровым элементом. Мальчик задумчиво сидит на холме берега моря, не спеша клеит бумажного змея, словно желая улететь вместе с ним в небо к своим мечтам. Рядом собака тоскливо смотрит вдаль на еле виднеющийся дом. Нина Рыжикова придает большое значение композиции, цвету и пластике, которыми добивается наиболее сильного выражения замысла и чувств, вложенных в произведение. От картины исходит ощущение таинственности и беспокойства. Несмотря на кажущуюся инертность, работа наполнена внутренней динамикой. Произведение написано светлой красочной палитрой, плавно сливающейся в утонченную цветовую гамму и образующей ощущение дымки, через которую зритель наблюдает за происходящим на холсте событием. Мир утрачивает черты реальности. Аллегоричность присутствует и в других картинах мастера, например, «Дельфин и мальчик», «Весенний ветер».

Отзвуки эпохи Ренессанса чувствуются в работах «Рыцарь», «Мальчик с попугаем», в которых образы напоминают героев прошлых веков. Изображенные естественно и достоверно, они одновременно придуманные и реальные. Несмотря на видимую статичность персонажей и сдержанные эмоции, произведения таят в себе внутреннюю экспрессию. Утонченная и изысканная, «нарисованная» кистью работа «Мальчик с попугаем» и картина «Рыцарь», в которой спокойное повествование разворачивается на фоне средневекового пейзажа с замком, имеют героическое начало, которое столь характерно для искусства итальянского Возрождения. Персонажи представлены повернутыми строго в профиль, как на ренессансных медалях. Подобным композиционным приемом в портрете пользовался один из любимых художников Нины Рыжиковой — Пьеро делла Франческа.

Когда сын подрос, Нина Рыжикова переключила свое внимание на другой лейтмотив, в её произведениях стала преобладать женская тема, возникли жанровые картины, связанные с бытием человека, например, серия сюжетов «Королева кухни». По словам художницы, один сюжет рождается и тянет за собой другой. Тему можно рассмотреть с разных сторон. Таким образом появилась серия картин на тему женщина на кухне, в том числе «Кулинарное настроение», «Перцы и баклажаны».

В произведении «Середина лета» (илл. 4) нет случайных элементов: холодный борщ, укроп, лук, графин — все на своем месте. Предметы имеют свой силуэт, массу — они несут ощущение лета. Внимание, казалось бы, к незначительным деталям, умение почувствовать их важность раскрывает романтическую природу творчества художницы. Картины наполнены настроением гармонии и душевности. Герои произведений Рыжиковой естественны и исполнены внутреннего достоинства. Художница лишь приоткрывает их внутренний мир, подмечая самые выразительные особенности характера, давая им эмоционально сдержанную характеристику.

Появляются композиции, где персонажи произведений отворачиваются от зрителя и не видно их лиц, например, в картине «Перцы и баклажаны». Возникает желание заглянуть и посмотреть на загадочную героиню, которая живет своей жизнью, в другом мире.

Александр Блок в своей статье об искусстве 1905 г. писал: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие). Благодаря этому живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети» [цит. по: 2, с.56].

Несмотря на то, что произведения Нины Рыжиковой имеют философско-символическое содержание, автору удается сохранить детское видение жизни, в этом художница нашла источник вдохновения. На её полотнах действительность видится реальной, но сочиненной.

Темы рождаются произвольно, любимый сюжет не отпускает и возникает желание вернуть-

ся к нему, таким образом появляются серии произведений: мотив сна, замок на песке, качели, прятки.

Во сне человеку предстает мир чудесный и магический, это «другая реальность» с её необыкновенными персонажами и фантастическими событиями. О таком трогательном моменте рассказывается в работе «Сон в летнюю ночь» (илл. 5). Действие происходит в комнате на фоне открытого окна, из которого виден пейзаж с простирающейся далью. Холмы постепенно теряют четкость очертаний, тая в легкой голубоватой дымке. Рыжикова использует тонкую градацию тона, создавая мягкое размытие линий и плавное перетекание цвета от одного к другому, что вызывает впечатление легкого тумана, который окутывает комнату, где сладким сном спит девочка. Таким приемом живописец добивается иллюзорности происходящего. Мотив сна встречается и в других работах мастера, например, «Черешня», «Колыбельная», от этих произведений исходит ощущение нежности, умиротворенности и таинственности. Тайна всегда волнует, оставляя простор для зрительской фантазии.

Тема хрупкости, иллюзорности окружающего мира, непостоянства затрагивается в цикле работ «Замок из песка». Эту тему можно ассоциировать с символом бренности бытия и течения времени. В основе композиции картины «Замок из песка» (илл. 6) остроконечной формы песчаные замки, за которыми скрывается строящая их девушка. Здесь Нина Рыжикова соединяет статику тяжеловесных монолитов замков и динамику пластики юной девушки, её жеста рук и волос, развивающихся на ветру. Текучесть форм и линий вызывает ощущение призрачности изображаемого мира. Кажущаяся надежность замков обманчива, как и материал — зыбкий песок, из которого они сделаны. Девушка строит свой хрупкий мир, состоящий из надежд, мечты, желаний, который в любой момент может разрушиться. Тишина и раздумье, столь характерные для произведений Нины Рыжиковой, сочетается в работе с внутренней динамичностью. Выраженное настроение и напряженность определяется монотонной серой цветовой гаммой тонкого карандашного штриха. Использование карандаша позволяет добиться ни с чем не сравнимой чистоты линий, тональных градаций при моделировке объемов, тонкости рисунка, фиксации на бумаге мельчайших деталей и подробностей пластической формы, недоступных кисти. Вместе с тем в самой неуловимости тона рисунка, в невесомой легкости штриховки заключается художественный прием, лишаящий изображение натуралистической конкретности, создающий эффект «бесплотности». Создается впечатление отстраненности образа от реальности, своеобразной дистанцированности его от зрителя. Линии как таковой здесь отведена подчиненная роль, а на первый план выступают градации тона, созданные штриховкой.

Легкое, воздушное настроение присутствует в картинах из серии «Качели»: «Качели», «Апрель». Этот сюжет отсылает к творчеству мастеров галантного XVIII века. В центре картины «Качели» изображены две девушки, одна из которых заботливо и нежно раскачивает на качелях другую. Молодостью, очарованием и грацией веет от героинь. Медленный ритм качелей подчеркнут позой девочек, плавным силуэтом фигур. Тонкий рисунок и живописное мастерство Рыжиковой сочетается с мягким лирическим чувством. Фигура девочки на качелях напоминает раскачивающийся маятник часов, хронометр, что можно рассматривать, как символ скоротечности времени. Художнице удается воплотить мысль о неразрывной, пронизанной единой мелодией, связи человека и природы («Апрель», илл. 7). Рыжикова использует нежные, тонкие и приглушенные нюансы охристо-желтых и серо-зеленых цветов. Эмоциональное

Илл. 5. Н. К. Рыжикова. Сон в летнюю ночь. 2011. Х., м. 90×100. Собственность автора.

Илл. 6. Н.К. Рыжикова. Замок из песка. 2007. Бумага, карандаш, 110×90. Собственность автора.

Илл. 7. Н. К. Рыжикова. Апрель. 2012. Х., м. 75×85. Собственность автора.





Илл. 8. Н. К. Рыжикова. Улыбка. 2010. Х., м. 90×70. Собственность автора.

Илл. 9. Н. К. Рыжикова. Пряжки в красной комнате. 2010. Х., м. 70×90. Собственность автора.



беспокойство в произведении изображается при помощи динамичного и темпераментного мазка. Изящная цветовая палитра и уникальная манера письма придает работе необыкновенную невесомость. В теме качания на качелях есть еще и философско-символическое значение. Человек имеет возможность парить, возвыситься над земным миром и приблизиться к небесам. Гармония, исходящая от природы и движение качелей можно характеризовать, как неустойчивую позицию человека в мире.

Тема игры в прятки — одна из любимых в творчестве Нины Рыжиковой, она привлекательна самой атмосферой игры и, прежде всего эмоцией и у того, кто спрятался, и у того, кто ищет. Элемент игры вынесен на первый план, и зритель волей-неволей оказывается втянутым в сказочный мир детства. В работах на эту тему художница находит должную меру реального и придуманного, гармонии рационального и эмоционального. Созданные образы обладают манящей силой и обаянием. Так же, как и у одного из любимых художников Нины Рыжиковой Эндрю Уайета, в произведениях, написанных в реалистической манере можно найти поэзию, философию и магию.

Например, в работе «Улыбка» (илл. 8), нарисованной изначально карандашом и потом повторенной маслом, возникает ощущение тревожной таинственности. Зритель наталкивается на то, что главное действие остается за кадром, и нужно найти разгадку. С исключительной теплотой и непосредственностью Нина Рыжикова показывает живой характер девочки, стоящей у стола, на котором — пышный букет пионов, фотография и игрушечный домик. В карандашном рисунке атмосфера покоя и умиротворенности выражена сильнее, чем в масляной технике, где больше динамичности и жизненной энергии. Героиня грациозно положила руку на поверхность стола, едва прикоснувшись к письму — посланию для зрителя, предлагающему найти верный ответ. Лукавый взгляд и загадочная улыбка подчеркивают игривость происходящего действия. За улыбкой скрывается тайна, секрет. Юное создание уводит взгляд в сторону, намекая на открытую дверь. Но разгадка находится совсем в другом месте, и об этом можно догадаться по направлению света, падающего на стол и направляющего взгляд зрителя на скатерть, из-под которой видны ноги второй участницы игры.

Такой художественный прием позволяет сделать центр композиции ярким и запоминающимся. Изысканная утонченность живописной манеры подчеркивает несерьезность запечатленного момента. Беззаботная радостная атмосфера в произведении противопоставлена затемненному синему фону, что придает ощущение тревоги и таинственности.

Тема «Прятки» часто встречается в произведениях мастера, например, в одноименной графической работе, где Рыжикова обращается к ретроспективной стилизации, изображая кавалера и грациозную даму в старинных костюмах, развлекающихся в парке, в рисунке «Игра». В этом цикле Нина Рыжикова повторяет сюжет, но изменяет контекст, ситуацию, в котором происходит действие, например, в картинах «Прятки в желтой комнате» и «Прятки в красной комнате» (илл. 9). Меняется и настроение. Если благодаря спокойной охристо-желтой цветовой гамме в работе «Прятки в желтой комнате» присутствует состояние гармонии с окружающим миром, то выразительная по организации колористического решения (из-за применения интенсивных оттенков красного) и достаточно декоративная работа «Прятки в красной комнате» воспринимается более эмоционально. Живопись здесь свободная и динамичная, но в то же время точная в трактовке подробностей. Изящные мазки точно лепят форму и передают детали фигуры и лица девушки, элементов пейзажа и цветочного натюрморта. Картину можно сравнить с персидской миниатюрой — тонко сделанной, условно декоративной, не имеющей пространства — только пятна и фактура.

Женские образы в творчестве Нины Рыжиковой обладают притягательной силой. Изображения персонажей не просто дают представление о них в частной жизни. Отдельные детали — прическа, костюм, пейзаж, предметы антуража — вносят особое содержание и подчеркивают интимность этих портретов, наполненных настроением внутреннего покоя и задушевности («Черешня», «Маленькая корзинка с красной смородиной», «Бумажные фрукты», «Прогулка»,



Илл. 10. Н. К. Рыжикова. Золотая речка. 2012. Бумага, акварель, 50×43. Собственность автора.

«Колыбельная», «Перелетные птицы», «Гнездо сойки»).

Картины пронизаны скрытым смыслом. В работах Нины Рыжиковой часто встречаются птицы. В символики и мифологии птицы обладают преимущественно позитивным значением, близкие к небу благодаря своим крыльям существа часто служили олицетворением человеческого желания освободиться от земной тяжести и подняться в высшие сферы подобно ангелам.

Внимание, казалось бы, к незначительным деталям, умение почувствовать их важность приводит к созданию необычных произведений, но их появление лишь раскрывает чувственную природу творчества художника.

Например, в работе «Маленькая корзинка с красной смородиной» обращает на себя внимание особая теплота, с которой изображена героиня. Романтическое содержание образа Нина Рыжикова воплощает в классически ясной форме. Колорит построен на сочетании зеленых, красных, телесно-желтых тонов, рисунок отличается четкостью. Нежный и привлекательный облик девушки настраивает на лирическое настроение.

Влияние восточного искусства, в частности китайского присутствует в картинах «Золотая речка», «Слива и хризантема». В китайской живописи, особенно в пейзаже, воплотилась мировоззрение народа, взгляды на природу и на место человека в мире. Художники создавали образ пейзажа, насыщенный поэтическим подтекстом, а мастерство живописцев отличалось необычайной тонкостью исполнения.

Картина «Золотая речка» (илл. 10) исполнена тишины, меланхолии. Автор стремится к простоте и лаконичности художественного языка, к плавно льющимся линиям. Медленно течет полноводная река, по ее берегу раскинулся луг с сочной травой. Близ берега одинокая фигура девушки, занимающейся будничными делами. Она словно растворилась в пейзаже, подчиняясь неторопливому ритму природы. В картине нет противоборства, присутствует лишь общее состояние умиротворенности. Природа и сам персонаж едины, а вода сливается с воздухом. Желание художника заключается в том, чтобы заставить зрителя пережить его отношение к изображаемому, проникнуться образом. При помощи тончайшей нюансировки цвета, размытыми красками создается впечатление дымки,

влажного воздуха. Таким образом сотворяется мир, отличный от реальности, свободный от условностей суетной жизни.

Главное в изобразительном искусстве Н. К. Рыжиковой — это искренность. Умение увидеть красоту во всем, отражая в творчестве впечатление от окружающего мира и внутреннее состояние души. Способность зафиксировать средствами изобразительного языка и передать зрителю собственные эмоциональные переживания.

Обладая тонким живописным мастерством и следуя традициям классического наследия мастеров прошлых столетий, художница в непохожей на другие, уникальной манере, в своих картинах восторгается очарованием, хрупкостью и гармонией повседневного мира женщин, в котором господствует лирически-сентиментальное настроение. Нина Рыжикова передаёт свои ощущения нежной умиротворённости через выразительный язык искусства, пластику и колорит. Обращаясь в своём искусстве к реализму, автора создает фантастическую действительность. Героини картин естественны и наполнены внутренним светом, очарованием, душевностью и безмятежностью, через свои переживания, чувства, сны и мечты стремятся познать тайну и открыть загадку мироздания.

В бурной современной художественной жизни Н.К. Рыжиковой удалось сохранить свою авторскую интонацию, оригинальность и личностное ми-

роощущение, а также уважение к художественным традициям как причастности к прошлому, к истории.

Преобразования, свершившиеся в мире на рубеже XX–XXI вв., отразились на изменении образа жизни людей, их духовных ценностях, мышлении и мироощущении. Это привело к преобразованию культурных идеалов, отвечающих за представление современной действительности. Трансформируется и образ женщины в искусстве, как и концепция красоты в коллективном сознании. Красота вышла на первый план, затмив классический подход к прекрасному, к возвышенному, к гармонии. От этого красота порой предстаёт бессмысленной.

Но, несмотря на метаморфозы, случившиеся в обществе, традиции оказались устойчивыми, вытеснить их или подвергнуть обесцениванию невозможно. Мир познаётся человеком в новых качествах, но на всех этапах познания ему сопутствует искусство — область человеческой деятельности как потребности прекрасного. Однако классический и академический подход в искусстве, исторические традиции прошлых столетий, видоизменяясь в новых условиях, продолжают существовать, и творчество Н.К. Рыжиковой является этому ярким подтверждением.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М: Художественная литература, 1965. 12 с.
2. Блок А. Статьи 1905–1921: соч. в 9 т. 9. Л.: Советский писатель, 1936. 56 с.
3. Грачева С.М. Мир перламутровых грез Нины Рыжиковой // Нина Рыжикова. Альбом. СПб.: Artindex, 2013. С. 8–15.
4. Грачева С.М. Нина Рыжикова. Живопись // Графика. Каталог выставки. СПб.: Изд. Артindenкс, 2013. 8 с.
5. Грачева С.М. Грани современного академического реализма // Научные труды. Вып. 38. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2016. С. 186–203.
6. Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: Букс Март, 2019.
7. Грачева С.М. Феминизация как социокультурный феномен в искусстве конца XX– начала XXI вв. (Изобразительное искусство Санкт– Петербурга) // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века. Сб. науч. статей. СПб.: СПГХПА им. А. Штигилица, 2021. С. 277–288.

References

- Bakhtin, M. (1965) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura Srednevekov'ia i Rennsansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Blok, A. (1936) Articles 1905–1921 in: *Blok, A. Op. in 9 vols, 9*. Leningrad: Sovetskii Pisatel' Publ. (in Russian)
- Gracheva, S. (2013) *Nina Ryzhikova. Painting. Graphics. Exhibition catalog*. St. Petersburg: Artindex Publ. (in Russian)
- Gracheva, S. (2016) 'Facets of modern academic realism', *Nauchnye Trudy [Scientific works]*, 38. St. Petersburg: I.E. Repin Institute Publ., pp. 186–203 (in Russian)
- Gracheva, S. (2019) *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Traditsii, sostoianie i trendy razvitiia [Modern St. Petersburg academic fine art. Traditions, state and development trends]*. Moscow: BuksMart Publ. (in Russian)
- Gracheva, S. (2021) 'Feminization as a socio-cultural phenomenon in the art of the late XX– early XXI centuries. (Fine art of St. Petersburg)', in: *Sovetskoe iskusstvo i mirovye khudozhestvennoe prostranstvo: rol' zhenshchiny v iskusstve XX veka [Soviet art and the world art space: the role of women in the art of the XX century. collection of articles]*. St. Petersburg: A. Stieglitz SPGHPA Publ., pp. 277–288. (in Russian)

УДК 745/749

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-3-109-115

Резчикова Виктория Игоревна, научный сотрудник, куратор. Калининградский областной музей янтаря. Россия, Калининград, пл. Маршала Василевского, 1, 236016. victoria.cybor@gmail.com. ORCID: 0009-0009-8799-2711

Rezchikova, Viktoria Igorevna, researcher, curator. Kaliningrad Regional Amber Museum, 1 Marshal Vasilevsky pl., 236016 Kaliningrad, Russian Federation. victoria.cybor@gmail.com ORCID: 0009-0009-8799-2711

ЯНТАРЬ В ИСКУССТВЕ АР-ДЕКО. ОБЗОР ВЫСТАВКИ «ВИТРИНА АР-ДЕКО. ЭКСПОНАТЫ МИРОВОГО ТУРНЕ В БЕРЛИНЕ, ПАРИЖЕ, НЬЮ-ЙОРКЕ. 1920–1930-е. К 100-ЛЕТИЮ СТИЛЯ АР-ДЕКО»

AMBER IN ART DECO ART. REVIEW OF THE EXHIBITION "ART DECO SHOW WINDOW. EXHIBITS OF THE WORLD TOUR IN BERLIN, PARIS, NEW YORK. 1920–1930s. TO THE 100TH ANNIVERSARY OF ART DECO STYLE"

Аннотация. В статье рассматривается концепция выставки Калининградского музея янтаря «Витрина ар-деко. Экспонаты мирового турне в Берлине, Париже, Нью-Йорке. 1920–1930-е», организованной к столетию стиля ар-деко. На протяжении двадцати лет Музей комплектует коллекцию изделий Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга (1926–1945). Впервые зрителю были представлены янтарные предметы эпохи ар-деко Германии, Дании и других стран, открыты новые имена художников согласно проведенной атрибуции клейм на серебряных изделиях и каталогизированной коллекции в книге В.Резчиковой «Янтарная мануфактура», издательства Музея янтаря. Изделия представлены как экспонаты виртуального турне на фоне плакатов выставок Янтарной мануфактуры.

Ключевые слова: искусство ар-деко, янтарь, художники-янтарщики, скульптура, спортивные призы, Янтарная мануфактура, Кёнигсберг.

Abstract. The article examines the products of the exhibition of the Kaliningrad Amber Museum "Art Deco Showcase. Exhibits from the world tour in Berlin, Paris, New York. 1920-1930s", organized for the centenary of the Art Deco style. For twenty years, the Museum has been collecting products from the State Amber Manufactory of Königsberg (1926–1945). For the first time, amber objects from the Art Deco era of Germany, Denmark and other countries were presented to the viewer, new names of artists were discovered according to the attribution of marks on silver products and the cataloged collection in the book "Amber Manufactory" by V. Rezchikova, published by the Amber Museum. The products are presented as exhibits of a virtual tour against the backdrop of posters from Amber Manufactory exhibitions.

Keywords: Art Deco art, amber, amber artists, sculpture, sports prizes, Amber Manufactory, Königsberg.

В ноябре 2023 г. в Калининградском музее янтаря открылась выставка, посвященная 100-летию стиля ар-деко в янтарном искусстве первой половины XX века. Здесь были представлены роскошные шкатулки, спортивные призы, столовые предметы, модные аксессуары и украшения с янтарем, созданные в Германии, Польше, Дании, Норвегии и Франции. В рамках выставочного проекта встретились два собрания: коллекция изделий Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга, предприятия, работавшего с 1926 по 1945 гг., формируемая и изучаемая Калининградским музеем янтаря (в 2022 г. коллекция была показана в Государственном геологическом музее им. В.И. Вернадского в Москве) и частная коллекция янтарных изделий европейских художников того же периода, которая планомерно собиралась владельцем на протяжении нескольких десятилетий (илл. 1). Основой концепции стала изданная к выставке монография В. Резчиковой «Янтарная мануфактура» [6], в которой собраны сведения о немецких художниках и опубликован каталог изделий Янтарной мануфактуры.

Выставка продемонстрировала всепроникающий характер и внутреннее единство ар-деко как стиля, его обаяние, до сих пор сохранившее живое воздействие на различные виды искусства [2]. Представленные изделия отражают стиль как яркое историко-культурное явление XX века. «Ар-деко — „тотальный“ стиль, сфера его действия не ограничивалась изобразительным и декоративным искусством, упаковкой или

плакатами. Он охватил товарный дизайн, моду, убранство интерьеров и архитектуру» [8]. «Он родился в эпоху контрастов: с одной стороны, «ревущие двадцатые» с джазом, вечеринками, миллионерами; с другой — шок Первой мировой войны и надвигающейся Второй. Роскошные клубы, пароходы, тянущиеся к облакам небоскребы — с одной стороны; революции в Европе, очереди за едой, безработица, великая депрессия — с другой. Противоречивость и контрастность отразились и в самом стиле: увлечение возможностями промышленного производства соседствовало с любовью к мастерски сделанным деталям; сталь встречалась с золотом; любовь к современности — с заимствованиями узоров и мотивов из древних цивилизаций; нарочитая грубость форм — с тонкой проработкой деталей» [3].

В Германии на формирование стиля оказала влияние рационалистичная эстетика школы дизайна Баухаус [10, с. 41], популярным стало направление «Новая вещественность» с его минимализмом, в т.ч. интерьера, мебели, костюма, декоративно-прикладного искусства. В представленных на выставке изделиях прикладного искусства работы Вильгельма Биндера, Готлиба Курца, В. Херрманна, Ханса Арона, Эриха Штумпфа, Германа Брахерта, Яна Хольшу, Вальтера Науйока неизменно присутствует стилизация образа, использование принципов симметрии и уравновешенности геометрически четких объемов, лаконизм линий и обязательное включение декоративных деталей с традиционным местным материалом



Илл. 1. Кубок, чаши. 1920–1930-е. Германия, Дания. Серебро, янтарь. Фото И. Ткачёва.



Илл. 2. Плакат «Выставка Государственной янтарной мануфактуры в Мюнхене. 1937». 2023. Дизайн Ю. Нуштаева

— янтарем. Интернациональный стиль ар-деко смешивался с местными традициями и эстетикой дизайна, создавая уникальные местные интерпретации. Это прослеживается в работах датского художника Георга Йенсена (1866–1935), творчество которого оказало значительное влияние на развитие дизайна в производстве ювелирных изделий в скандинавских странах. Приемы использования национальных мотивов искал и норвежский художник Х. Аасе, создавший представленную на выставке модель драккара из серебра на янтарном основании. Янтарь прекрасно вписался в эстетику эпохи

1920–1930-х годов. Этот уникальный экзотический материал, знакомый человеку с древних времен, называемый северным золотом, оказался благодарным материалом для использования в массовом производстве.

За пределами Восточной Пруссии работало не так много художников-янтарщиков. В основном производство изделий с «солнечным камнем» процветало на родине янтаря — там, где шла его добыча и где у янтарных предприятий были монопольные права. Для производства изделий в Кёнигсберге была основана Государственная янтарная мануфактура (1926–1945), которая стала главным центром производства изделий высокого художественного качества. Характерной чертой продукции стало заполнение янтарем практически всей поверхности изделия. Выкладывая янтарными пластинами различные узоры, мастера добивались рельефной поверхности облицовки и подчеркивали ее декоративность, используя разнообразные оттенки от светло-желтого до темно-коричневого. Помимо гладко отшлифованных, использовались и фигурные округлой формы пластины, а также нешлифованные, неправильной природной формы.

«Хотя ар-деко являлся негативной реакцией на историзм, тем не менее он был подвержен историческому влиянию, что сближало его с неоклассицизмом. Некоторые проявления ар-деко явно были производными от поверхностного понимания классицизма: парижские декораторы 1920-х гг. считали в частности, что они продолжают давнишнюю традицию изготовления изящной французской мебели» [8, с. 22]. Так, художники государственной мануфактуры в 1920-е гг. поставили задачу продолжать прусскую традицию художественной обработки янтаря и тем самым противостоять дальнейшему распространению безыскусных работ из янтаря, создавая изделия высокого художественного уровня. В очень короткий период удалось развить новую «янтарную культуру», а янтарь как материал стал интересным как для ювелира, так и для резчика и достиг уровня репутации драгоценного камня. Период 1930–1940-х гг. стал «вторым золотым веком» янтарного искусства [6, с. 159, 422].

В 1920–1940-е годы продукцию Государственной янтарной мануфактуры можно было встретить в крупнейших магазинах многих европейских столиц, ее магазины располагались в Берлине, Париже, Лондоне, Вене, Нью-Йорке. «Дом моды Кристиана Диора» представлял янтарные изделия Мануфактуры на манекенах в витринах своего магазина. С янтарем работали и такие ювелирные дома как «Картье», «Лаклош Фрере», «Вэн Клифф и Арпельс».

Изделия мануфактуры получали признание на международных платформах. На Международной выставке в Барселоне в 1929 г. художнику Янтарной мануфактуры Яну Хольшу был присужден Гран-при за скульптуру медведя, выполненную из белого янтаря. В 1933 г. на международной выставке в Чикаго было отмечено «Восточнопрусское блюдо» Германа Брахерта. Изделия были представлены на международной выставке в Париже в 1937 г. В начале 1930-х гг. выставка показательных высокохудожественных произведений дизайнеров мануфактуры под названием «Янтарь — золото Восточной Пруссии» отправилась в многолетнее турне по европейским столицам и имела оглушительный успех. Последняя выставка прошла в Стамбуле в 1944 г. [6, с. 316]. Поэтому название калининградской выставки «Витрина ар-деко» неслучайно. Оно отражает идею не только витрины янтарных бутиков, музейной витрины показательных изделий, но и витрины нового «стиля жизни» [7], манифестации нового взгляда на янтарь как дорогостоящий материал.

Выставка была открыта в цокольном этаже башни «Дона», расположенного по полукругу в виде проходной галереи с нишами по обеим сторонам. По центру галереи было установлено 14 малых витрин в форме трехгранных пирамид, в нишах по правой стороне — крупные напольные витрины-стаканы, а по левой стороне — настенные витрины. Кураторы использовали это постоянное оборудование для демонстрации экспонатов.

Хронологическую линию на выставке сформировала серия рекламных плакатов, (илл. 2) связанных с турне изделий Янтарной мануфактуры по городам Сент-Луис (1904), Барселона (1929), Чикаго (1934), Мюнхен (1937), Париж (1937), Нью-Йорк (1930-е), Стамбул (1944). Плакаты разра-

ботаны на основе исторических фотографий 1920–30-х гг. и оформлены в стилистике ар-деко. Они развешены в семи напольных витринах-стаканах по левой стороне. На их фоне в каждой витрине представлено по два крупногабаритных изделия, размещенных друг под другом на стеклянных полках.

Открывается выставка массивным пятирожковым подсвечником фонтаноподобной формы, композиционно построенном на контрасте блеска стерлингового серебра с теплотой и спокойствием янтаря (илл. 3). На длинный металлический стержень нанизаны янтарные кольца оранжевого и коричневого цвета, что задает ритмический контраст, характерный для ар-деко. Рожки имеют плавные изогнутые формы. В 1930-е гг. особую стилистическую ветвь ар-деко составляли подобные художественные объекты обтекаемых форм, напоминавшие спроектированные по законам аэродинамики модели автомобилей и локомотивов [9, с. 133–134].

Под подсвечником представлено крупное деревянное блюдо производства Германии 1930-х гг., в центре которого вертикально размещена фигура сидящей совы, которая выполнена из серебра и установлена на ступенчатом диске из янтаря темно-желтого цвета. Глаза совы огромны и напоминают солнце, что кажется неслучайным. В изобразительном искусстве эпохи египетских фараонов сова — птица скорби и «зоркий охотник», союзница бога Солнца Амон-Ра.

Вторая ниша посвящена изделиям с египетскими мотивами. На многих представленных изделиях встречаются символы, характерные для стиля ар-деко. В 1920-е гг. европейские мастера вдохновлялись искусством Древнего Египта, поскольку тогда были открыты эффектные памятники древнеегипетского искусства, в частности гробница Тутанхамона в 1922 г. Эти находки, а также увлечение архаикой повлияли на новый стиль, который нередко обращался к экзотическим мотивам. В моду стремительно вошли зиккураты, лотосы, крылатые диски, обелиски, жуки-скарабеи, причем это были мотивы не только египетского, но и месопотамского происхождения [1, с. 7].

Радиально расходящиеся лучи восходящего солнца — типичный мотив ар-деко, заимствованный из Древнего Египта, где главным божеством был бог солнца Амон-Ра. Этот мотив присутствует на часах, блюдах и шкатулках, выполненных на Государственной янтарной мануфактуре в 1930-е гг.

Стакан датской фирмы «Dansk Kunst Tin» украшает египетский мотив лотоса, который также использовался и в эллинистической традиции, часто в виде антефиксов, на надгробиях и стелах. Стакан выполнен из серебра в сочетании с бакелитом темно-оранжевого цвета, напоминающего старый янтарь.

Представленные далее в витринах-стаканах крупно-



Илл. 3. Плакат «Янтарный павильон на Всемирной выставке в Сент-Луисе. 1904». Автор Ю. Нуштаев; Подсвечник. 1930-е. Германия. Стерлинговое серебро, янтарь. Частная коллекция. Фото И. Ткачёва.

габаритные спортивные и почетные призы составляют серию в стиле ар-деко. Они выполнялись из серебра, бронзы, железа, дерева в сочетании с янтарем, а также исключительно из «солнечного камня», как, к примеру, медали из прессованного янтаря. В конце 1920-х гг. янтарь начали использовать в изготовлении спортивных призов, основные крупные заказы получала Государственная янтарная мануфактура Кёнигсберга. (илл. 4). Объекты из янтаря разрабатывались в качестве наград на Олимпийских играх в Берлине (1936) и для других

Илл. 4. На витрине слева направо: 1. Кофейник. 1930-е. Польша. Серебро, янтарь. Частная коллекция; 2. Ян Хольшу. Почетный кубок города Кёнигсберга. 1930-е. Янтарь, серебро, дерево. Государственная янтарная мануфактура Кёнигсберга, Восточная Пруссия. Калининградский музей янтаря; 3. Кристиан Фредерик Хайзе. Чаша с крышкой. 1919. Дания. Серебро, янтарь. Частная коллекция. Фото И. Ткачёва.





Илл. 5. Плакат «Выставка Государственной янтарной мануфактуры в Париже. 1937». 2023. Дизайн Ю. Нуштаева. Кубок. Приз по конкурсу. 1929. Фабрика серебряных изделий «Готлиб Курц». г. Швебиш-Гмюнд, Германия. Серебро, янтарь. Частная коллекция. Фото И. Ткачёва.

общественных мероприятий в контексте Олимпиады, а также для прочих спортивных соревнований 1920–1930-х гг., что способствовало распространению янтаря и популяризации мануфактурного бренда. Применение янтаря в изготовлении почетных призов, несомненно, повысило спрос и оценку этого материала. В результате янтарь стал равноправным в ряду таких материалов, как золото, серебро и бронза [6, с. 239–241].

Разработкой форм спортивных призов занимались дизайнеры Герман Брахерт (1890–1972), Ян Хольшу (1909–2000), Ханс Виссель (1897–1948). В качестве наград традиционно использовались кубки. Некоторые представлены на выставке: (илл. 5) монументальный кубок 1929 года, предназначенный для победителя в состязаниях по конкурсу, выполнен из отполированного серебра с янтарным диском, поддерживающим чашу кубка. Кубок имеет форму суживающейся книзу минойской колонны и напоминает трёхчастный ступенчатый фонтан. Наряду со спортивными призами на выставке представлены и почетные призы. В их ряду кубок города Кёнигсберга. Его конусообразная ножка выполнена из янтаря, чаша — из полированного металла, на которой выгравированы исторические гербы городов, со временем вошедших в состав Кёнигсберга: Альтштадта, Лёбенихта и Кнайпхофа (илл. 4).

В треугольных витринах-пирамидах по центру галереи разложены композиции янтарных украшений — брошей, браслетов и шкатулок, настольных рамок для фотографий. В одной из пирамид была реконструирована «гора бус», аналогичная запечатленной на фотографии исторического турне 1930-х гг., в другой представлены предметы религиозного культа — кресты священнослужителей, выполненные из мелких ограниченных шариков из желто-прозрачного янтаря, чередующихся с мелкими бусинками из непрозрачного оранжевого янтаря, и потир работы Германа Брахерта, по форме напоминающий стакан, выполненный из серебра, с четырьмя кабошонами из прозрачного янтаря, размещенными по четырем сторонам света и заключенными в глухие кашах из того же металла. Герман Брахерт — выдающийся немецкий

скульптор и художник по янтарю, с конца 1920-х по 1944 г. был художественным консультантом Государственной янтарной мануфактуры в Кёнигсберге, где занимался разработкой дизайна изделий из янтаря, созданием моделей, резных изделий и других скульптурных работ из янтаря и других материалов. Благодаря его стараниям искусство обработки «золота Балтики» было выведено на новый качественный уровень [5].

В соседней пирамиде представлены мусульманские четки, называемые тасбих, состоящие из тридцати трех янтарных бусин и трех разделителей. Оба конца четок, соединяясь, проходят через привеску и 9 бусин и заканчиваются кисточкой. Большая часть четок, выполнявшихся на Янтарной мануфактуре Кёнигсберга, отправлялась на Ближний Восток в Турцию, Иран.

Мелкая пластика в стиле ар-деко представлена на выставке работами Альфреда Шлегге, штатного скульптора Янтарной мануфактуры Кёнигсберга, работавшего после войны в городе Детмольт свободным резчиком и реставратором по янтарю. В 1941–1943 гг. он создал серию скульптур, связанных с образом богини охоты Дианы. Женские образы чувственные, экстравагантные, иногда — нарочито атлетические, в этот период пользовались большой популярностью [9, с. 134].

Ар-деко отличается использованием таких дорогостоящих материалов, как эбеновое дерево, слоновая кость, черепаховый панцирь, кожа [4, с. 354]. В 1920-е гг. художники обратились к хрисозлефантинной технике, используя два основных материала — золото и слоновая кость, которые они виртуозно сочетали между собой. Здесь Альфред Шлегге золото заменяет на янтарь — восточнопрусское «золото». Скульптура Дианы (илл. 6) схожа с образом Ифигении берлинского скульптора ар-деко Фердинанда Прайсса. Спокойно стоящая в изящной классической позе Диана одета в модное платье в греческом стиле с открытым декольте. Ее голова повернута в профиль.

В витрине-пирамиде отдельно представлен кубок из серебра с профильным портретом Иоганна Вольфганга фон Гёте в технике чеканки (илл. 7.), выполненный к 100-летию юбилею со дня смерти поэта (1932), работы В. Херрманна. Кубок покоится на четырех янтарных шариках на ступенчатом основании из серебра. Над портретом Гёте выгравированы строки из стихотворения «Принцу де Линю» (An den Prinzen von Ligne) (1804):

Gern hoer' ich Gutes von der Kunst,
Der ich mein Leben treu geblieben
Я посвятил всю жизнь свою искусству,

И речь о нем восторженно веду (перевод с немецкого).

По левой стороне в нишах в каждом зале были раскрыты следующие темы:

— разнообразие материалов, используемых при создании изделий ар-деко (янтарь, нефрит, эмаль, рог, бакелит, металл, дерево).

— «женский будуар» и мода 1920-х гг.: здесь фоном служили фотографии киноактрис и фотомоделей и модные аксессуары, такие как набор янтарных солонок с ложечками производства кёнигсбергской фирмы «Адольф Леманн», женские курительные принадлежности с янтарем, кошелек, крупные ограниченные бусы из прозрачного янтаря производства Янтарной мануфактуры, шкатулки и украшения.

— «техники янтарной мозаики». В эпоху ар-деко художники по янтарю разрабатывали самые разные способы выкладки янтарных пластин различными узорами, квадратами, ромбами, наклонными прямоугольниками «в ёлочку», шестиугольниками, тем самым добиваясь рельефной структуры облицовочной поверхности и подчеркивая ее декоративность. При этом использовались разнообразные оттенки янтаря от светло-желтого до темно-коричневого и прозрачные пластины. Помимо гладко шлифованных пластин были и фигурные, округлой формы, нешлифованные природной формы.

Кураторы выставки предприняли попытку реконструкции двух витрин Салона по продаже янтарных изделий 20–30-х годов XX века, объединенных общей торговой вывеской Янтарной мануфактуры Кёнигсберга. За основу дизайна была взята фотография витрины Мануфактуры в Нью-Йорке 1930-х, где для оформления использовано историческое изображение рекламной вывески Мануфактуры и мотив зигзагообразного шеврона. Женский салон оформлен как бутик



Илл. 6. Альфред Шлегге. Скульптура «Диана». 1943. Янтарь, слоновая кость. Государственная янтарная мануфактура Кёнигсберга, Восточная Пруссия. Частная коллекция. Фото И. Ткачёва.



Илл. 7. (слева) В. Херрманн. Кубок к 100-летию со дня смерти И.В. фон Гёте. 1932. Германия. Янтарь, серебро. Частная коллекция. Фото И. Ткачёва.

Илл. 8. (слева) Научная реконструкция витрины магазина Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга на выставке «Витрина ар-деко». Фото И. Ткачёва.

Илл. 9. (справа) Научная реконструкция витрины магазина Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга на выставке «Витрина ар-деко». Фото И. Ткачёва.

дорогих украшений и аксессуаров из янтаря. На подставках, обтянутых структурной тканью, представлены настольные часы, подсвечник, пудреница, рамочка с фотографией киноактрисы и голова манекена в янтарном колье. В 1920-е гг. украшения ар-деко стали демонстрироваться в кинематографе: в интерьере, в костюмных украшениях кинодив, — что привело к рождению новой моды. Изменение статуса янтаря привело к изменениям и в мужской моде: в обиходе джентльменов появились запонки из янтаря, зажигалки, или «оправы для огня», как их тогда образно называли, портсигары, пепельницы и барометры. Они представлены в мужской витрине (илл. 8).

Завершается выставка подсвечником на три свечи Фабрики металлических изделий Фридриха Вильгельма Квиста (Германия), выполненным в виде изогнутых металлических трубок, украшенным двумя шарами из темно-оранжевого бакелита. Поэтизация прогресса была одной из заметных черт нового стиля, а наработки конструктивистов вошли в изготовление декоративно-прикладных предметов. Здесь художник использует промышленные мотивы, напоминающие интерьер фильма «Метрополис» Фрица Ланга 1929 года, где показан город будущего, в его интерьере металлические плиты, трубки, сети. Таким образом, представленные на выставке изделия погружают нас в эпоху шика, роскоши и блеска изделий ар-деко, представляют многообразие материалов, новые подходы к янтарю. Недаром период 1930–1940-х годов стал «вторым золотым веком» янтарного искусства. «Солнечный камень» перестал ассоциироваться с незамысловатой бижутерией, он штурмовал салоны, выигрывал призы и награды в многочисленных конкурсах и занял новое место по праву (илл. 9).

Выставка не оставила зрителя равнодушным, сами изделия излучают позитив жизни, силу и монументальность, одновременно изысканность и нежность. Янтарь стал главным объединяющим элементом, присутствующим в большинстве изделий, иногда заменяемый на его имитацию — бакелит, что было связано с эпохой новых технологий и стремлением к массовому производству, и приобрел статус дорогостоящего материала, который использовали в предметах роскоши.

Если традиционно ар-деко ассоциируется с его колыханьем Францией и США, то на выставке посетитель мог убедиться, что и в Восточной Пруссии, Германии, Польше, скандинавских странах ар-деко пережил свой расцвет в 1920–30-е гг. Здесь наметилось два русла развития стиля — это с одной стороны декоративно усложненная стилистика, с другой стороны — влияние аскетической эстетики школы дизайна Баухаус, минимализм и простота чистых форм.

Список литературы:

1. Дункан Э. Ар деко. Энциклопедия. Полный справочник декоративно-прикладного искусства 1920–1930-х годов. М.: Арт Родник, 2010. 544 с.
2. Малинина Т.Г. Стиль ар деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции: дисс... д. иск. М., 2002.
3. Острогорский А. Расшифровка Ар-деко: лайнеры, небоскребы и маленькое черное платье. URL: <https://arzamas.academy/materials/2476> (дата обращения: 27.09.2023)
4. Пайл Д. История дизайна и архитектуры в зеркале эпох. М.: АСТ, 2014. 464 с.
5. Резчикова В.И. Янтарь в творчестве Германа Брахерта. Калининград, 2015. 176 с.
6. Резчикова В.И. Янтарная мануфактура. Калининград, 2023. 456 с.
7. Филичева Н.В. Образ и стиль. Мода art Deco // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2006. № 24. С. 221–230.
8. Хильер Б., Эскритт С. Стиль ар деко. М.: Искусство – XXI век, 2005. 240 с.
9. Шукурова А.Н. Ар деко Большая Российская энциклопедия: [в 35 т.] / Науч.-ред. совет: Ю. С. Осипов (пред.) [и др.]; Отв. ред. С.Л. Кравец; Рос. акад. наук. М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2005. Т. 2. С. 133–134. URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/1825332 (дата обращения: 02.08.2023)
10. Erichson U., Tomczyk L. Die Staatliche Bernstein-Manufaktur Königsberg 1926–1945. Ribnitz-Damgarten, 1998. 156 с.

References

- Duncan, A. (2010) *Art Deco. Complete. The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*. Moscow: Art Rodnik Publ. (in Russian)
- Erichson, U. (1998), Tomczyk, L. *Die Staatliche Bernstein-Manufaktur Königsberg 1926-1945*. Ribnitz-Damgarten. (in German)
- Filicheva, N.V. (2006) 'Image and stile. Art Deco Fashion', *Nauchno-tekhnicheskii vestnik informatsionnykh tekhnologii, mekhaniki i optiki [Scientific and Technical Bulletin of Information Technologies, Mechanics and Optics]*, 24, pp. 221–230. (in Russian)
- Hilier, B., Escritt, S. (2005) *Art deco style*. Moscow: Iskusstvo – XXI Publ. (in Russian)
- Malinina, T.G. (2002) *Stil' ar deko: istoki, regional'nye varianty, osobennosti evoliutsii [Art Deco style: origins, regional variants, features of evolution]*: Dissertation. Moscow, 2002. (in Russian)
- Ostrogorskii, A. *Rasshifrovka Ar-deko: lainery, neboskreby i malen'koe chernoe plat'e [Decoding Art Deco: furniture, skyscrapers and a little black dress]*. Available at: <https://arzamas.academy/materials/2476> (accessed 27 October 2023)
- Pile, J. (2014) *Istoriia dizaina i arkhitektury v zerkale epokh [A history of interior design and architecture in the mirror of eras]*. Moscow: AST Publ. (in Russian)
- Rezchikova, V.I. (2015) *Iantar' v tvorchestve Germana Brahertha [Amber in Herman Brachert art]*. Kaliningrad. (in Russian)
- Rezchikova, V.I. (2023) *Iantarnaia manufaktura [Amber Manufactory]*. Kaliningrad. (in Russian and in German).
- Shukurova, A.N. (2005) 'Art deco', in: *Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia [Great Russian Encyclopedia]*, vol. 2. Moscow: Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., pp. 133–134. (in Russian)

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 12, корп. 1, 109240. antolip@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0529-3274

Lipov, Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya st., 109240 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0529-3274

Вера Терра

«КАЖДОЕ НЕЧТО – ЭТО ЭХО НИЧТО»: ЗАМЕТКИ О ПРОЕКТЕ ДЖОНА КЕЙДЖА В ХАЛЬБЕРШТАДТЕ

Vera Terra

«EVERY SOMETHING IS AN ECHO OF NOTHING»: NOTES ON JOHN CAGE'S CONCERT IN HALBERSTADT

Аннотация. Перевод научной статьи посвящен анализу органного произведения «Organ2/ASLSP» американского композитора авангардиста Джона Кейджа (1912–1992), известного своими радикальными попытками подорвать привычные представления слушателей о том, чем является и чем должна быть музыка, и постоянно раздвигавшего художественные границы, подводя слушателей к границе разумного. Исполнение «Organ2/ASLSP» («As Slow As Possible», с англ. — «Как можно медленнее»), получившее наименование «музыкальной революции в медлительности» и являющимся самым длинным в мире исполнением музыкального произведения, происходит сегодня и будет продолжаться в течение 639 лет на органе в церкви Св. Бурхарда в немецком городе Хальберштадт (Германия), достигнув своего финала в 2640 г., с перерывом в 2319 году. В проекте «Organ2/ASLSP» заложена идея Кейджа о смене некоей парадигмы, вытекающей из преобразования музыкальных технологий и представленной им как переход от линейного к комплексному мышлению, от детерминизма к индетерминизму, от дуализма к не-дуализму, к созданию, вместо статичных арт-объектов, подвижных и изменяющихся художественных процессов, предопределяющих новую технику и эстетику исполнения музыки, пионером среди которых является его органное произведение. В статье анализируются различные аспекты, связанные с проектом, такие как его история, эстетика, философия и утопическое видение, а также концепция времени Джона Кейджа, лежащая в основе проекта.

Ключевые слова: музыкальная форма, музыкальный звук, преобразование музыкальной длительности, композитор Джон Кейдж, Organ2/ASLSP.

Abstract. The translation of this scholarly article is devoted to analysis of the Organ2/ASLSP by the American avant-garde composer John Cage (1912–1992), known for his various attempts to undermine listeners' conventional ideas of what music is and should be, and who constantly pushed artistic boundaries, bringing listeners to the edge of reason. The performance of Organ2/ASLSP ('As Slow As Possible' from English), dubbed the 'musical revolution in slowness' and being the world's longest performing piece of music, is performed today and will take place on the organ at St. Burkhardt Church in Halberstadt (Germany), for 639 years and will reach its finale at 2640, with a pause at 2319. In the Organ2/ASLSP lies Cage's idea of a certain paradigm shift arising from the transformation of musical technology, represented by him as a transition from linear to complex thinking, from determinism to indeterminism, from dualism to non-dualism, to the creation, instead of static art objects, of moving and changing artistic processes that predetermine a new technique and aesthetic of music performance, of which his organ work is a pioneer. The article analyzes various aspects related to the project, such as its history, aesthetics, philosophy and utopian vision, as well as John Cage's concept of time, which provides its basis.

Keywords: musical form, musical sound, transformation of musical duration, composer John Cage, Organ2/ASLSP.

Введение. Средневековые истоки «Органного проекта» Джона Кейджа в Хальберштадте

Происхождение Хальберштадта восходит к тому периоду в истории Средних веков, когда было основано епископство. Город дважды разрушался и отстраивался заново, восставая, как Феникс из пепла. В первый раз, в XII в., он был разрушен военными силами герцога Саксонии Генриха Льва, а затем, в конце Второй мировой войны, бомбардировщиками союзников. После объединения Германии Хальберштадт был включен в состав восстановленной земли Саксония-Анхальт, став столицей округа Гарц.

Благодаря сохранению средневекового наследия, городской пейзаж Хальберштадта отличается от современных метрополий и мегаполисов, где высокие здания, эти огромные коробки из бетона и цемента, тянутся в небо. Линию горизонта города рисуют высокие, изящно устремленные в

небо башни нескольких готических соборов. В городе сохранились исторические церкви и соборы, колокола на башнях которых звонят с интервалом в пятнадцать минут в течение дня, иногда до пяти минут. В их интерьерах звучит великолепная органная музыка, во время службы или на концертах.

Между городом и органом существует глубокая и прочная связь. Действительно, в Хальберштадте находится первый задокументированный соборный орган (илл. 1, 2), установленный в Германии, который был описан выдающимся немецким музыкальным теоретиком и композитором Михаэлем Преториусом (1571–1621) в обширном трактате под названием «Синтагма музыкальная II: Об Органографии» («Syntagma Musicum II: De Organographia», 1614–20) (Zea E-Books. Book 24, p. 98) [12, p. 98]. Согласно указанной на нем дате, большой инструмент в соборе Хальберштадта был впервые построен 250 лет назад и восстановлен всего 120 лет назад. Вот что на самом деле написано на этом инструменте: закончен в бдение



Илл. 1. Церковь Св. Бурхарда , Хальберштадт, Германия (внешний вид).

Илл. 2. Орган церкви Св. Бурхарда (современная проекция).

святого апостола Матфея в 1361 г. священником Николасом Фабером. Отремонтирован в 1495 г. Григорисом Кленгом.

Трубный орган Хальберштадта, описанный в книге Преториуса, был большим органом, в два раза больше, чем предыдущие типы: малый орган, который был изобретен первым, и орган среднего размера, расширенный на одну октаву и включающий полутоны. Он имел три мануала (верхние клавиатуры), к которым добавлялся педальборд (клавиатура, работающая с помощью ног). Большой орган звучал на октаву ниже, чем его предшественники. В отличие от предыдущих, которые были ограничены воспроизведением одного неизменного звука — неизменного полного органного звучания, большой орган мог издавать различные звуки.

Высокий уровень достижений третьего поколения органов подчеркивает Преториус (Zea E-Books. Book 24, Ibid.) [12, p. 99]. Как и сегодня, строители музыкальных инструментов придумывали и тщательно исследовали различные хитроумные изобретения; их воображение давало им новые и более возвышенные идеи, подобно тому, как человек представляет себе что-то во сне. Таким образом, они жадно искали не только полутоны, но и все разновидности звука. Оба эти новшества уже встречаются в органе в Хальберштадте.

Читая заметки Преториуса о расположении и использовании клавиатур в больших органах, «в частности, в вышеупомянутом старом органе в Хальберштадте», кажется очевидным, что он хотел, превознося «возможность достижения разницы в звучании» (Zea E-Books. Book 24, p. 99) [12, p. 99] игрой на четырех клавишных инструментах, он хотел подчеркнуть не сами тембры, а полифоническую фактуру уникального музыкального инструмента, гораздо более сложную, чем одиночная мелодическая линия без сопровождения, характерная для более ранней монофонии.

Преториус описывает, как на двух средних клавишных инструментах, втором, который тогда назывался «дискантом», и третьем, можно было играть соответственно правой и левой рукой, причем левая рука играла бас, создавая таким образом короткую двухчастную композицию, основанную на песнопении, которое в то время называлось «бициниум». Далее он говорит, что музыканты «продолжали прогрессировать, пока не создали трициниум, и, наконец, изобрели витиеватый контрапункт» (Zea E-Books. Book 24, p. 101) [12, p. 101]. Полифоническая фактура, построенная на одновременных характерных мелодических линиях, описывается как вертикальное изменение музыкального пространства. В Средние века она отражала вертикальный силуэт впечатляюще высоких соборов, в которых устанавливались большие органы, поскольку множество больших труб требовали размещения огромных зданий.

В то время и музыка, и архитектура стремились к вертикализму. Высокая конструкция готических соборов, поддерживаемая стрельчатыми арками, нервюрными сводами, аркбутанами и контрфорсами, создает особую акустическую среду, когда внутри звучит музыка. Звуковое поле, создаваемое в помещениях, обладает высокой степенью диффузии. Реверберация обеспечивает оптимальную акустическую среду для органа, поскольку она смягчает проблему очень короткого времени затухания генерируемых им звуковых волн «100–150 мс для 60 дБ» (MEYER, Jürgen, 2002) [7]. Без этой реверберации затухание звука органа воспринималось бы как резкое окончание, особенно при высокой громкости.

В ревербирующих церквях большой орган мог развивать свое полное звучание, особенно когда верхняя (Discant) клавиатура и нижняя, педальная, играли вместе, как описано у Преториуса: «... верхняя и нижняя [клавиатуры] были для мощного полного органа, т.е. микста (называемого в то время «Hindersatz»), поскольку он стоял за главным (prästanten), звучащим вместе с престантом 2 трубы» (Zea E-Books. Book 24, p. 99) [12, p. 99]. Тогда большой орган мог звучать во всем своем великолепии.

В пустых пространствах средневековых церквей и соборов возникал мультисенсорный опыт, в котором переплеталось восприятие музыки, света и цвета, исходящих от витражей. Музыка и архитектура объединили свои знания и творческие способности, чтобы обеспечить опыт священного. Ревербе-

рация звуков внутри церквей выходила за пределы материального пространства зданий и достигала нематериального.

Американский видеохудожник Билл Виола изобразил эмоции, вызванные звучанием музыки, исполняемой в этих средах, где звуковые волны находят способ выражения: «Для европейского ума ревербирующая особенность интерьера готического собора неразрывно связана с глубоким чувством священного и вызывает сильные ассоциации, как с внутренним приватным пространством созерцания, так и с более широкими сферами невыразимого» (VIOLA, Bill. 1996, p. 44–45) [11, p. 44–45]. Сегодня Хальберштадт является органным центром Германии; он носит название «Органний город Хальберштадт» («Orgelstadt Halberstadt»).

Большой орган в кафедральном соборе Св. Стефана и Сикста («Дом») в настоящее время играет во время богослужений в сопровождении колокольного звона, и сегодня для него разрабатывается новый проект. Предпринимаются усилия по получению финансовой поддержки для восстановления органа Давида Бека, установленного в церкви Св. Мартина, и созданию центра исследований органной музыки с начала эпохи барокко. Совсем недавно, в 2001 г., в старой церкви Св. Бурхарда был запущен авангардный проект «Органний проект Джона Кейджа», который рассчитан на более чем шестивековой период.

II. Третье тысячелетие: отправная точка органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте

Приближался 2001 год. Он ознаменовал собой не только рубеж веков, но и начало третьего тысячелетия по григорианскому календарю. Этот год считался переломным моментом в истории человечества, когда закончится одна эпоха и начнется новая. Вопросы о том, куда мы идем и каким будет будущее человечества, занимали умы каждого. Было выпущено предупреждение об ошибке, так называемой ошибке Y2K, или ошибке 2000 года, или ошибке тысячелетия, предупреждающее о том, что компьютеры не были спроектированы так, чтобы распознавать восьмерки (00) как 2000 год, поэтому они не смогут работать должным образом. Надежда и страх усиливались по мере приближения 2001 года: с одной стороны, мечта о лучшем мире, с другой — страх перед хаосом, перед сценарием конца света. В воздухе витало чувство неопределенности.

Тот факт, что третье тысячелетие воспринималось как вход в будущее, необходимо учитывать, когда мы ищем истоки органного проекта Джона Кейджа для старой церкви Св. Бурхарда в Хальберштадте. Не стоит пренебрегать тем, что для его запуска был выбран год тысячелетия, именно пятое сентября, 89-й день рождения американского композитора-авангардиста и художника Джона Кейджа. Его работа ORGAN2/ASLSP вдохновила идею проекта. Пролетая органное произведение Кейджа на много веков, начиная с года тысячелетия и заканчивая ровно 639 годом, Органний проект воплотил в себе дух наступающей эпохи, не только устремленной в будущее, но и призывающей нынешнее и будущее поколения взять на себя ответственность за поддержание органа в рабочем состоянии в течение следующих шести веков.

Этическая цель лежит в основе продолжительного музыкального спектакля, который с 2001 г. исполняется в церкви Св. Бурхарда. Вот почему к Органному проекту Джона Кейджа нельзя подходить с чисто эстетической точки зрения, если только не расширить понятие эстетики, включив в него этику, как это сделал Фридрих Ницше (1844–1900), предложив прожить жизнь как произведение искусства. В книге «Рождение трагедии» он заявляет: «Только как эстетическое явление существование и мир могут быть оправданы» (NIETZSCHE, Frederico. 1982, p. 59) [8, p. 59].

Кейдж пошел другим путем, когда подходил к вопросу о взаимоотношениях между искусством и жизнью. Он намеревался освободить наше восприятие звуков от эстетических предубеждений, от личного вкуса (наших «симпатий и антипатий»). Он возражал против барьеров, созданных между искусством и жизнью, как это выражено в «Тишине»: «Когда мы отделяем музыку от жизни, то получаем искусство (сборник шедевров). В современной музыке, когда она действительно современна,

у нас нет времени на такое разделение (которое защищает нас от жизни), и поэтому современная музыка — это не столько искусство, сколько жизнь» (CAGE, John. 1974, p. 44) [3, p. 44].

Такая позиция Кейджа привела к тому, что он отвел деятельность слушания видную роль в своей поэтике: «Очевидно, что существуют звуки, которые нужно слышать, и всегда есть уши, дающие уши, чтобы слышать. Там, где эти уши находятся в связи с умом, которому нечего делать, этот ум свободен вступить в акт слушания, слыша каждый звук таким, какой он есть, а не как явление, более или менее приближенное к предубеждению» (CAGE, John. Op. cit., p. 23) [3, p. 23].

На заре третьего тысячелетия мы могли бы сделать слова Джона Кейджа своими собственными, чтобы отпраздновать этот особенный исторический момент: «СЧАСТЛИВЫХ НОВЫХ ЛЕТ!» (CAGE, John. 1975, p. 30) [4, p. 30]. Органный проект Джона Кейджа — это результат междисциплинарного сотрудничества музыкантов, музыковедов, художников, философов и теологов. Его концепция выросла из оживленной дискуссии после очень медленного исполнения ORGAN²/ASLSP Кейджа на симпозиуме, который состоялся в Троссингене, Германия, в 1998 г., относительно многих аспектов музыки, написанной для органа.

«ORGAN²/ASLSP» была переложена для органа из произведения, первоначально написанного Джоном Кейджем для фортепиано и названного «ASLSP». Во вступительных примечаниях к партитуре композитор объясняет: «Название является аббревиатурой от «как можно медленнее». Оно также отсылает к «Мягкое утро, город! Lsp!», первым восклицаниям в последнем абзаце «Поминок по Финнегану» (Джеймс Джойс). Обе версии произведения состоят из восьми частей. В фортепианной версии одна из частей должна быть отменена и заменена повторением лобой из оставшихся частей в любой момент исполнения.

В версии для органа ни одна из частей не может быть опущена, и любая из них может быть повторена. Кейдж указывает на основные различия между формой этих двух произведений в примечаниях, которыми открывается «ORGAN²/ASLSP»: «В отличие от Aslsp, все восемь частей должны быть сыграны. Однако любой из них может быть повторен, хотя и не обязательно, и, как в Aslsp, повтор может быть помещен в любое место серии» (PETERS. Edition. 2011) [9]. Оригинальное произведение «ASLSP» было заказано и отобрано для участия в Международном конкурсе пианистов, организованном Университетом Мэриленда, США, в 1985 году.

Адаптированное произведение «ORGAN²/ASLSP» было написано по просьбе немецкого органиста Герда Захера, и его премьера состоялась в Меце, Франция, в 1987 году. Открытая форма этих двух произведений приводит нас к многочисленным типам неопределенных композиций, проанализированных Джоном Кейджем в его «намеренно понтифической» лекции «Неопределенность» («Indeterminacy»), прочитанной на Дармштадтских международных летних курсах новой музыки в сентябре 1958 года. Каждый тип представлен словами: «Это лекция о композиции, которая является неопределенной в отношении ее исполнения» (CAGE, John. 1974, p. 35–39) [3, p. 35–39]. Ввиду того, что восемь частей как «ASLSP», так и «ORGAN²/ASLSP» должны быть представлены исполнителем, мы можем рассматривать эти две композиции как неопределенные в отношении их формы, которую Кейдж определяет как «морфологию непрерывности», «выразительное содержание» музыкального произведения.

В этом аспекте сестринские произведения Кейджа похожи на «Пьесу для фортепиано XI» («Klavierstück XI») Карлхайнца Штокхаузена, одно из произведений, проанализированных в лекции «Неопределенность», следующим образом: «деление целого на части, структура, детерминирована. Последовательность этих частей, однако, неопределенна, что создает возможность уникальной формы, то есть уникальной морфологии непрерывности, уникального выразительного содержания для каждого исполнения» (CAGE, John. Op. cit., p. 35) [3, p. 35].

Несмотря на сходство формы, эти два произведения радикально различаются в том, как каждый композитор структурирует время. В то время как Штокхаузен использует регуляр-

ность ритма, один из аспектов, названных Кейджем характерной чертой европейской музыки, Кейдж полностью отменяет ее. Он делает это из-за своего растущего интереса к процессам, а не к объектам, что привело его к работе с концепцией статичного музыкального времени, оторвавшись от европейской традиции.

«Аспекты музыкальной формы, традиционные для европейской музыки, — это, например, представление целого как объекта во времени, имеющего начало, середину и конец, прогрессивного, а не статичного характера, то есть обладающего кульминацией или кульминациями и, напротив, точкой или точками покоя» (CAGE, John. Op. cit., p. 36) [3, p. 36]. Объект во времени движется в направлении цели и рассматривается дуалистически. Поэтика Кейджа развивалась в противоположном направлении к понятию процесса, который бесцелен и не дуалистичен: «Принятый взгляд — это не взгляд на деятельность, целью которой является интеграция противоположностей, а скорее на деятельность, характеризующуюся процессом и по сути бесцельную» (CAGE, John. Op. cit., p. 22) [3, p. 22].

Отвергая понятие музыки как объекта во времени, Кейдж переходит к трактовке звуков как событий в поле возможностей, что напоминает ему, например, расположение звезд на небе или деятельность на земле, рассматриваемую с воздуха (CAGE, John. Op. cit., p. 94) [3, p. 94]. В результате он создает пуантилистскую текстуру, наполненную выбранными наугад звуковыми материалами, которая напоминает множество событий, происходящих во времени и пространстве. Примером может служить партитура «Atlas Eclipticalis» (1961–1962). Кейдж наложил музыкальные ноты на атлас звезд, опубликованный в 1958 г. чешским астрономом Антонином Бечваржем (1901–1965), чтобы сформировать музыкальную фактуру произведения.

В «ASLSP» пуантилистская фактура построена двумя независимыми голосами, состоящими из нот и аккордов, созданных из этих нот, которые играют одновременно в очень медленном темпе. Медленность способствует точному восприятию поведения волновых звуков, издаваемых фортепиано, которые ревербируют в окружающем помещении.

Восприятие обертонов усиливается благодаря использованию аккорда стаккато, из которого после атаки выдерживается один звук, удерживая нажатой соответствующую клавишу, в то время как остальные клавиши отпускаются. Может ли эта атмосфера, созданная звуками (основными и обертонами), сыгранными мягко в очень медленном темпе, отсылать к образу мягкого утра в городе, изображенному Джеймсом Джойсом в последнем абзаце «Поминок по Финнегану», который вдохновил Джона Кейджа?

Анализ названия «ASLSP» показывает, что аббревиатура, созданная Джоном Кейджем, не соответствует выражению, которое она обозначает: «Как можно медленнее». Это связано с тем, что Кейдж вставил в него ономапоэтическое восклицание Lsp!, взятое из последнего абзаца «Поминок по Финнегану» Джеймса Джойса. Тем самым Кейдж представляет контрастную версию известной аббревиатуры ASAP, которая расшифровывается как «как можно скорее», указывая на то, что его поэтика идет в противоположном направлении от быстрого темпа, определяющего жизнь современных обществ. Общим у двух выражений ASLSP и ASAP является то, что они не определены по времени.

Неопределенность, как мы видели, является повторяющейся темой в поэтике Джона Кейджа. Она принимает форму двусмысленности, когда Кейдж связывает свою музыку с литературой Джойса для создания «ASLSP». Если учесть, что аббревиатура Кейджа образована путем агглютинации двух слов, «AS» и «LSP», мы приходим к возможному значению: «как Lsp» т.е. как Lsp, или все же на манер Джойса. Как Джон Кейдж подходит к стилю Джойса в «ASLSP»? Ключ к ответу на этот вопрос можно найти в понимании Кейджем романа Джойса. «„Поминок по Финнегану“ — это река» (BOSSAUR, Jean-Yves. 1993, p. 180) [2, p. 180], — говорит он. Река — это, по сути, поток, поток (воды), постоянно движущийся и изменяющийся. Джойс берет понятие потока в качестве модели для структурирования повествования своих романов.

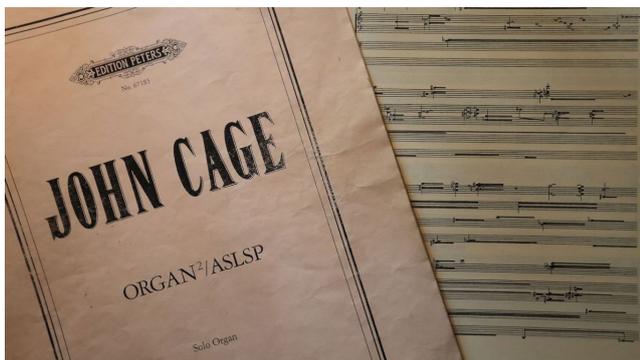
Так называемый «поток сознания» — это литературный стиль, который представляет мысли и чувства персонажей

ASLSP

JOHN CAGE



Илл. 3. Фрагмент партитуры «ORGAN2/ASLSP».



Илл. 4, 5. Титульный лист (обложка) и первая страница партитуры «ORGAN2/ASLSP».

по мере их прихода в голову, не в логической последовательности, а по мере их переживания. Поток в поэтике Кейджа — это поток времени. Действительно, его поэтика — это поэтика времени. На протяжении всего своего художественно-творческого процесса Кейдж рассматривал время не как материал, который необходимо структурировать, чтобы создать объект во времени, движущийся к какой-то цели, а скорее как процесс, который не имеет цели. «Это не музыка во времени, это музыка времени, которая не может найти свой смысл иначе как в исчезновении» (BOSSEUR, Dominique. 1970, p. 17) [1, p. 17].

Избавляясь от необходимости контролировать вещи, Кейдж освобождает разум «функционировать как верный приемник опыта» (CAGE, John. Op. cit., p. 32) [3, p. 32]. Его музыка дает нам возможность слушать, когда звуки и тишина движутся в состоянии отсутствия препятствий и взаимопроникновения — два понятия, с которыми он познакомился, изучая дзен-буддизм. «Ведь жизнь происходит каждое мгновение, и это мгновение всегда меняется. Самое мудрое, что можно сделать, — это немедленно открыть уши и услышать звук внезапно, прежде чем мышление успеет превратить его в нечто логическое, абстрактное или символическое» (CAGE, John. 1975, p. 98) [4, p. 98].

В контексте поэтики Кейджа, «ASLSP» («As slow as possible») и «ORGAN2/ASLSP» являются примерами произведений, неопределенных в отношении исполнения, поскольку их форма и темп оставлены композитором открытыми. Последний аспект, неопределенность в отношении темпа, вызвал оживленную дискуссию среди присутствующих на Органном симпозиуме в Трессингене, которая в итоге привела к идее Органного проекта Джона Кейджа (илл. 3).

Обсуждая технику игры, эстетические и философские аспекты, связанные с «ORGAN2/ASLSP», участники симпозиума столкнулись со сложными вопросами, такими как: «Насколько медленным является «как можно медленнее», когда

музыка исполняется органом?», «Как следует играть произведение?» и «Какой длины должно быть произведение?» В результате обсуждения группа пришла к выводу, что исполнение «ORGAN2/ASLSP» можно продлить до бесконечности, благодаря тому, что орган является аэрофоном, музыкальным инструментом, который издает звуки путем вибрации столба воздуха.

В отличие от фортепиано, аккордофона, который издает звуки, ударяя по натянутым вибрирующим струнам, и затихает после реверберации в пространстве через определенное время, орган, по крайней мере теоретически, сможет поддерживать издаваемые им звуки до тех пор, пока клавиши (мануала и/или педальной доски) будут оставаться нажатыми, заставляя вибрировать столб воздуха внутри труб. Поэтому установление временных рамок для игры на «ORGAN2 / ASLSP» могло бы найти свое обоснование только в сроке службы инструмента и его исполнителя, органиста. Вопрос оставался открытым: «Какой длины должно быть произведение?».

На пороге третьего тысячелетия, перед лицом вызовов новой эпохи, композиторы, органисты, музыковеды, философы и все те, кто принимал участие в Органном симпозиуме в Трессингене, придумали новый проект для «ORGAN2/ASLSP»; они «разработали тогда еще утопическую идею длительности исполнения, выверенной в соответствии с продолжительностью жизни органа» (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, p. 30) [6, p. 30]. Сверхдлительный перформанс можно считать утопическим не только потому, что в то время не было места, где можно было бы разместить проект, но и потому, что он приобрел статус эпохи, став первым «трансэпохальным произведением искусства», о котором когда-либо мечтали.

Проект также можно считать утопическим, поскольку он представляет собой идеальную эпоху мира и творчества в будущем, как это выражено в тексте его оглашения: «Вопрос о том, как реализовать опус, приводит к выводу, что «как можно медленнее» можно думать и играть бесконечно долго, по крайней мере, пока длится жизнь органа, а также пока существуют мир и творчество в следующих поколениях» (листовка с описанием проекта, задняя обложка).

После того, как были определены общие направления проекта, следующим шагом должен был стать поиск места проведения спектакля. Методом случайного выбора, обычным для композиторского процесса Кейджа, был выбран город Хальберштадт. «Место для выступления, церковь Бурхарда, было найдено благодаря художнику и будущему почетному гражданину Хальберштадта Иоганну Петеру Хинцу (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, Ibid.) [6, p. 30]. Этот выбор заставил вспомнить о большом органе, установленном в соборе Хальберштадта в средние века, о котором писал Михаэль Преториус в уже упомянутом трактате «Syntagma Musicum II: De Organographia».

Мануалы большого органа Хальберштадта были расположены по двенадцати полутонам в октаву, сочетая длинные белые клавиши и короткие черные, что до сих пор остается стандартной раскладкой клавиатуры. По этой причине великолепный орган считался знаковым инструментом, а город Хальберштадт был наделен историческим значением, разместив его в своем соборе: «Можно сказать, что колыбель современной музыки находится в Хальберштадте» (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, Ibid.) [6, p. 30]. 1361 год, когда был построен большой орган, был взят за точку отсчета для определения длительности продолжительного выступления в церкви Св. Бурхарда.

От этого года до 2000 года (первоначально считавшегося годом тысячелетия, а не 2001) промежуток времени составляет 639 лет. Этот промежуток между двумя историческими вехами был определен как продолжительность Органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте. Выступление, начавшееся в 89-й день рождения Джона Кейджа, 5 сентября 2001 г., должно завершиться 4 сентября 2640 г., накануне дня рождения композитора.

Во второй раз в своей истории Хальберштадт станет пионером органного проекта, связанного с новой концепцией музыки. После определения места исполнения и продолжительности проекта следующим шагом должно было стать установление его хронологии. Хронология проекта была распределена по девяти разделам структуры («деление целого на части»), той самой,

которую наблюдал Герд Захер на премьере в Меце (Франция) в 1987 г.: восемь частей плюс одно повторение одного из разделов.

Разделив 639 лет, всю продолжительность произведения, на девять, мы получим продолжительность каждой части: 71 год, что примерно соответствует продолжительности жизни человека в наше время. Чтобы получить длительность нот и пауз, на партитуру была наложена клетчатая бумага, как показано ниже: (илл. 4, 5).

Сейчас мы слушаем пять звуков первой секции «ORGAN2 /ASLSP», издаваемых пятью разными трубами. Два из них, импульсы с (16) и des (16), были введены 5 августа 2011 г.; три других импульса dis, ais и e начали звучать 5 октября 2013 года. На данный момент было произведено тринадцать звуковых изменений. Следующее изменение произойдет 5 сентября 2020 г., в день рождения Джона Кейджа, когда два разных звуковых импульса gis и e присоединятся к остальным, звучащим сейчас (илл. 4, 5).

Изменения звука всегда происходят в пятый день месяца, что является отсылкой к дате рождения Джона Кейджа. В первые два года был слышен только шум, издаваемый мехи. Первые три ноты партитуры начали звучать 5 февраля 2003 г., когда трубы были установлены в консольном столе. Звуковые изменения привлекают в церковь множество людей, и ощущения, испытываемые в эти моменты, описаны в буклете проекта: 2006 год был довольно суматошным: в течение одного года произошло два изменения звучания. На десятый год, 5 августа 2011 г., одиннадцатое изменение звука было впечатляющим: две басовые трубы соединились друг с другом на расстоянии полутона, и в течение следующих 36 лет звук колебался между машинным отделением и гамбургской гаванью (John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt, Ibid.) [6, p. 30].

*

Идея неопределенной по длительности музыки не чужда поэтике Джона Кейджа. Описывая изменения, произошедшие в его композиторских средствах, Кейдж ссылается на момент, когда он отказался от необходимости контролировать длительность, приводя в пример свою пьесу «Музыка для фортепиано» (1952): «Структура перестала существовать, это произведение длилось любое время, в зависимости от обстоятельств. Поэтому длительность отдельных звуков оставалась неопределенной. Нотация принимала форму целых нот в пространстве, причем пространство предполагало, но не измеряло время» (CAGE, John. 1974, p. 30) [3, p. 30].

В соответствии с замечаниями Кейджа, длительность музыкального произведения должна варьироваться в зависимости от обстоятельств, требуемых исполнением, причем одно и то же произведение может длиться то долго, то недолго. Он ясно дает это понять, анализируя «Дуэт II» для пианистов Кристиана Вольфа в своей лекции «Неопределенность»: если другие произведения в программе занимают сорок пять минут времени, а для приведения программы к нужной длине требуется еще пятнадцать минут, Дуэт II для пианистов может быть пятнадцатиминутным. Там, где есть только пять минут, он будет длиться пять минут (CAGE, John. 1974, p. 39) [3, p. 39].

Таким образом, музыкальное произведение, рассчитанное на 639 лет, как, например, исполнение «ORGAN2/ASLSP» в церкви Св. Бурхарда в Хальберштадте, нельзя считать незнакомым для художественной вселенной Кейджа, хотя для кого-то это может выглядеть странно и казаться невыполнимым. Стоит отметить особый интерес Кейджа к «Переживаниям» («Vexations»), фортепианной пьесе, написанной Эриком Сати (1866–1925) в 1893 г., которая состоит из мотива, повторяющегося 840 раз подряд в очень медленном темпе.

В тексте Эрика Сати, воображаемом разговоре между французским композитором и самим собой, Кейдж пишет: «Правда, невозможно выдержать исполнение „Переживаний“ (длящееся [по моей оценке] двадцать четыре часа; 840 повторений пятидесяти двух тактов пьесы, которая сама по себе имеет повторяющуюся структуру: A, A1, A A2, каждое A длиной в тринадцать мер), но зачем об этом думать?» (CAGE, John. 1974, p. 76) [3, p. 76]. Когда Кейдж обнаружил «Пережи-

вания» в 1949 г., он напечатал ее и организовал ее премьерное исполнение в Карманном театре в Нью-Йорке в 1963 г. с участием двенадцати пианистов, одним из которых был он сам.

Все представление длилось 18 часов 40 минут. Позже Кейдж организовал еще несколько исполнений этого произведения в Берлине (1966) и в Калифорнийском университете в Дэвисе (1967). Что же такого значительного в произведении Сати, что заставило Кейджа «задуматься об этом»? Его вдохновило не только произведение, но и инструкция, данная пианисту в партитуре: «Чтобы сыграть этот мотив 840 раз подряд, желательно заранее подготовиться, в глубочайшей тишине, в серьезной неподвижности». Кейдж нашел в «серьезных неподвижностях», предложенных Сати, концепцию статичного времени, которую он намеревался положить в основу своей музыкальной поэтики.

Что касается «глубочайшей тишины», то она выражает психическое состояние, в котором разум, отказываясь от контроля над вещами, как предложил Джон Кейдж, функционирует как «верный приемник опыта», обеспечивая слуховую активность, сосредоточенную на восприятии самого времени, беспрестанно меняющейся материи, где звуки возникают и угасают. Кейдж видит в таком состоянии опыт, близкий к дзен-буддизму: «текстуальные замечания в связи с «Vexations» не являются юмористическими; они в духе дзен-буддизма» (SHLOMOWITZ, Matthew, 1999) [10].

Сати создает в пьесе для фортепиано «Переживания» («Vexations», 1893) концепцию «расширенной длительности», которая широко исследуется в экспериментальном искусстве, будь то инсталляции, хэппенинги или видеоарт. Это главная характеристика перформанса, проходящего в церкви Святого Бурхарда в Хальберштадте и рассчитанного до 2640 года. Только художник, который, подобно Джону Кейджу, черпая вдохновение в творчестве Сати, сделал время предметом своей поэтики, смог бы создать музыкальную фактуру, обладающую столь большой пластичностью, что ее можно растянуть на столетия, придав ей размер эпохи.

Поэтому можно сказать, что Органный проект Джона Кейджа в Хальберштадте включает в себя элементы поэтики двух художников, оказавших значительное влияние на мышление и творчество Джона Кейджа: Джеймса Джойса и Эрика Сати. Иначе и быть не могло, ведь они навсегда вписаны в «Алфавит» Джона Кейджа, словарь художников, чьи произведения всегда были рядом с творческим процессом Кейджа, которыми он «прописал» свою жизнь. Первое влияние, Джойса, явное, упомянутое в названии работы ASLSP; второе, Сати, вытекает из анализа. Тонкое присутствие Джойса и Сати обеспечивает креативность и смелость проекта.

Мягкое утро, город! LSP!

Вызови волшебство

И приведи Эрика Сати!

Как уже говорилось ранее, органный проект Джона Кейджа в Хальберштадте тесно связан с идеей, что третье тысячелетие воспринимается как вход в будущее. Он начался в год миллениума и должен продлиться до второй половины тысячелетия. Несмотря на свои корни в средневековом прошлом, проект, по сути, нацелен на будущее, представляя собой утопическую эпоху, в которой будут царить мир и творчество, черпая вдохновение в концепции надежды немецкого философа Эрнста Блоха.

Другой способ подхода к наступлению третьего тысячелетия — представить его как период, когда происходит смена парадигмы. По мысли Джона Кейджа, она представлена переходом от линейного мышления к комплексному, от детерминизма к индетерминизму, от дуализма к не-дуализму, производством процессов вместо создания объектов (среди которых так называемое произведение искусства).

Когда говорят, что нет причины и следствия, подразумевается, что существует неисчислимая бесконечность причин и следствий, что на самом деле каждая вещь во всем времени и пространстве связана с каждой другой вещью во всем времени и пространстве. Поэтому нет необходимости осторожно рассуждать в дуалистических терминах успеха и неудачи, прекрасного и безобразного, добра и зла, а просто идти, «не зада-



Илл. 6. Фрагмент органа в церкви Св. Бурхарда с изображением мешков с песком на педалях органа.

Илл. 7. Фрагмент внутренней стены в церкви Св. Бурхарда в Хальберштадте с изображением мемориальных досок.



ваясь вопросом», цитируя Мейстера Экхарта: «Прав ли я или делаю что-то неправильно» (CAGE, John. 1974, p. 47) [3, p. 47].

III. Новый орган и старая церковь

Церковь Св. Бурхарда — одна из старейших церквей в Хальберштадте. Она была построена около 1050 г. Бурхардом из Нахбурга. В информационном листке проекта Джона Кейджа «Орган» мы получаем некоторую информацию о ее истории. Более 600 лет церковь служила цистерцианским монастырем. Во время Тридцатилетней войны (1618–1648) здание было частично разрушено и восстановлено в 1711 году. Позже, в 1810 г., церковь Св. Бурхарда была секуляризована Жеромом Бонапартом, братом Наполеона, и служила для различных целей: в качестве амбара, лачуги, винокурни и свинарника. В настоящее время в ней проводится Органный проект Джона Кейджа, который привлекает посетителей из разных уголков мира. Внутри разрушенной церкви был установлен орган, построенный специально для проекта.

На внутренних стенах прикреплены дощечки с именами доноров, образующие пояс вокруг музыкального инструмента. Они расположены в хронологическом порядке, каждая из них относится к определенному году хронологии проекта. На поверхности табличек выгравированы имена и сообщения (тексты, цитаты, рисунки), вписывающие доноров в историю проекта. На внешней территории вокруг здания группа современных металлических скульптур под названием «Изломы истории» («Brüche der Geschichte»), созданная в 2000 г. художником и скульптором по металлу Иоганном-Петером Хинцем (1941–2007), контрастирует с архитектурой древней церкви.

Они напоминают нам о сотрудничестве Кейджа с американскими авангардистами, такими как Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс, особенно со скульптором Ричардом Липпольдом, который вдохновил Кейджа на создание 14-й и 15-й сонат и интерлюдий для «подготовленного фортепиано» (1946–48) с подзаголовком «Близнецы» в честь работы скульптора. Сочиняя сонаты-близнецы, Кейдж воссоздал в музыке концепцию диптиха. Точно так же он задумал «ORGAN2/ASLSP» как другой подход к ASLSP, учитывая особые характеристики органа и обращаясь к той же теме.

Одновременность современного и старого, представленная соответственно скульптурами и церковью, усиливает недальностический взгляд на мысль Кейджа и то значение, которое он придавал концепции взаимопроникновения. Во время посещения нового центра искусств в Огайо Кейдж был очень впечатлен проектом архитектора, который наложил архитектурные планы старого и современного здания друг на друга, создав новый архитектурный план из неожиданных рисунков. «А вам интересен такой подход?», — спросила его. «Да, очень», — ответил он. «Это не новое, а новое в браке с прошлым» (BOSSEUR, Jean-Yves. 1993, p.179) [2, p. 179].

*

На начальном этапе органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте обстоятельства были схожи с теми, которые наблюдались в то время, когда Михаэль Преториус писал о строительстве большого органа в городском соборе: одновременно зарождался новый проект органа и новая концепция музыки. Поэтому от современных изготовителей органов, работавших над проектом нового органа для проекта Джона Кейджа, требовалось то же умение придумывать и тщательно исследовать различные хитроумные изобретения, то же творческое воображение, способное на новые и более высокие прозрения, которое Преториус превозносил в органостроителях прошлого. Были рассмотрены различные проекты нового органа, о чем сообщает профессор д-р Райнер О. Нойгебауэр, председатель проекта «Орган Джона Кейджа» в Хальберштадте.

Первая идея заключалась в том, чтобы построить большой орган, символизирующий гигантский гриб, и поместить его в центре церкви, ссылаясь на большой интерес Джона Кейджа к этому виду грибов и их бессистемному росту. Вторая идея заключалась в том, чтобы воссоздать орган Фабера, задокументированный Михаэлем Преториусом, в меньшем размере и по-

строить. Об этом сообщается в эксклюзивном интервью, данном автору 23 августа 2019 г. в Хальберштадте дубликаты труб для замены тех, которые могли выйти из строя за 639 лет работы.

Очень высокая стоимость этого проекта сделала его неосуществимым. Третью концепцию можно считать первой версией нынешнего дизайна трубного органа. Он состоял из набора, состоящего из деревянного консольного стола с шестью отверстиями для вставки органных труб, пары прикрепленных мехи из дерева и труб разных размеров, соответствующих разным тонам музыкальной партитуры. Воздух для органных труб всасывается компрессором. Поскольку на инструменте не играет органист, клавишные доски поддерживаются в нажатом состоянии с помощью мешков с песком (илл. 6).

Когда 5 февраля 2003 г. начали звучать первые три ноты (gis, h, gis) партитуры, три трубы, соответствующие высоте нот, были удвоены, чтобы заполнить все отверстия на консольном столе. Когда 5 июля 2004 г. произошла следующая смена звуков, были введены две разные трубы, каждая из которых соответствовала одной из нот (e, e) музыкальной партитуры, что привело к пяти различным одновременным звукам. Поскольку ни одна труба не была удвоена, одно отверстие оставалось открытым. Затем была создана другая конструкция, так что труб органа стало столько, сколько звуков.

Когда требуется новый звук, в консольный стол вводится труба, соответствующая его высоте; когда звук заканчивается, соответствующая труба удаляется. Профессор Райнер О. Нойгебауэр считает, что конструкция органа представляет собой своего рода графическую или визуальную нотацию, поскольку можно увидеть, сколько нот звучит, и определить их высоту, глядя на размер труб, вставленных в консольный стол, не слушая их: чем длиннее труба, тем ниже звук; чем меньше труба, тем выше звук. Орган стал символом Органного проекта Джона Кейджа в Хальберштадте, его опознавательным знаком. Аспекты, символический и исторический, не отсутствуют в проекте, но выражены по-другому (илл. 7, 8).

Символический аспект выражается, например, в контрасте между светом, исходящим из стеклянных окон, и тенями, проектируемыми во внутреннем пространстве здания. Свет обычно ассоциируется с жизнью и чем-то непреходящим. Многие космологии рассказывают о сотворении Вселенной как о появлении света из первобытной тьмы. Тени ассоциировались со звуками у американского композитора Мортона Фельдмана, о чем Кейдж упоминал в Джульярдской лекции: «Сейчас я вспоминаю, что Фельдман говорил о тенях. Он говорил, что звуки — это не звуки, а тени. Очевидно, что это звуки, поэтому они и являются тенями; каждое нечто — это эхо ничто» (CAGE, John. 1975, p. 98) [4, p. 98].

Что касается исторического аспекта, то он представлен руинами, которые обозначают течение времени, его влияние на вещи, построенные людьми на протяжении истории человечества, а также связанные с ними воспоминания, чувства и мысли. Они выгравированы на дощечках доноров, закрепленных на стенах старой церкви Св. Бурхарда. История присутствует и в скульптурах немецкого художника Иоганна-Петера Хинца, изображенных в виде вырезанных в металле трещин, которые выражают неустойчивое равновесие различных сил в человеческой жизни. Трансэпохальная черта проекта «Орган Джона Кейджа» делает его выражением различных измерений времени: космологического, социального, исторического, личного, и их связи с понятием музыкального времени.

Трудно найти среди традиционных категорий искусства ту, которая бы идеально подходила к уникальному произведению искусства, исполняемому в церкви Св. Бурхарда с 2001 года. Является ли Органный проект Джона Кейджа концертом? Является ли он спектаклем? Следует ли его называть звуковой инсталляцией? Все обычные категории, используемые для определения произведения искусства, даже те, которые относятся к современному искусству, кажется, не подходят к измерению этого проекта.

Тем не менее, можно сделать вывод, что проект «Орган Джона Кейджа» ставит вопросы перед посетителями, которые приходят послушать и увидеть уникальный орган, в надежде, что он способен изменить их образ мышления. Проект наце-



Илл. 8. Панорамная фото-проекция органа церкви Св. Бурхарда.

Илл. 9. Сильфоны в церкви Св. Бурхарда. В первые два года исполнения «ORGAN2 /ASLSP» был слышен только шум мехов.

Илл. 10. Внутренние помещения церкви Св. Бурхарда. Горизонтальная черная линия на стене предназначена для табличек с надписью «звуковой год».



лен на будущее и оставляет нам ответственность за то, чтобы превратить его в эпоху мира и творчества. И то, что, как мне кажется, нам нужно в Джойсе, или нужно в нашей жизни, — это возвращение, в той мере, в какой у нас хватит мужества вернуться к поэзии и хаосу, а не оставаться всегда на безопасной стороне с полицейским» (CAGE, John & SCHÖNING, Klaus. 1979, p. 38) [5, p. 38]. В произведении «Organ²/ASLSP» сменился пятнадцатый аккорд. Его играют уже 22 года. Последнее изменение ноты произошло 5 февраля 2022 г. Завершение исполнения композиции запланировано на 5 сентября 2640 года.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

ОРГАН Джона Кейджа 2/ASLSP, 639 лет, Часть 1: Табличное построение звуковых изменений звучания Органа при исполнении «Organ²/ASLSP», где K= Klang Anfang (Начало звука), P= Пауза / Klang Ende (Окончание звука)

Impulse	42	P:	c (16) , h , c , ais	05.10.2047
Impulse	43	K:	c (16)	05.02.2049
Impulse	44	K:	dis , a	05.04.2050
Impulse	45	P:	a , d , e	05.02.2051
Impulse	46	P:	dis , a	05.11.2051
Impulse	47	K:	es, h	05.05.2053
Impulse	48	P:	c (16)	05.11.2054
Impulse	49	P:	es, h	05.07.2056
Impulse	50	K:	b	05.08.2057
Impulse	51	K:	A (16)	05.05.2058
Impulse	52	P:	A (16)	05.11.2059
Impulse	53	K	ges , c , des	04/05/60
Impulse	54	P:	ges , c , des	05.06.2060
Impulse	55	K/P:	e b	05.11.2060
Impulse	56	K:	h , c , es , c	05.02.2061
Impulse	57	P:	c , es , c	05.04.2061
Impulse	58	K/P:	d e	05.09.2061
Impulse	59	K:	ais, dis , fis	05.08.2062
Impulse	60	P:	ais, fis	05.02.2064
Impulse	61	K/P:	a, a	05.01.2067
Impulse	62	P:	d	05.06.2067
Impulse	63	P:	a, a	05.07.2068
Impulse	64	P:	des (16)	05.03.2071
Impulse	65	P:	h	05.07.2071

End of the first part	04.09.2072
Beginning of the second part	05.09.2072

Impulse	1	P:		05.09.2001
Impulse	2	K:	gis , h , gis	05.02.2003
Impulse	3	K:	e , e	05.07.2004
Impulse	4	P:	gis , h	05.07.2005
Impulse	5	K:	a , c , fis	05.01.2006
Impulse	6	P:	e , e	05.05.2006
Impulse	7	K:	c , as	05.07.2008
Impulse	8	P:	c	05.11.2008
Impulse	9	K:	d , e	05.02.2009
Impulse	10	P:	e	05.07.2010
Impulse	11	P:	d , gis	05.02.2011
Impulse	12	K/P:	c (16) , des (16) as	05.08.2011
Impulse	13	P:	a , c , fis	05.07.2012
Impulse	14	K:	dis , ais , e	05.10.2013
Impulse	15	K:	gis, e	05.09.2020
Impulse	16	P:	gis	05.02.2022
Impulse	17	K:	d	05.02.2024
Impulse	18	K:	a	05.08.2026
Impulse	19	P:	e	05.10.2027
Impulse	20	K:	g	05.04.2028
Impulse	21	P:	d	05.08.2028
Impulse	22	P:	a	05.03.2030
Impulse	23	P:	dis , e	05.08.2030
Impulse	24	P:	g	05.05.2033
Impulse	25	K:	h	05.12.2033
Impulse	26	K:	f, d	05.08.2034
Impulse	27	P:	f, d	05.09.2034
Impulse	28	P:	h	05.10.2034
Impulse	29	K:	des	05.06.2035
Impulse	30	K/P:	A (16) des	05.09.2037
Impulse	31	K:	as , as	05.03.2038
Impulse	32	P:	as	05.07.2038
Impulse	33	P:	as	05.05.2039
Impulse	34	K:	d , as	05.12.2039
Impulse	35	P:	d , as	05.04.2040
Impulse	36	K:	des, b	05.01.2041
Impulse	37	P:	des, b	05.03.2042
Impulse	38	P:	A (16)	05.11.2043
Impulse	39	K:	a, d	05.07.2044
Impulse	40	K/P:	e ais	05.03.2045
Impulse	41	K:	h , c , ais	05/03/46

Список литературы:

1. Bosseur D. L'expérience du temps chez Cage // *Musique em Jeu* n°1. Paris: Seuil, 1970. P. 16–22.
2. Bosseur J.-Y. *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.
3. Cage J. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.1, 2nd ed., 1974.
4. Cage J. *A year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 3rd ed., 1975.
5. Cage J., Schöning K. *Laughtears Conversation on Roaratorio*. Paris: 13/15 August, 1979.
6. John-Cage-Orgel-Kunst-Project. *Booklet*. Halberstadt: John-Cage-Orgel-Stiftung, 2017.
7. Meyer J. *Acoustics of gothic churches* // *Forum acusticum*. Sevilla 2002: 3rd European Congress on Acoustics. Sevilla, 2002. P. 14–23.
8. Nietzsche F. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães & C.a, 3rd ed., 1982.
9. Peters Edition «ORGAN2/ASLSP». URL: <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>. August 8, 2011. (дата обращения: 3.11.2019)
10. Shlomowitz M. Cage's place in the reception of Satie. <https://www.shlom.com/?p=cagesatie>. San Diego 1999. (дата обращения: 9.09.2019)
11. Viola B. O som de um raio de transmissão // Zaremba, Lilian; Bentes, Ivana (org). *Radio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, 1996. P. 43–60.
12. Zea E-Books Book 24. Praetorius Michael and Faulkner Quentin: trans. & ed., «Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts III–V with Index». P. 98. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/24/>. (дата обращения: 26.09.2019)

References

Bosseur, D. (1970) 'L'expérience du temps chez Cage', in: *Musique em Jeu* n°1. Paris: Seuil, pp. 16–22. (in French)

Bosseur, J.-Y. (1993) *John Cage*. Paris: Minerve, 1993.

Cage, J. (1974) *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.1, 2nd ed.

Cage, J. (1975) *A year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 3rd ed.

Cage, J., Schöning, K. (1979) *Laughtears Conversation on Roaratorio*. Paris: 13/15 August.

John-Cage-Orgel-Kunst-Project (2017) *Booklet*. Halberstadt: John-Cage-Orgel-Stiftung.

Nietzsche, F. (1982) *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães & C.a, 3rd ed. (in Portuguese)

Terra, V. (2000) *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ/Fapesp. (in Portuguese)

Viola, B. (1996) 'O som de um raio de transmissão'. in: Zaremba, L., Bentes, I. (org). *Radio Nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, ECO, Publique, pp. 43–60.

Cage, J. (2019) Works. Available at: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=30 (accessed 8 November 2019)

Cage, J. (2019) Works. Available at: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=31 (accessed 20 November 2019)

- Meyer, J. (2002) 'Acoustics of gothic churches', *Forum acusticum. Sevilla. 2002: 3rd European Congress on Acoustics*. Sevilla, pp. 14–23.
- Halberstadt (2019) Organ. Available at: <https://www.domorgel-hbs.de/de/die-orgel/orgelchronik.html> <http://www.conforg.fr/acoustics2008/cdrom/data/fa2002-evilla/forumacusticum/archivos/rba05002.pdf> (accessed 10 October 2019)
- Nicholas, V. (2019) «Sound by artists». Available at: <http://www.magentafoundation.org/magazine/sound-by-artists/> Magenta Magazine (accessed 9 September 2019)
- Organum Grunigense Redivivum (2011) Available at: <https://www.praetorius-beckorgel.de/en/kirche.php> (accessed 18 October 2019)
- Peters Edition (2011) «ORGAN2/ASLSP». Available at: <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>. August 8, 2011 (accessed 3 November 2019)
- Peters Edition (2019) «ASLSP». Available at: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=30 (accessed 3 November 2019)
- Shlomowitz, Matthew (1999) Cage's place in the reception of Satie. Available at: <https://www.shlom.com/?p=cagesatie>. San Diego (accessed 9 September 2019)
- Zea E-Books Book (2019) 24. Praetorius Michael and Faulkner Quentin: trans. & ed., «Syntagma Musicum II: De Organographia, Parts III–V with Index» (2014), p. 98. Available at: <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/24/> August 25, 2014. (accessed 26 September 2019)
- Robertson, M. (1975) *A History of Greek Art*. 2 Vols. Cambridge.
- Rosenthal-Heginbottom, R. (2016) 'The 'Gesture of Blessing' in the Greco-Roman East', in: *Actual Problems of Theory and History of Art*, 4, pp. 75–83.
- Schmidt, M. (2000) 'Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades', *Antike Kunst*, 43, pp. 86–99. (in German)
- Slanski, K.E. (2003) *The Babylonian entitlement Narûs (Kudurrus)*. A study their form and function. Boston.