

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (2021)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1 (2021)



Санкт-Петербург, 2021

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Шетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (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).

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, 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), L. Yu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florovskaia (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).

Новое искусствознание. 2021. № 1. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 159 с.
New Art Studies. 2021. No. 1. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 159 p.

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
[https://www.newartstudies.ru/
office@newartstudies.ru](https://www.newartstudies.ru/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](https://www.newartstudies.ru/office@newartstudies.ru)

Контакты редакции

Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Editorial contacts

Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Ekaterina Gennadieвна Dubrovskaya
Coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка

Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Шетинина

Editorial preparation

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа: Ксения Ануфриева-Мирлас. Все проходит, пройдет и это. 2020.
Холст, темпера, дерево. Источник: www.kseniya-mir.com

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Раннехристианское искусство		Early Christian Art	
А. О. Татарникова. Процветший Крест в раннехристианском искусстве. К вопросу о генезисе, символике и иконографии образа	6	A. O. Tatarnikova. The Flourishing Cross in Early Christian Art. On the Question of the Genesis, Symbolism, and Iconography of the Image	6
Искусство Нового времени		Art of the Modern Period	
О. А. Королькова. Рисунок в творчестве Яна де Брая	16	O. A. Korol'kova. Drawing in the Works of Jan de Bray	16
В. О. Халпахчян. «Портрет музыканта» (1638) Хусепе де Риберы из римской коллекции графа Григория Сергеевича Строганова (1829–1910)	24	V. Kalpakcian. "Portrait of a Musician" (1638) by Jusepe de Ribera from the Roman Collection of the Count G. S. Stroganoff (1829–1910)	24
А. Ф. Эсоно. Гибралтар и сложение популярного образа Испании в XIX веке	40	A. F. Esono. Gibraltar and the Development of the Mainstream Image of Spain in the 19 th Century	40
Ю. И. Страйста-Бурлак. Первые керамические опыты Поля Гогена (1886–1887): стилистическая и иконографическая специфика	47	Iu. I. Straysta-Burlak. Paul Gauguin's First Ceramic Series (1886–1887): Stylistic and Iconographic Aspects	47
Искусство и культура XX–XXI веков		Art and Culture of the 20th - 21st Centuries	
Шэн Кэжэнь. Образ Жар-птицы в иллюстрированной детской книге	60	Sheng Keren. The Image of the Firebird in the Illustrated Children's Book	60
Е. С. Корвацкая. К истории оформления сборника «Жар-птица. Сборник первый» издательства «Шиповник» [1911–1912]	68	E. S. Korvatskaya. On the History of the Design of the Book Series "Firebird. The First Collection" by the "Shipovnik" Publishing House [1911–1912]	68
Т. А. Воропаева. Театр и балет в творчестве Марины Виссарионовны Андреевой — художника завода «Возрождение»	76	T. A. Voropaeva. Theater and Ballet in the Work of Marina Vissarionovna Andreeva — the Artist of the "Vozrozhdenie" Plant	76
Н. В. Пиценко. Искусство полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре	84	N. V. Pitsenko. Art of Polychrome Underglaze Painting in St. Petersburg Porcelain	84
И. А. Шик. «Диалог с абстракцией» в фарфоре XX–XXI веков	98	I. A. Shik. "Dialogue with Abstraction" in the 20 th – 21 st -Century Porcelain	98
Е. Н. Байгузина. Живопись Геннадия Яндыганова: поиск через традиции	110	E. N. Baiguzina. Painting by Gennady Yandyganov: Search through Tradition	110
И. А. Мирлас. От Империи к Covid-19: историческая проекция и интерпретация в скульптуре и живописи Ксении Ануфриевой-Мирлас	120	J. A. Mirlas. From Empire to Covid-19: Historical Projection and Interpretation in Sculpture and Painting by Ksenija Anufrieva-Mirlas	120
История фотографии		History of Photography	
И. Ю. Чмырева. Женщины-фотокорреспонденты Великой Отечественной войны	130	I. Yu. Chmyreva. Soviet Women Photojournalists at the Battlefronts of the World War II	130
Теория искусства		Theory of Art	
А. В. Рыков. Михаил Алпатов и канон советского искусствознания	142	A. V. Rykov. Mikhail Alpatov and Canon of Soviet Art History	142
А. В. Марков. Другое открытие древнерусского искусства: на фоне примитивов и искусства аутсайдеров	148	A. V. Markov. Other Discovery of Ancient Russian Art: Against the Background of Primitives and of Outsider Art	148
Обзоры и рецензии		Reviews	
О. Л. Некрасова-Каратеева. «Жар-птица». Читая мемуары	152	O. L. Nekrasova-Karateeva. The Firebird. Reading the Memoirs	152
Г. А. Соколов. Рецензия на сборник «Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы»	158	G. A. Sokolov. Review of the Collection "Russian Artists Abroad. 1970s – 2010s"	158

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.

Татарникова Анастасия Олеговна, искусствовед, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов. Санкт-Петербургский Союз художников, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 38. 190000. anastasya.tatarnikova@gmail.com

Tatarnikova, Anastasya Olegovna, art historian, member of the Union of artists of Russia, member of the Art Critics and Art Historians Association. Saint-Petersburg Union of Artists, Bolshaia Morskaia ul., 38 190000 Saint-Petersburg, Russian Federation. anastasya.tatarnikova@gmail.com

ПРОЦВЕТШИЙ КРЕСТ В РАННЕХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ. К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ, СИМВОЛИКЕ И ИКОНОГРАФИИ ОБРАЗА

THE FLOURISHING CROSS IN EARLY CHRISTIAN ART. ON THE QUESTION OF THE GENESIS, SYMBOLISM, AND ICONOGRAPHY OF THE IMAGE

Аннотация. Процветший Крест является одним из самых древних и важных христианских символов. Однако проблема генезиса и специфики этого образа остается до сих пор недостаточно изученной. В данном исследовании, на основе анализа сочинений раннехристианских богословов (Иринея Лионского, Киприана Карфагенского, Григория Богослова, Ефрема Сирина, Иоанна Златоуста) и памятников искусства V — начала VI в. (сохранившихся рельефов, росписей, мозаик и предметов прикладного искусства), излагается религиозно-философское содержание символического образа Процветшего Креста, выявляются специфика, характерные особенности иконографии и делается вывод о том, что образ Процветшего Креста появляется на заре христианского искусства и уходит корнями в традиции древневосточного искусства. Автор статьи подчеркивает важную роль образа Процветшего Креста в иконографии раннехристианского искусства, отмечая, что символ, объединяющий изображения Креста Христова и Древа Жизни, основан на фундаментальной христианской доктрине — искупительная жертва Христа объединяет начало и конец истории, Древо Креста открывает врата рая для человека, даруя ему вечную жизнь через вкушение плодов Древа Жизни. В статье развивается гипотеза византийского происхождения этой типологии креста и определяется вероятное время зарождения образа, исходя из самого раннего из известных изображений Процветшего Креста (рельефы церкви Феодосия II в Константинополе, 415 г.). Автор делает заключение о том, что образ Процветшего Креста, имеющий восточное, скорее всего, сирийское происхождение, выкристаллизовался в мастерских Константинополя в начале V в. и распространился по всему христианскому миру, став одним из важнейших христианских символов Христа-Искупителя, Евхаристии и Царствия Небесного.

Ключевые слова: Процветший Крест; Древо Жизни; Царствие Небесное; иконография; учение Отцов Церкви; христианская символика; раннехристианский рельеф; раннехристианская мозаика; Константинополь; Равенна.

Abstract. The Flourishing Cross is an ancient and one of the most important Christian symbols. However, the problem of the genesis and the specificity of this image remains still insufficiently studied. The current study based on the analysis of the writings of the early Christian theologians (Irenaeus, Cyprian, Gregory of Nazianzus, Ephrem the Syrian, John Chrysostom) and of the monuments of art of the 5th – early 6th century (reliefs, murals, mosaics, and objects of the applied arts). The author described the religious and philosophical meaning of the Flourishing Cross, revealed the specificity, and the characteristic features of the iconography. The conclusion is that this image appeared at the dawn of Christian art and originated in the traditions of ancient oriental art. The author of the article developed the hypothesis that this typology of the cross has Byzantine origins and attributed the probable time of the appearance of the iconography, using the earliest known image of the Flourishing Cross from the church of Theodosius II in Constantinople (415). The study revealed that the image of the Flourishing Cross, which has eastern, highly likely Syrian origins, was formed in the Constantinople workshops in the early 5th century, spread throughout the whole Christian world, and became one of the most important Christian symbols of Christ the Redeemer, of the Eucharist, and of the Kingdom of Heaven.

Keywords: Flourishing Cross; Tree of Life; Kingdom of Heaven; iconography; Patristics; Christian symbolism; early Christian reliefs; early Christian mosaics; Constantinople; Ravenna.

В западной и русской искусствоведческой литературе, в трудах по церковной археологии теме креста уделяется большое внимание. Историография по вопросам сакральных смыслов, форм, типологии и эволюции основополагающего символа христианства поистине необъятна¹. Однако проблемы, касающиеся происхождения и специфики того или иного типа креста, как правило, остаются за пределами фундаментальных исследований. Недостаточно изученной оказывается история иконографии Процветшего Креста. Чаще всего исследователи ограничиваются разбором образов Процветшего Креста в искусстве Средних веков, не останавливаясь подробно на вопросе генезиса образа. Между тем Процветший Крест является одним из самых

древних, глубоко осмысленных христианских символов. Исследование его характерных особенностей и религиозно-философского содержания требует комплексного междисциплинарного подхода, включающего как искусствоведческий, так и богословский анализ.

Следует назвать несколько авторов, работы которых представляются наиболее важными для введения в историю вопроса. Это, во-первых, известный сириолог Роберт Мюррей, который в своем исследовании «Символы Церкви и Царства» [23] рассматривает богословскую концепцию Креста как Древа Жизни, сформировавшуюся в среде сирийского христианства первых веков. Во-вторых, археолог и историк искусства Дэвид



Илл. 1. Рельеф с изображением Процветшего Креста. 415. Базилика Феодосия II, Константинополь. Собор Святой Софии, Стамбул. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodosius%27s_Hagia_Sophia_8.jpg

Талбот-Райс, усматривающий истоки иконографии Процветшего Креста в Восточной Церкви [26]. И наконец, крупный специалист по христианской символике Адольф Овчинников, который указывает на восточное происхождение образа Процветшего Креста [6].

Цель данного исследования — определить генезис, изложить религиозно-философское содержание символического образа Процветшего Креста, выявить специфику и характерные особенности иконографии.

Главная задача — продемонстрировать важную роль образа Процветшего Креста в иконографии раннехристианского искусства, развить гипотезу византийского происхождения этой типологии креста и выдвинуть предположение о вероятном времени зарождения образа.

Крест есть символ смерти (распятие — исторический вид смертной казни), но это одновременно и символ воскресения и жизни. Сам Христос сказал: «И когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе» (Ин. 12: 32)². Апостол Павел в послании к Колоссянам подчеркивает спасительную силу креста Христова, соединяющего земное и небесное: «ибо благоудно было Отцу, чтобы в Нем обитала всякая полнота, и чтобы посредством Его примирить с Собой все, умиротворив через Него, Кровью креста Его, и земное и небесное» (Кол. 1: 19–20).

Миланский эдикт о веротерпимости, изданный Константином Великим (272–337) в 313 г., явился важным шагом на пути превращения христианства в официальную религию Римской империи и ознаменовал собой начало новой эры в истории человечества. Христианская религия становится не просто легитимной, но и освоенной при этом императорским благоволением. Крест, как знамя новой веры, входит в иконографическую программу христианского храма и занимает в ней доминирующее положение.

Сам факт спасения на кресте человечества вступил в противоречие со старым миропорядком. В Древнем Риме распятие на кресте было страшной казнью особо опасных преступников. Иудеи, в свою очередь, рассматривали распятие как проклятие, ибо «проклят пред Богом всякий, повешенный на дереве» (Втор. 21: 23). Поэтому неудивительным представляется тот факт, что первые христиане старались избегать изображения распятия.

В IV в. зарождаются два иконографических типа креста: триумфальный крест и Крест — Древо Жизни. Евсевий Кесарийский (260–340) в своем труде о жизни Константина указывает, что Константин после победы над Максенцием (312) установил в Риме победный крест (высокое древко, которое завершалось монограммой Христа), провозгласив, что «это спасительное знамя есть хранитель римской земли и всего царства» (*Euseb. Vita Constant. I. 40*). Кроме того, Евсевий упоминает об изображении креста на потолке одного из залов дворца императора в Константинополе. Крест, по рассказу историка, был выложен драгоценными камнями, оправленными в золото (*Euseb. Vita Constant. III. 49*). Вероятно, образ этого триумфального креста лег в основу иконографии креста, украшенного драгоценными камнями³.

Понимание образа Креста как Древа Жизни занимает одно из важнейших мест в религиозно-философском учении Отцов Церкви. Особое значение этому образу придавали подвижники и духовные писатели Восточной Церкви. Согласно текстам святоотеческой литературы, спасение человека, ставшее возможным благодаря искупительной жертве Христа, описывается как возвращение в рай и вкушение плодов от Древа Жизни. Райское Древо Жизни типологически соотносится с Древом Креста, ибо Древом Креста Христова человечество возрождается к вечной жизни. Христос, умирая на кресте, побеждает смерть и дарует жизнь. Поэтому Крест есть знамение жизни. А следовательно, Крест Христов есть видимое Древо Жизни.

В Книге Бытия Древо Жизни описывается как дерево, которое Господь произрастил посреди райского сада (Быт. 2: 9). Плоды его дают бессмертие (Быт. 3: 22). После грехопадения Адам и Ева утрачивают доступ к этому дереву — Господь «поставил на востоке у сада Эдемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт. 3: 24). Вкушение запретного плода обернулось для первого человека катастрофой, поскольку он безвозвратно утратил первозданную гармонию.

В книге Откровение Иоанна Богослова указывается на то, что в Новом Иерусалиме Древо Жизни произрастает по ту и по другую сторону реки, исходящей от престола Бога и Агнца. «Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо

жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева — для исцеления народов» (Откр. 22: 2). Согласно тексту Священного Писания, Господь «побеждающему [даст] вкушать от древа жизни, которое посреди рая Божия» (Откр. 2: 7).

Тождественность между Древом Жизни и Крестом — священный универсальный символ, который сводит воедино начало с концом: слова из Книги Бытия (Быт. 2: 9) с Откровением (Откр. 22: 2). Древо Креста, посаженное посреди Церкви, питающее верующих своими плодами и дарующее им жизнь вечную, подобно первому Древу Жизни из райского сада.

Во II в. Иринеи Лионский (130–202) проводил параллель между Древом Креста и благодатью рая: «Крепкое слово Божие, которое по небрежению мы потеряли через древо... опять получили через домостроительство древа» (*Iren. Adv.haer. V.17.4*)⁴. Согласно Иринею, Древо-Крест — орудие, исправившее бытие, символ спасения и освобождения человечества.

В III в. Киприан Карфагенский (200–258) в письме к Немезиану сформулировал прообразовательное значение райского Древа Жизни таким образом: «Раб Христов познал тайну своего спасения: искупленный древом [крестом] для вечной жизни, он древом приведен и к венцу» (*Cyprian. Epist. ad Nemezian*)⁵. В раннехристианской поэме «Пасхальная песня», приписываемой тому же Киприану, образ Креста на Голгофе ассоциируется с Древом Жизни: «Здесь место, которое мы считаем центром всей земли. На языке своих отцов евреи называют это место Голгофой. <...> Отсюда начинается путешествие на небеса, от ветвей этого высокого дерева. Это есть Древо Жизни для всех верующих» (*Pseudo-Cyprian. Carmen de Pascha. CSEL, 3*)⁶.

То, что свершилось на Древе Крестном, писал в IV в. Григорий Богослов (325–389), «было для нас... врачеванием нашей немощи, возвращающим ветхого Адама туда, откуда он ниспал, и приводящим к древу жизни, от которого удалил нас плод древа познания» (*Greg. Nazianz. Or. 3*)⁷. Соответственно, по словам святителя, «к древу жизни, от которого [мы] отпали, возведены древом бесчестия» (*Greg. Nazianz. Or. 33*)⁸.

Кирилл Иерусалимский (315–386) в «Огласительных поучениях», истолковывая Символ веры и спасительную силу Креста, говорит о том, что жизнь всегда даруется через древо, «ибо во время Ноя посредством деревянного ковчега сохранена была жизнь; а при Моисее море, узревши образ жезла, убоялось ударившего по нему» (*Cyr. Jer. Catech. XIII.20*)⁹.

Согласно сирийскому поэту и богослову IV в. Ефрему Сирию (306–373), Крест Христов есть образ Древа Жизни в Небесном раю. Тело Христа является плодом Древа Жизни, а Евхаристия становится райским садом (*Eph. Syr. Hymnen de virginitate. 8.1*). «Твой Крест дарует жизнь», — восклицает Сирий в своей поэме «О Воскресении, смерти и сатане»¹⁰.

Иоанн Златоуст (347–407) проводил параллель между Древом познания добра и зла, которое принесло смерть человечеству, и Древом Креста, которое подарило жизнь. В «Беседе о кладбище и кресте» святитель говорит: «Через древо поразил дьявол Адама, через Крест преодолел дьявола Христос; то древо низвергло в ад, это же древо и отшедших извлекло оттуда» (*Ioan. Chrysost. De coemet et de cruce. 2*)¹¹.

Богословское учение о том, что Крест Христов есть Древо Жизни в раю Небесном, нашло свое отражение в церковном искусстве [21]. Поскольку первые христиане избегали изображения распятия и страданий Христа, самый ранний символ Креста — Древа Жизни — образ Процветшего Креста. Он изображается в виде креста, от основания или от рукавов которого симметрично в обе стороны отходят растительные побеги (часто с цветами и плодами), или в виде креста, вписанного в круг, с вырастающими из него ветвями. Ростки и побеги символизируют новую жизнь, даруемую искупительной жертвой Христа. В иконографии используется изображение виноградной лозы, побегов аканта или пальмовых листьев. Виноградная лоза, как известно, есть важнейший христианский символ, напоминающий о Спасителе, который Сам о Себе говорил: «Я есмь истинная виноградная лоза...» (Ин. 15: 1). Греко-римский знак триумфа акант (др.-греч. «ἄκανθος» — «шип») вошел в христианскую иконографию как символ победы над смертью. Пальма как вечнозеленое древовидное растение является указанием на рай Небесный (Откр. 7: 9).

Изобразительные образы Процветшего Креста имеют, по всей видимости, восточное происхождение и кажутся художественной интерпретацией поэтических строк «сирийского Данте» IV в. — Ефрема Сирина, который в своем гимне «О Рае» размышляет о небесном отечестве христианина: «Если хочешь войти к Древу Жизни, оно ветви свои, как ступени преклоняет к стопам твоим, призывает тебя на лоно свое, чтобы воссел ты на ложе ветвей его, готовых преклонить пред тобой хребет свой, объять и тесно сжать в обилии цветов и упокоить, как младенца на материнском лоне. Кто видел трапезу на ветвях сего древа? Целые ряды плодов всякого рода под руками вкушающего; по порядку, один за другим, сами приближаются к нему; плоды насыщают и утоляют его жажду, роса служит ему омовением, листья — чистым платом. Не истощается сокровищница у богатого всем Господа. Среди самого чистого воздуха стоят там твердо укоренившиеся древа; внизу покрыты они цветами, вверху полны плодов; от зрелых плодов тучеет их вершина, а нижние ветви все в цветах» (*Eph. Syr. De parad. 9*)¹².

Гипотеза о том, что иконография Процветшего Креста могла возникнуть на территории Восточной Римской империи, косвенно подтверждается и тем, что стилистически она близка древнему образу «древа жизни» искусства Египта и Месопотамии. Английский археолог и историк искусства Дэвид Талбот-Райс (1903–1972) не без основания утверждал о влиянии на образ Процветшего Креста дохристианской восточной традиции изображения священного дерева [26, р. 77]. Священное дерево, связывающее мир земной и мир небесный, имело огромное эзотерическое значение для религиозной мысли Месопотамии¹³. Оно изображалось стилизованно в виде вертикального ствола, от которого симметрично в обе стороны отходят ветви с листьями-пальметтами (Священное дерево. Рельеф дворца Ашшурнацирапала II в Нимруде, Ассирия, алебастр, 883–859 гг. до н. э., Бруклинский музей, Нью-Йорк; рельеф из дворца Ашшурнацирапала II с изображением божества перед священным деревом, Ассирия, Кальху, алебастр, 883–855 гг. до н. э., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; рельеф из дворца Ашшурнацирапала II в Нимруде с изображением священного дерева, Ассирия, алебастр, 865–860 гг. до н. э., Британский музей, Лондон).

Иконографический образ Процветшего Креста в церковном искусстве зарождается в начале V в. под влиянием богословской мысли Восточной Церкви и складывается на основе восточной художественной традиции. Вероятнее всего, он был разработан в мастерских Константинополя, а оттуда распространился по всей христианской ойкумене.

Одно из первых известных, дошедших до нашего времени изображений Процветшего Креста мы встречаем в рельефах начала V в. собора Святой Софии в Константинополе. При Феодосии II (401–450) на месте погибшей в пожаре 404 г. базилики Константина была построена новая базилика. Храм был освящен в 415 г. Руины сторевшей во время восстания «Ника» (532) базилики Феодосия были обнаружены в 1935 г. во время археологических раскопок, проведенных под руководством археолога-византиниста Альфонса Марии Шнайдера (1896–1952). Среди мраморных обломков, которые считаются остатками базилики Феодосия II¹⁴, присутствуют пульвины и фриз с характерным декором (археологический музей Святой Софии). Рельеф представляет собой орнаментальную композицию, в которой центральное положение занимает крест (Илл. 1). Изгибающиеся побеги аканта вырастают из основания креста и словно кроной обрамляют его своими остроконечными листьями. Именно эта декоративная схема легла в основу иконографии образа Процветшего Креста.

Композицию с изображением монограммы Христа, заключенной в лавровый венок, из основания которого вырастают побеги аканта, мы видим в рельефах пульвинов греческой раннехристианской базилики Ахиропитос в Салониках (448) (Илл. 2). Кроме того, в этой же базилике, на внутренних поверхностях арок (интрадосах) сохранились мозаики середины V в. с изображением золотых крестов в синих медальонах, от которых в обе стороны отходят декоративные гирлянды из растений (Илл. 3). Лозы с гроздьями винограда, ветви, усыпанные плодами граната, птицы в окружении зеленых побегов и цветов являются сим-



Илл. 2. Пульвины с изображением Прощетшего Креста. 448. Базилика Ахиропоитос, Салоники, Греция.
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chapiteaux_Acheiropoietos_00611.jpg

Илл. 3. Мозаики базилики Ахиропоитос. 448. Салоники, Греция.
URL: <https://uchitelj.livejournal.com/1274320.html>

волами Небесного рая. Так, крест, вписанный в иконографию райского сада, становится образом Древа Жизни.

На территории Сирии, Палестины, Антиохии, Египта, Малой Азии, Балканского полуострова в V–VI вв. мотив Прощетшего Креста был чрезвычайно популярен. Французский археолог Шарль Жан-Мельхиор де Вогюэ (1829–1916), совершивший путешествие в Сирию в середине XIX в., одним из первых составил подробное описание памятников заброшенных городов позднеантичной Сирии [19]. Среди его рисунков есть изображения рельефов с образом Прощетшего Креста. Вытянутые по горизонтали фризвые рельефные композиции с изображением Прощетшего Креста украшали

дверные и оконные проемы церквей, служили завершением апсид (рельеф, V–VI вв., Муджелейе, Сирия [19, pl. 45]; рельеф, V–VI вв., Аль-Бара, Сирия [19, pl. 62]; рельеф базилики в Руэйхе, Сирия [19, pl. 68]; рельеф, V–VI вв., Эд-Дана, Сирия [19, pl. 45]; рельефы базилики в Калб-Лозе, Сирия, V–VI вв. [19, pl. 129]; капитель колонны, VI в., Рефади, Сирия [19, pl. 111]).

Руины позднеантичных поселений северо-западной Сирии в 2011 г. были включены в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО, и возросший к ним интерес позволил сделать новые открытия. Изучение сирийских памятников дает основание полагать, что одним из главных мотивов рельефов сооружений этих городских поселений был как раз образ Прощетше-



Илл. 4. Рельеф церкви. V–VI вв. Дейр-Сета, Сирия. Дамбартон Окс, Вашингтон. Di Frank Kidner - Dumbarton Oaks, CC BY-SA 4.0. URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=88533033>

го Креста. Крест, как правило, вписанный в круг, обрамляется искусным резным растительным орнаментом из аканта и виноградной лозы (рельеф, гробница, Аль-Бара, Сирия, V–VI вв.; рельеф церкви, Шейх-Сулейман, Сирия, V–VI вв.; рельеф церкви, Бабиска, Сирия, V–VI вв.; рельеф базилики в Калб-Лозе, Сирия, V–VI вв.; рельеф церкви, Барад, Сирия, V–VI вв.; рельеф церкви, Дейр-Сета, Сирия, V–VI вв.) (Илл. 4).

Часто в рельефах сирийских построек встречается изображение креста с произрастающими из средокрестия побегами или образ равноконечного креста, перекладины которого превращены в широкие листья с прожилками (рельеф церкви Симеона Столпника, Калат-Семан, Сирия, 475 г.; рельеф церкви, Басмисхли, Сирия, V–VI вв.; рельеф церкви, Бакирха, Сирия, V–VI вв.; рельеф из монастыря Дейр-Собат, Аль-Бара, Сирия, V–VI вв.). При этом отличительной чертой всех сирийских рельефов является плоскостный характер, обусловленный традициями каменной резьбы Древней Месопотамии.

Мотив Проросшего Креста распространяется по всему Средиземноморью, приобретая повсеместно декоративный характер и отличаясь лишь техникой исполнения, а также большей или меньшей степенью схематичности.

На одном из фрагментов напольной мозаики V в. церкви в Шавей-Цион (Израиль) представлен равноконечный крест, внизу которого изображены два ростка, увенчанные плодами граната. Гранат относится к числу раннехристианских символов Воскресения Христова и вечной жизни [7]. Эта символика основана на ассоциации плода граната с античной богиней Прозерпиной, которая возвращалась каждую весну из подземного царства на землю [11, с. 171]. В раннехристианских образах Проросшего Креста плоды граната вилеются в узор из виноградных лоз или побегов аканта, отходящих от креста. Примером тому служат рельефы V–VI вв. гробницы в Аль-Бара (Сирия) и базилики в Муджелейе (Сирия).

На окладе Евангелия из Сионского клада¹⁵ (Малая Азия) середины VI в. большой крест обрамляют два дерева (кипариса), изображенные в виде двух больших листьев. Крест символизирует Христа, который есть Древо Жизни посреди Небесного рая¹⁶. Подобная композиционная схема Проросшего Креста встречается в конце V и в VI в. на всем пространстве раннехристианского мира — от Малой Азии и Египта до Италии. Крест с двумя цветущими кустами по сторонам изображен на мозаике из базилики в Сбейтле (конец V — начало VI в., Археологический музей Сбейтлы, Тунис). Крест, украшенный драгоценными камнями, с цветами у основания, представлен в рельефе VI в. из церкви Сан-Феличе в Чимитиле (Неаполь) и на фреске VI в. из катакомб Понциано (Рим).

В декоративном убранстве раннехристианского монастыря Алахан второй половины V в., расположенного на территории древней Исаврии (современный Ичель, Турция)¹⁷, привлекает внимание искусная каменная резьба, отмеченная

духом эллинистического искусства. Среди всевозможных христианских образов (Христос, рыбы, архангелы, тетраморф) здесь присутствует и мотив Проросшего Креста. Некоторые рельефы представляют крест с вырастающей из его основания виноградной лозой, усыпанной гроздьями винограда (Илл. 5). На других рельефах изображен крест с выходящими из средокрестия остроконечными листьями аканта.

Ввиду того, что до нашего времени почти не дошло росписей V в., особый интерес представляют фрески гробницы Онориуса в Сердикe (София, Болгария), которые датируются концом V — началом VI в. На стенах гробницы изображены огромные красные латинские кресты с проросшими из древа креста зелеными листьями. Пространство между крестами заполнено вполне реалистично представленными зелеными зарослями из стеблей и листьев с распутившимися красными цветами (возможно, маками, как символом пролитой крови во имя искупления¹⁸).

Большой орнаментальностью отличаются образы Проросшего Креста, встречающиеся в раннехристианских памятниках Египта и Армении. Таковы, например, рельефы базилики конца V в. в Дендере (Египет), рельеф VI в. из монастыря Святого Иеремии в Саккаре (Музей коптского искусства, Каир), рельефы V в. Ереруйкской базилики и церкви Циранавор в Армении.

Следует отметить, что в раннехристианский период в Армении появляются прообразы знаменитых средневековых хачкаров — каменных стел с резным изображением Проросшего Креста. Армянские крестные камни хачкары восходят к крестам-монументам, которые уже в IV в. водружались на столбах и колоннах древних языческих святилищ в знак победы христианства [12, с. 9]. Древнейшие известные хачкары в Адиамане, Агараке, Ариче, Талине, Мрене, относящиеся к V–VI вв., представляли собой столбы, увенчанные свободно поставленными объемными крестами. На основании столбов изображались Проросшие Кресты, с широкими ветвями и шишками на кон-



Илл. 5. Проросший Крест. Вторая половина V в. Барельеф. Монастырь Алахан, Турция. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alahan_58.jpg



Илл. 6. Фибула с изображением Процветшего Креста. 430–480. Константинополь. Золото. (?). Метрополитен-музей, Нью-Йорк. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466286>

Илл. 7. Процветший Крест. Пульвина. 450–475. Баптистерий православных, Равенна, Италия. URL: <https://theofilakt.livejournal.com/4247.html>

цах [12, с. 11]. Две полупальметты, произрастающие из нижней оконечности креста, загибались наружу, а их верхушки обращались в сторону креста. Это именно тот рисунок, который в дальнейшем получил развитие в хачкарах IX–X вв.

Во время археологических раскопок города Двин (Армения) была найдена каменная стела V в. Стела представляет собой крест, из нижней оконечности которого выходят листья-пальметты, изящно изгибающиеся в сторону креста [12, с. 13]. На каменной стеле VI в. из Авана (Армения) пышные пальмовые ветви вырастают из основания креста и из перекрестия [3, с. 13–14].

Образ Процветшего Креста присутствует и в памятниках прикладного искусства. Так, на серебряном окладе Евангелия VI в. сирийского происхождения с изображениями апостолов Петра и Павла орнаментальный узор рамки представляет собой не что иное, как растительный побег с листьями и плодами, который словно вырастает из древка креста (Оклад Евангелия, серебро, VI в., Сирия, Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Мотив Процветшего Креста виртуозно обыгрывается на золотых застежках-фибулах, датируемых второй половиной V в. (Илл. 6). Драгоценные фибулы с изысканно вырезанным крестом и окружающим его растительным орнаментом, найденные на территории Италии (Музей Раннего Средневековья, Рим; Метрополитен-музей, Нью-Йорк; Городской музей, Реджо-Эмилия), скорее всего, имеют константинопольское происхождение [18].

Разработанная в мастерских Константинополя декоративная схема Процветшего Креста экспортируется в Италию, проникнув на Апеннинский полуостров главным образом через Равенну. В V–VI вв. Равенна становится одним из важнейших политических и культурных центров Средиземноморья, своеобразным мостом, связавшим Восток с Западом [24; 25]. В 402 г. император Гонорий (384–423) переносит столицу Западной Римской империи в Равенну, имевшую выгодное стратегическое положение, обладавшую военным и торговым портом, основанным еще в I в. Октавианом Августом. С того момента как Гонорий избрал Равенну своей резиденцией, город приобрел значение политического, экономического и культурного центра империи. Расцвет Равенны приходится на V–VII вв., когда она являлась столицей сначала Западной Римской империи (402–476), затем — Королевства остготовов (493–540) при Теодорихе Великом и его преемниках, и наконец — столицей византийской провинции Равеннского экзархата (553–751) вплоть до завоевания ее лангобардами в 751 г. В силу своего географического местоположения и благодаря оживленным торговым связям со странами Средиземноморья Равенна испытала на себе огромное влияние Востока. Город являлся связующим звеном между Римом и Константинополем. В Равенне жили греки, сирийцы, армяне, выходцы из Александрии. Связи с Востоком были столь тесными, что одно время, между 396 и 425 гг., местные епископы были сирийцами по происхождению¹⁹. Поэтому нет ничего удивительного



Илл. 8. Саркофаг. Первая половина V в.
 Церковь Сан-Савино, Фузиньяно, Равенна, Италия.
 URL: https://cmc.byzart.eu/files/original/mar/biblioteca_classense_corrado_ricci_archive/005_012_010383_01.jpg

Илл. 9. Процветший Крест. Алтарная преграда. Начало VI в.
 Барельеф. Базилика Сант-Аполлинаре-Нуово, Равенна, Италия.
 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transenna_dell%27altare_maggiore.jpg



тельного, что в культуре и искусстве Равенны самым причудливым образом соединились западные и восточные элементы. Здесь сложился уникальный ансамбль памятников искусства V–VI вв., равного которому нет во всем мире. Он представляет собой огромную ценность, поскольку погибли почти все произведения изобразительного искусства Константинополя, Сирии, Антиохии и Александрии, относящиеся к тому времени и воплощавшие эстетические идеалы мировоззрения эпохи утверждавшегося христианства.

В Равенне присутствует как стилизованный византийский образ Процветшего Креста, так и образ, соединивший в себе восточную декоративность с реалистической жизненностью античного греко-римского искусства.

На внутренних поверхностях арок (интрадосах) мавзолея Галлы Пладиции в Равенне сохранились мозаики середины V в. с изображением крестов в синих медальонах в окружении пышных зеленых веток, усыпанных гроздьями винограда и плодами граната. По стилистике, живописности и мастерству исполнения эти мозаики напоминают мозаичные панно греческой базилики Ахиропоитос в Салониках (458).

Изображения Процветшего Креста в рельефах раннехристианских церковных сооружений Равенны (пульвины над капителями колонн, V в., базилика Святого Иоанна Евангелиста, Равенна; пульвины и стукковые рельефы, V в., Баптистерий православных, Равенна) почти в точности повторяют образы Процветшего Креста из базилики Феодосия II в Константинополе и базилики Ахиропоитос в Салониках (Илл. 7). Это дает основание предполагать, что в Равенне работали мастера, приглашенные непосредственно из Константинополя [24, с. 55; 25, с. 17].

Символ Процветшего Креста очень часто встречается в рельефах мраморных саркофагов Равенны V в. (саркофаг епископа Массимиана, V в., Собор Воскресения Христова, Равенна; саркофаг епископа Теодора, V в., базилика Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна; саркофаг с изображением двенадцати апостолов, V в., базилика Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна; саркофаг, первая половина V в., церковь Сан-Савино, Фузиньяно, Равенна). В этих рельефах прослеживается влияние римского античного искусства. Они выделяются своей реалистичностью, пластической объемностью, сложными комбинациями форм и многообразием деталей. Для сравнения можно привести пример античных барельефов знаменитого Алтаря мира в Риме (13–9 гг. до н. э.). Эффектная симметричная композиция с изображением вертикального стебля аканта, от которого в обе стороны отходят закручивающиеся в спирали ветви с впитенными



Илл. 10. Рельеф фронтона с изображением Процветшего Креста. Начало VI в. Темпьетто-дель-Клитунно, Кампелло-суль-Клитунно, Италия.
URL: <https://www.montagneaperte.it/itinerarinellastoria/campello-sul-clitunno/>

в них розетками цветов, передает идею центричности, отражающую мировой порядок. Декоративная орнаментальность при этом сочетается с натуралистической трактовкой листьев и растительных побегов. Такими же характерными особенностями отмечены и раннехристианские рельефы Равенны.

В рельефе саркофага первой половины V в. из церкви Сан-Савино в Фузиньяно (Равенна) центром композиции становится монограмматический крест (Илл. 8). Монограмматический крест — сокращенный вариант Хризмы, состоящий из комбинации креста и буквы Р «ро» [4, с. 217–218; 10, с. 136–151]. В основании креста — пучок аканта, из которого произрастает натуралистично изображенная виноградная лоза, усыпанная гроздьями винограда. Две птицы, сидящие на ветвях, расположенные симметрично по сторонам от креста, символизируют души верующих и напоминают о Евхаристии [9, с. 156–157]. Подобная же композиция с образом Процветшего Креста представлена на стенках саркофага епископа Теодора (V в., базилика Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна).

На барельефе саркофага V в. из Пулы (Археологический музей Истрии, Пула, Хорватия) изображен крест, вырастающий из густых зарослей аканта. Две птицы по сторонам от Креста-Древа, символизирующего Христа, обращают свой взор к Небесам, откуда спускается вниз голубь с распластанными крыльями. Голубь, согласно тексту Священного Писания, есть символ Духа Святого. В Евангелии от Луки сказано, что во время крещения Иисуса «Дух Святой нисшел на Него в телесном виде, как голубь» (Лк. 3: 22). Такая изобразительная формула Процветшего Креста содержит метафорическое послание о том, что жизнь вечная даруется человеку, воспринимающему спасительную благодать Святого Духа.

В рельефах саркофага «двенадцати апостолов» (V в., базилика Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна) и так называемого саркофага епископов Эзуперанцио и Массимиана (V в., Собор Воскресения Христова, Равенна) Процветший Крест изображается в виде креста, из основания которого вырастают побеги, украшенные цветущими лилиями. Лилия — это цветок, на который указывал сам Иисус, говоря о милости Отца Небесного, посылающего пропитание птицам и облакающего красотой по-

левые цветы: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут... Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф. 6: 28–29).

Классический образ Процветшего Креста представлен на рельефе алтарной преграды начала VI в. из равеннской базилики Сант-Аполлинаре-Нуово (Илл. 9). Монограмматический крест водружен на сосуд, из которого вырастает виноградная лоза с листьями и гроздьями винограда. Климент Александрийский (150–215) в своем труде «Педагог» сравнивает вино, которое дает лоза, с кровью Христа (*Clement. Paedagog. I.5*) и говорит о том, что через кровь виноградной лозы, то есть Логоса, даруется наше спасение (*Clement. Paedagog. II.2*). Таким образом, символизм виноградной лозы и виноградных гроздьев заключается в идее соединения человека с Богом во Христе через приобщение плодам Божественного учения. Симметрично по сторонам от креста, на ветвях лозы восседают два павлина. Павлины указывают на жизнь вечную [9, с. 199–204; 10, с. 60–61]. Это один из самых распространенных символов на всем пространстве раннехристианского мира. Августин Блаженный (354–430) в трактате «О Граде Божьем» отмечал, что мясо павлина имеет свойство не портиться (*Augustinus. De civitate Dei. XXI, 4*). Христиане использовали это свойство для выражения идеи бессмертия. Как мы видим, мраморная плита алтарной преграды из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово являет собой достаточно сложный символический образ, объединяющий в себе сразу несколько смыслов — человеческая душа (птица-павлин), питающаяся от чаши Его (виноградная лоза — Христос), обретает бессмертие (Процветший Крест).

Один из самых ярких раннехристианских образов Процветшего Креста представлен на фронтонах церкви начала VI в. Сан-Сальваторе-дель-Клитунно, известной под названием Темпьетто-дель-Клитунно (церковь находится на территории коммуны Кампелло-суль-Клитунно, между городами Сполето и Триви в итальянском регионе Умбрия) [8]. Центральной частью рельефных композиций фронтонов западного, восточного и боковых фасадов является большой монограмматический крест [22] (Илл. 10). Перекладки креста имеют рельефно смоделированные прожилки, символически обозначающие ствол древа.

Из основания креста выходят стебли аканта, которые распространяются по всему треугольному полю фронтона. Растительные побеги, изящно закручивающиеся в спирали, оформлены розетками цветов, бутонами, гроздьями винограда и плодами граната. Акант символизирует триумф Христа, гранат — воскресение и вечную жизнь, гроздья винограда, изображенные под горизонтальной перекладиной креста, указывают на Евхаристию — пресуществление вина в кровь Христову. По своим стилистическим характеристикам рельефы умбрийской церкви очень близки к рельефам равеннских саркофагов V в., а также к стукковым орнаментальным растительным композициям из Баптистерия православных (вторая половина V в., Равенна). В силу того, что художественное оформление Темплетто-дель-Клиутно имеет много общего с памятниками Равенны, можно предположить, что над ним работали художники и ремесленни-

ки из Равенны, как местные, так, возможно, и приглашенные в Равенну из Константинополя²⁰.

Исходя из анализа сочинений раннехристианских богословов и художественных памятников V — начала VI в., мы можем сделать вывод о том, что образ Прочветшего Креста появляется на заре христианского искусства. В основе иконографии этого образа лежит важный догматический смысл — искупительная жертва Христа соединяет начало и конец времен, Крестное Древо открывает для человека двери рая, даруя ему жизнь вечную через вкушение плодов Древа Жизни. Образ Прочветшего Креста, имеющий восточное происхождение, скорее всего, сирийское, выкристаллизовался в V в. в мастерских Константинополя и распространился по всему христианскому миру, став одним из важнейших христианских символов Христа-Искупителя, Евхаристии и Царствия Небесного.

Примечания:

¹ Обширная библиография по теме см.: *Беляев Л. А.* Крест // Православная энциклопедия. Т. 38. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 540–558; *Della Valle M.* Croce // Enciclopedia dell'arte medievale, V. Roma, 1994. P. 550–557.

² Здесь и далее цитаты из Священного Писания приводятся по изданию: Толковая Библия, или Комментарии на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В 11 т. СПб.: Издание преемников А. П. Лопухина, 1904–1913.

³ Один из ранних примеров изображения триумфального креста, украшенного драгоценными камнями, представлен на мозаике из церкви Санта-Пуденциана в Риме (возможно, 390 г.).

⁴ Ириней Лионский. Против ересей. Кн. V.17.4. Цит. по: *Ириней Лионский.* Творения / Пер. П. Преображенского. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008. С. 491.

⁵ Киприан Карфагенский. Письмо к Немезиану. Цит. по: *Киприан Карфагенский.* Творения. Кн.1. Киев: Киевская Духовная Академия, 1879. Кн. 1. С. 351–356. С. 352.

⁶ “*Est locusex omni mediis quem credimus orbe, Golgotha Iudaei patrio cognomine dicunt*”; “*Hinc iter ad ramos et dulcia poma salutis, Inde iter ac caelum per ramosarboris altae, Hoc lignum uitae cunctis credentibus*”. Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum. Vindobonae: Apud C. Geroldi filium, 1871. P. 305–308.

⁷ Григорий Богослов. Слова. Слово 3. Цит. по: *Григорий Богослов.* Творения. Т. 1 / Пер. Московской Духовной Академии. СПб.: Издательство П. П. Сойкина, 1912. С. 33.

⁸ Григорий Богослов. Слова. Слово 33. Цит. по: *Григорий Богослов.* Творения. Т. 1 / Пер. Московской Духовной Академии. СПб.: Издательство П. П. Сойкина, 1912. С. 486.

⁹ Кирилл Иерусалимский. Огласительные поучения. XIII. 20. Цит. по: *Святитель Кирилл, архиепископ Иерусалимский.* Поучения огласительные и тайноводственные. М.: Благовест, 2010. С. 194.

¹⁰ Цит. по: *Ефрем Сирин, преп.* О Воскресении, смерти и сатане. Гимн 38 / Пер. Дм. Гавроса, Д. А. Поспелова. М.: Никая, 2009. С. 41.

¹¹ Иоанн Златоуст. О кладбище и кресте. Цит. по: *Иоанн Златоуст, свят.* Собрание сочинений. Т. 2. СПб.: Издание Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1896. С. 434.

¹² Ефрем Сирин. О рае. 9. Цит. по: *Ефрем Сирин, преп.* Творения. Т. V / Пер. Московская Духовная Академия. М.: Русский Паломник, 2014. С. 262–263.

¹³ По данной проблематике см.: *Albenda P.* Assyrian sacred trees in the Brooklyn Museum // Iraq, 56, 1994. P. 123–133; *Parpola S.* The Assyrian Tree of Life: Tracing of Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy // Journal of Near Eastern Studies. 52/3 (July). 1993. P. 161–208; *Porter B. N.* Sacred Trees, Date Palms, and the Royal Persona of Ashurnasirpal II // Journal of Near Eastern Studies. 1993. 52. P. 129–139.

¹⁴ *Schneider A. M.* Die Hagia Sophia zu Konstantinopel. Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1939. 48 p.; *Schneider A. M.* Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul // Istanbulur Forschungen. Berlin, 1941. 12. S. 1–47.

¹⁵ Сионский клад — клад, состоящий из 58 предметов церковной утвари, найденный в 1963 г. в селении Кумлуджа (Турция). Литургические предметы из серебра, изготовленные в Константинополе, принадлежали Сионскому монастырю, основанному в начале VI в. Николаем Сионским в Ликии.

¹⁶ Об окладе Евангелия из Сионского клада см.: *Kitzinger E.* A Pair of Silver Book Covers in the Sion Treasure // Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner / Ed. R. H. Randall, L. M. C. Randall and U. E. McCracken. Baltimore, 1974. P. 3–17.

¹⁷ Ансамбль монастыря Алахан датируется временем правления императора Льва (457–474) и Зенона (474–491), см.: *Беляев Л. А.* Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. СПб.: Алетейя, 2000. С. 307.

¹⁸ О символе мака в раннехристианском и средневековом искусстве см.: *La Mantia S.* Come il vento con i papaveri. L'immagine del martire e le nuove simbologie floreali nell'Alto Medioevo // Un Medioevo in lungo e in largo. Da Bisanzio all'Occidente (VI–XVI secolo) / A cura di V. Camelliti, A. Trivellone. Pisa: Pacini Editore, 2014. P. 41–47.

¹⁹ *Agnellus Ravennas.* Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis // Migne J.-P. Patrologiae Cursus Completes. Series Latina. Paris, 1864. V. 106. P. 513.

²⁰ О художественных связях Равенны и Сполето см.: *Novara P.* Marmi spoletani di probabile provenienza Ravennate // Ravenna e Spoleto. I Rapporti tra due metropoli / a cura di M. Tagliaferri. Imola: University Press Bologna, 2007. P. 193–213.

Список литературы:

1. *Беляев Л. А.* Крест // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Т. 38. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. С. 540–558.
2. *Беляев Л. А.* Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. СПб.: Алетейя, 2000. 575 с.
3. *Варданесова Т. В.* Культура чаккаров Арагацотна и Котайка IX–XVII вв. Ереван: Издательство Ереванского Государственного Университета, 2016. 192 с.
4. *Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб.: Сатисъ, 1995. 370 с.
5. *Недосекин П., прот.* Генезис и эволюция иконографии креста в ранней церкви // Московские Епархиальные ведомости. № 8. 2016. С. 85–92; № 9. 2016. С. 81–91; № 12. 2016. С. 85–92; № 8. 2017. С. 65–81.

6. Овчинников А. Л. Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. 529 с.
7. Степанян Н. Мотив граната в раннесредневековом изобразительном искусстве Армении // Историко-филологический вестник. 2008. № 3. С. 210–229.
8. Татарникова А. О. К вопросу о датировке фресок и скульптурного оформления Темпьетто дель Клитунно (Италия) // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация. Материалы III Международной научно-практической конференции: Санкт-Петербург, 16–19 ноября 2018 г. / Институт имени И. Е. Репина; науч. ред. Ю. Г. Бобров; сост. А. И. Шаманькова. СПб.: Чистый лист, 2019. С. 172–177.
9. Уваров А. С. Христианская символика. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. 212 с.
10. Фрикен А. Ф. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть II. М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1877. 252 с.
11. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1996. 656 с.
12. Якобсон А. Л. Армянские хачкары. Ереван: Айастан, 1986. 128 с.
13. Butler H. C. Architecture and Other Arts. Part II of the Publications of an American Archeological Expedition to Syria. 1899–1900. New York: The Century Co, 1903. 433 p.
14. Del Francia Barocas L. L'immagine della croce nell'Egitto cristiano // Rivista degli studi orientali. Nuova serie. 2012. Vol. 85. Fasc. 1/4. P. 165–211.
15. Della Valle M. Croce // Enciclopedia dell'arte medievale, V. Roma, 1994. P. 550–557.
16. Della Valle M. La croce in Occidente // Costantino I. Enciclopedia costantiniana Treccani, I. Roma, 2013. P. 236–246.
17. Della Valle M. La Croce in Oriente // Costantino I. Enciclopedia costantiniana Treccani, II. Roma, 2013. P. 667–681.
18. Deppert-Lippitz B. A Low Antique Crossbow Fibula in the Metropolitan Museum of Art // Metropolitan Museum Journal. 2000. Vol. 35. P. 39–70.
19. De Vogüé C.-J.-M. Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I au VII siècle. En 2 vols. Paris: J. Baudry, Libraire Editeur, 1865–1877.
20. Garrucci R. Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Prato: Guasti, 1880. 182 p.
21. Iacobini A. L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente // L'architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo. Atti del Convegno, Palermo, 1991 / A cura di A. M. Romanini, A. Cadei. Roma, 1994. P. 241–290.
22. I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempio sul Clitunno / A cura di G. Benazzi. Todi: Ediart, 1985. 77 p.
23. Murray R. Symbols of Church and Kingdom: A Study in Early Syriac Tradition. New York: Cambridge University Press, 1975. 394 p.
24. Rizzardi C. Il mosaico a Ravenna. Ideologia e Arte. Bologna: Ante Quem, 2011. 269 p.
25. Sotira L. Ravenna e il vicino Oriente: i mosaici parietali di V e VI secolo // Intrecci d'arte. 2013. No. 2. P. 7–30.
26. Talbot-Rice D. The Leaved Cross // Byzantinoslavica. 1950. No. 11. P. 68–81.

References:

- Beliaev L. A. Cross. *Pravoslavnaja entsiklopedija (Orthodox Encyclopedia)*. Vol. 38. Moscow, Church Scientific Center "Orthodox Encyclopedia" Publ., 2015, pp. 540–558. (in Russian)
- Beliaev L. A. *Khristianskie drevnosti. Vvedenie v sravnitel'noe izuchenie (Christian Antiquities. Introduction to the Comparative Study)*. Saint Petersburg, Aleteia Publ., 2000. 575 p. (in Russian)
- Benazzi G. *I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempio sul Clitunno*. Todi, Ediart Publ., 1985. 77 p. (in Italian)
- Butler H. C. *Architecture and Other Arts. Part II of the Publications of an American Archeological Expedition to Syria. 1899–1900*. New York, The Century Co Publ., 1903. 433 p.
- Del Francia Barocas L. L'immagine della croce nell'Egitto cristiano. *Rivista degli studi orientali. Nuova serie*, 2012, vol. 85, pp. 165–211. (in Italian)
- Della Valle M. Croce. *Enciclopedia dell'arte medievale, V*. Roma, 1994, pp. 550–557. (in Italian)
- Della Valle M. La croce in Occidente. *Costantino I. Enciclopedia costantiniana Treccani, I*. Roma, 2013, pp. 236–246. (in Italian)
- Della Valle M. La Croce in Oriente. *Costantino I. Enciclopedia costantiniana Treccani, II*. Roma, 2013, pp. 667–681. (in Italian)
- Deppert-Lippitz B. A Low Antique Crossbow Fibula in the Metropolitan Museum of Art. *Metropolitan Museum Journal*, 2000, vol. 35, pp. 39–70.
- De Vogüé C.-J.-M. *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I au VII siècle*. En 2 vols. Paris, J. Baudry, Libraire Editeur Publ., 1865–1877. (in French)
- Friken A. F. *Rimskie katakomby i pamiatniki pervonachal'nogo khristianskogo iskusstva (Catacombs of Rome and Monuments of Early Christian Art)*. Part II. Moscow, K. T. Soldatenkov Publ., 1877. 252 p. (in Russian)
- Garrucci R. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*. Prato, Guasti Publ., 1880. 182 p. (in Italian)
- Golubtsov A. P. *Iz chtenii po tserkovnoi arkheologii i liturgike (From the Readings on Church Archeology and Liturgy)*. Saint Petersburg, Satis Publ., 1995. 370 p. (in Russian)
- Hall J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York, Harper&Row Publ., 1974. 384 p.
- Iacobini A. L'albero della vita nell'immaginario medievale: Bisanzio e l'Occidente. *L'architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*. Roma, 1994, pp. 241–290. (in Italian)
- Iakobson A. L. *Armijskie khachkary (Armenian Khachkars)*. Yerevan, Aiastan Publ., 1986. 128 p. (in Russian)
- Murray R. *Symbols of Church and Kingdom: A Study in Early Syriac Tradition*. New York, Cambridge University Press Publ., 1975. 394 p.
- Nedosekin P., prot. Genesis and Evolution of the Iconography of the Cross in the Early Church. *Moskovskie Eparkhial'nye vedomosti (Bulletin of the Moscow Diocese)*, 2016, no. 8, pp. 85–92; no. 9, pp. 81–91; no. 12, pp. 85–92; 2017, no. 8, pp. 65–81. (in Russian)
- Ovchinnikov A. L. *Simvolika khristianskogo iskusstva (Symbolism of Christian Art)*. Moscow, Rodnik Publ., 1999. 529 p. (in Russian)
- Rizzardi C. *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e Arte*. Bologna, Ante Quem Publ., 2011. 269 p. (in Italian)
- Sotira L. Ravenna e il vicino Oriente: i mosaici parietali di V e VI secolo. *Intrecci d'arte*, 2013, no. 2, pp. 7–30. (in Italian)
- Stepanian N. Motive of Pomegranate in the Armenian Early Medieval Fine Arts. *Istoriko-filologicheskii vestnik (Historical Philological Journal)*, 2008, no. 3, pp. 210–229. (in Russian)
- Talbot-Rice D. The Leaved Cross. *Byzantinoslavica*, 1950, no. 11, pp. 68–81.
- Tatarnikova A. O. On the Dating of the Frescoes and Sculptural Decorations of Tempio del Clitunno (Italy). *Sokhranenie pamiatnikov izobrazitel'nogo iskusstva i kul'tury. Issledovaniia i restavratsiia (Preservation of Fine Arts and Cultural Heritage. Research and Conservation)*. Saint Petersburg, Chisty list Publ., 2019, pp. 172–177. (in Russian)
- Uvarov A. S. *Khristianskaia simvolika (Christian Symbolism)*. Moscow, Printing House of G. Lissner i D. Sobko Publ., 1908. 212 p. (in Russian)
- Vardanesova T. V. *Kul'tura khachkarov Aragatsotna i Kotaika 9–17 vv. (The Culture of Aragatsotn and Kotayak Khachkars in 9–17th Centuries)*. Yerevan, Yerevan State University Publ., 2016. 192 p. (in Russian)

Королькова Ольга Александровна, студент магистратуры. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2-4, 191186. olyakorolkova1007@mail.ru

Korol'kova, Ol'ga Aleksandrovna, master's degree student. Saint Petersburg State Institute of Culture, Dvortsovaia nab., 2-4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. olyakorolkova1007@mail.ru

РИСУНОК В ТВОРЧЕСТВЕ ЯНА ДЕ БРАЯ

DRAWING IN THE WORKS OF JAN DE BRAY

Аннотация. Статья посвящена исследованию рисунка в творчестве Яна де Брая — представителя голландского классицизма XVII в. Графическое наследие де Брая не изучено в полной мере, ввиду чего данная научная работа позволяет глубже исследовать творчество мастера и понять его метод работы над живописным произведением. В целом анализ манеры де Брая указывает на то, что он заимствовал некоторые приемы у Франса Халса. С другой стороны, заметное воздействие на формирование стиля Яна де Брая оказало творчество его отца, Саломона де Брая, который работал в русле классицистических тенденций. Рисунки художника можно условно разделить на две группы: первая включает в себя работы, созданные с целью запечатлеть натурный образ; вторая группа состоит из эскизов, служащих подготовительным этапом создания живописного полотна. На основе изучения графики де Брая можно делать вывод о специфике голландского классицизма, для которого характерна зависимость от национального искусства и культуры, вследствие чего художественный язык классицизма не только обогащается средствами выразительности, характерными для барокко, но и сосуществует одновременно с реалистическим творческим методом.

Ключевые слова: голландская графика XVII в.; голландский классицизм; графика классицизма; Ян де Брай; рисунки Яна де Брая.

Abstract. The author studied the drawing in the work of Jan de Bray – a representative of the 17th-century Dutch Classicism. The graphic heritage of de Bray has not been fully studied, so this scientific work allows you to further explore the master's work and understand his method of working on a painting. In general, the analysis of de Bray's manner indicates his commitment to the work of Frans Hals. On the other hand, the creative activity of de Bray's father, Salomon de Bray, had a noticeable impact on the formation of his style and taught the young artist the basic principles of Classicism. There are two groups of the artist's drawings: the first includes works created in order to capture a full-scale image; the second group consists of drawings that serve as a preparatory stage for creating a painting. After studying de Bray's drawings, we concluded that the Dutch Classicism was dependent on the national art and culture, so that the artistic language of Classicism was not only enriched by means of expressiveness typical for the Baroque, but also coexisted simultaneously with the realistic creative method.

Keywords: 17th-century Dutch graphics; Dutch Classicism; Classicism graphics; Jan de Bray; drawings by Jan de Bray.

Ян де Брай — художник XVII в., творчество которого является примером классицизирующего направления в голландском искусстве. Несмотря на неровность творческого пути мастера, его произведения преимущественно выполнены в стилистике голландского классицизма, художественные принципы которого он почерпнул из творчества своего отца, живописца и архитектора Саломона де Брая. Помимо картин, наследие Яна де Брая изобилует огромным количеством рисунков, особенности которых предполагается рассмотреть в данной работе.

В Голландии XVII столетия классицизм не стал общепринятым стилем, как во Франции. Истинными ценителями классического искусства преимущественно были как представители высших классов, имеющие превосходное образование, так и некоторые ученые, поэты. В контексте этого необходимо упомянуть сообщество “Nil Volentibus Arduum”, цель которого состояла в преобразовании современного искусства посредством распространения идей нового стиля (см. подробнее [6]). Тем не менее изучение национальной версии классицизма позволяет составить наиболее полное представление о голландском искусстве XVII в., в котором по-новому раскрылись европейские стилистические направления. В частности, классицизм в изобразительном искусстве, зарождающийся фактически в середине столетия, взаимодействует с барочными и реалистическими тенденциями.

Несмотря на то, что художественное наследие Яна де Брая весьма богато и разнообразно, изучение его творчества ограничивается в основном портретами, тогда как графические работы мастера фактически не исследованы ни в российском, ни в зарубежном искусствоведении, что обуславливает актуальность настоящей научной работы.

В XVII столетии европейский рисунок выходит на совершенно новый уровень, приобретая иное предназначение и отражая другие категории мира. С эпохи Возрождения он является средством запечатления натуральных образов, именно тогда появляются альбомы набросков, в которых художники фиксировали свои наблюдения. Однако до XVII в. рисунок был в подчинении у живописи, являясь как этапом ученичества и исследования природы в целом, так и подготовкой к созданию живописного произведения (см. подробнее [8]). В XVII столетии этот вид графики приобретает полную независимость, становясь самостоятельным, не подчиняясь живописи и другим видам искусства. «Рисунок, с одной стороны, есть вспомогательное средство живописца и скульптора, с другой стороны, совершенно самостоятельное средство выражения, могущее воплощать глубокие идеи и тончайшие нюансы чувств» [2, с. 32]. Действительно, набросок, этюд не ограничивает волю художника, поскольку не предназначается для всеобщей демонстрации. Однако именно в нем проявляются размышления мастера касательно каких-либо вопросов, раскрывается его личность, о чем пишет и М. Фриден-

дер: «...это всегда духовное вмешательство, вот почему рисунок совершенно неоченим как непосредственное, личное, интимное выражение индивидуальности» [7, с. 192].

В Голландии XVII в. искусство графики достигло необычайных высот. В творчестве практически каждого голландского художника рисунки или эстампы превалируют над живописными полотнами, позволяя не только изучить особенности творческого метода конкретного мастера, но также вкусы и интересы жителей страны в целом (см. подробнее [4; 5]). Важно отметить, что наброски и эскизы художников в Голландии ценили не меньше живописи: «Рисунки реже входили в убранство комнат, нежели картины, но их также усердно собирали. Многочисленные любители искусства составляли себе целые альбомы. Художники пользовались чужими рисунками как учебным материалом или как образцом для подражания. Подобно картинам, рисунки были предметом торговли, составной частью наследства, приданого, а порой и надежным залогом. Современники умели ценить мастерство выдающихся рисовальщиков» [3, с. 5].

Особое место занимает рисунок в классицизме как основа искусства живописи. Первостепенное положение линии над цветом в теории стиля позволяет классицистическим художникам отдавать ему предпочтение как идеальному воплощению соотношения линии и подчиняющегося ей цвета. При этом и в голландской теории классицизма значение рисунка не ограничивается практическими целями, свидетельствово чему можно найти в трактате Герарда де Лэресса: «Если бы мы могли рисовать так же быстро, как мы можем думать, то память была бы бесполезна; тогда как это несомненно, мы не можем рисовать ничего, кроме идей, которые память сначала передает чувствам» [13, р. 71]. И в голландском классицизме художники осознают важную функцию рисования как фикса-



Илл. 2. Ян де Брай. Лживая корова. 1670.
Бумага, сангина. 14,5 x 19 см. Рейксмузеум, Амстердам.
<https://www.rijksmuseum.nl/en>

ции определенных впечатлений, идей, которые сменяют друг друга каждое мгновение. «Важно, воспринимая действительность, ощущать ее в материале искусства, фиксировать каждую находку, с тем, чтобы, по меткому выражению Л. Гудиашвили, “весь этот бисер находок постоянно нанизывать на нить своего мироощущения”» [1, с. 21].



Илл. 1. Ян де Брай. Лживая корова. 1651.
Бумага, сангина. 13,8 x 18,8 см.
Рейксмузеум, Амстердам. <https://www.rijksmuseum.nl/en>



Илл. 3. Ян де Брай. Портрет сына художника. 1661.
 Бумага, графит. 11 x 10,3 см.
 Рейксмузеум, Амстердам. <https://www.rijksmuseum.nl/en>

Одновременно с этим для Голландии весьма характерен и интерес к предметному миру (см. подробнее [9]), природе, но не с точки зрения их изучения для дальнейшей переработки, а как наслаждение красотой, желание зафиксировать то или иное явление посредством создания наброска или этюда. Подобное внимание отражается не только в жанровом разнообразии, но и в выборе сюжетов. Несмотря на некоторую возвышенность классических сюжетов, в Голландии стиль приобрел иную интерпретацию, о чем упоминалось ранее. В частности, классицистические художественные принципы не только значительно расширяются, черпая определенные приемы из барочного арсенала, но и сосуществуют одновременно с интересом к современности, повседневности. Реалистический творческий метод работы находит свое выражение и в голландском классицизме, что проявляется в специфичном восприятии природы, которая

под кистью многих классицистических мастеров никак не идеализируется.

Художественное наследие Яна де Брая не стало исключением, что позволяет включить его в число классицистов. Де Брай учился у классицистического художника (см. подробнее [10; 12]), что предопределило стилистику его произведений. Однако впоследствии он попадает под влияние барочного искусства и в особенности творчества Франса Халса, в результате чего стиль де Брая трансформируется, находясь на стыке двух противоположных художественных тенденций. Несмотря на кажущуюся несогласованность, подобное явление вполне характерно для голландского классицизма. Влияние национальной художественной среды обусловило закономерное изменение основополагающих принципов классицизма, расширение диапазона средств выразительности, что особенно проявилось в творчестве Яна де Брая.



Илл. 4-5. Ян де Брай. Вид на верфь Амстердама. 1666.
Бумага, карандаш, чернила. 8,5 x 15,2 см.
Рейксмузеум, Амстердам. <https://www.rijksmuseum.nl/en>

Наряду с живописными произведениями Ян де Брай оставил и большую коллекцию рисунков, которые можно условно разделить на две группы, исходя из их функций: первая группа включает в себя работы, служащие для фиксации натурального впечатления, вторая — подготовительный этап создания живописного полотна. В количественном соотношении превалирует вторая группа произведений, на основе которых можно анализировать те или иные размышления художника относительно построения композиции, типа изображения конкретных персонажей. Однако и первая группа весьма интересна с точки зрения

исследования занимающих художника мотивов. «По сравнению с живописью, мастера часто охватывали в графике более широкий круг тем. И хотя на рисунке тоже сказывались все этапы творческой эволюции художника, рисунок как самое интимное и персональное выражение личности мастера оставался в своих основах более неизменным, нежели живопись» [3, с. 6]. Графические работы де Брая действительно не являются свидетельством эволюции художника, однако именно на базе их исследования представляется возможным глубже проникнуть не только в творческий мир автора, но и в саму голландскую среду

XVII в., прочувствовать чуткое внимание голландцев к окружающему пространству. В сущности, в рисунках голландских классицистов, для которых уместна та же классификация, что и для работ де Брая, нет глубоких философских размышлений о мироустройстве, категориях времени, пространства. Графика в таком случае скорее выполняет роль увековечивания момента, при этом вполне бытового. Однако подобное предназначение рисунка характерно исключительно для голландского классицизма и противоречит догматам французской версии стиля, для которой обращение к современности было недопустимо.

Рисунки де Брая разнообразны и с точки зрения техники. Это могут быть как работы чернилами, в которых штрих быстрый, резкий, словно художник старался быстрее зафиксировать увиденное, так и сангиной, позволяющей создавать более проработанные образы, с градациями светотени. Характер этих вещей позволяет заключить, что де Брай более внимательно над ними работал, вследствие чего их можно считать вполне самостоятельными художественными произведениями, которые мастер мог создавать на продажу. В некоторых работах де Брай оперирует не только сангиной, но и итальянским карандашом. Рисунки, выполненные двумя инструментами, являются завершенными и самоценными, однако они предшествуют картине. Исходя из этого, становится очевидным, насколько ответственно художник подходил к реализации какой-либо темы, создавая вариации в различных техниках. Кроме того, де Брай мог работать и графитом, однако на данный момент известен лишь один рисунок, хотя, конечно, он был не единственным.

В рисунках первой группы можно заметить интерес де Брая к изображению животных, которых особенно любили писать голландцы в XVII в. Например, два наброска сангиной из собрания Рейксмузеума, на которых художник изобразил двух лежащих коров. При этом интересна и одинаковая подпись к ним — «Лживая корова», однако неизвестно, подлинная она или нет. Первый рисунок, созданный де Браем в 1650 г. (Илл. 1) в период становления художника и сложения его творческой манеры, свидетельствует о том, что мастера скорее интересовала



Илл. 7. Ян де Брай. Аллегорический триумф штатгальтера Фредерика Хендрика. 1650. Бумага, сангина, итальянский карандаш. 56 x 39,4 см. Рейксмузеум, Амстердам. <https://www.rijksmuseum.nl/en>



Илл. 6. Ян де Брай. Исследование коленопреклоненного монаха. 1669. Бумага, итальянский карандаш. 25,6 x 19,8 см. Рейксмузеум, Амстердам. <https://www.rijksmuseum.nl/en>

игра света на теле животного, поскольку он не стал завершать работу, ограничившись лишь профильным изображением верхней половины туловища. Очевидно, де Брай нередко совершал поездки на природу в период ученичества. Второй рисунок, созданный уже в 1670 г. (Илл. 2), демонстрирует значительное повышение мастерства художника. Корова изображена в фас, в более сложном ракурсе и уже с использованием не только сангины, но и итальянского карандаша. Де Брай лишь схематично обозначает тело, акцентируя внимание на голове животного. Так, он подробно изображает каждый волос на ее морде, ресницы, передает, как свет падает на рога. Можно сделать вывод, что художник не раз возвращался к одному и тому же мотиву, однако ставил перед собой разные творческие задачи, способствующие совершенствованию его техники. Тем не менее сам факт обращения к столь низменной в теории классицизма теме, не подвергшейся идеализации, свидетельствует о том, что в своем творчестве де Брай разделял предназначение графики и живописи. Так, на основе изучения живописных произведений мастера можно сделать вывод о его ориентации на классицистические образцы. Наброски художника, напротив, демонстрируют отношение к рисунку как полю для возможных экспериментов и средству реализации разнообразных сюжетов, не предназначенных для публики, а созданных исключительно для себя. Конечно, вышесказанное не относится к эскизам мастера, предшествующим картинам.

Это подтверждается и другими графическими произведениями де Брая. Так, в 1661 г. он создает рисунок графитом (Рейксмузеум, Амстердам) (Илл. 3), на котором изображен его маленький сын, сидящий в окружении других людей, образы которых обозначены лишь несколькими линиями. Художник успел зафиксировать тот живой взгляд любопытного ребенка,

который с возрастом сменяется более осознанным и серьезным. Мальчик, который сидит у ног подростка, являющегося, возможно, старшим сыном де Брая, с интересом смотрит на своего отца, который, в свою очередь, с любовью зарисовывает свое потомство. Взаимный интерес друг к другу родителя и ребенка придает этому наброску особое настроение интимности с одной стороны и вневременности с другой. Таким образом, художник невольно затрагивает важные вопросы человеческих отношений.

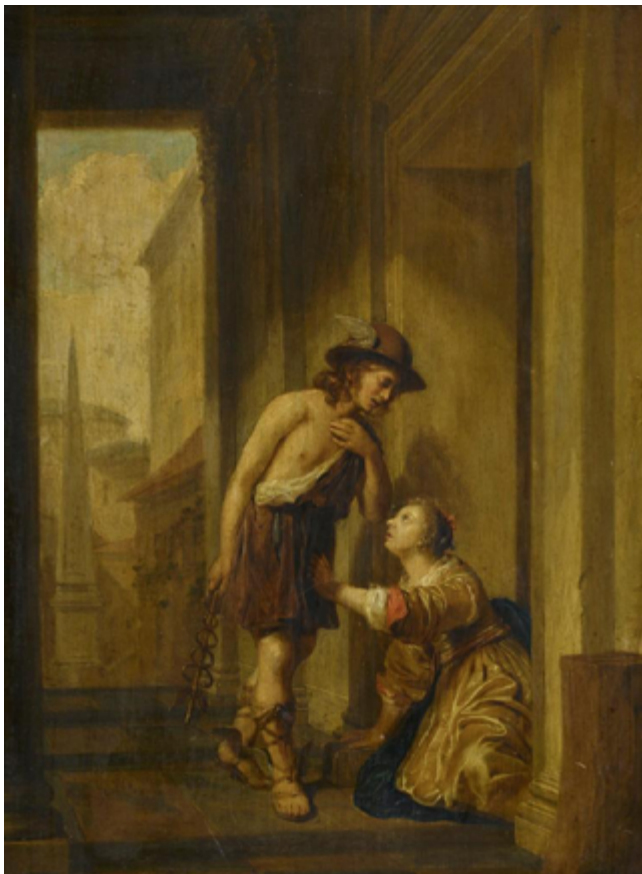
В 1666 г. Яна де Брая заинтересовала верфь Амстердама, поскольку он сделал сразу два наброска чернилами и карандашом с разных точек зрения. Так, первый рисунок (Илл. 4) представляет вид на верфь с востока, если принять за север пролив. Несмотря на быстроту линий, де Брай обозначил окружающее его пространство, запечатлев труд работников, складывающих доски, которые затем послужат постройке нового корабля. Представил мастер и архитектуру, нарисовав и купол церкви, и силуэты зданий на периферии, и даже посаженные в ряд деревья. В другом наброске (Илл. 5) мастер с юга изобразил тех же работающих людей и кормы прибывших кораблей. Поражает огромное количество одновременного пребывания кораблей на верфи, что подтверждает статус Голландии как морской державы. Наличие в наследии де Брая двух рисунков верфи с разных ракурсов позволяет сделать вывод о задумке художником написать живописное полотно, на котором предстал бы предмет гордости страны, однако либо что-то послужило препятствием воплощению этого замысла, либо картина не сохранилась.

Еще один карандашный набросок, представляющий интерес в контексте данного исследования, создан Яном де Браем в 1669 г. (Илл. 6) и изображает коленопреклоненного монаха, вскинувшего руки. На этом же листе бумаги художник представил и несколько иной ракурс головы монаха, изучая наилучшее решение. Линиями карандаша художник намечает драпировки, руки, тени, ставя перед собой задачу наиболее драматично изобразить персонажа.

Рассмотренные выше рисунки Яна де Брая, несомненно, свидетельствуют об интересе художника к повседневным мотивам. Изображая животных, верфь или членов семьи, мастер ставил цель зафиксировать увиденное в понравившемся ему ракурсе, удачно падающем свете солнца, возможно, чтобы в будущем смотреть на эти работы и вспоминать о том или ином дне, что в современном мире заменяется созданием фотографии. Таким образом, художник отступает от классицистических правил стиля, обращаясь к обыденным темам. Тем не менее подобное явление характерно и для других голландских классицистов, позволяющих себе в графике изображать отнюдь не возвышенные сюжеты.

Вторую группу рисунков можно открыть работой «Аллегорический триумф штатгальтера Фредерика Хендрика», созданной в 1650 г. (Илл. 7). В этом же году Саломон де Брай создает идентичную картину для зала Оранских в Хейс-тен-Бос, из чего можно заключить, что сын копировал произведения отца с целью усвоения опыта сложившегося классицистического художника. Данное суждение подтверждается тем, что художественный уровень работы значительно превосходит мастерство молодого 23-летнего мастера. Произведение Саломона де Брая послужило для юного художника примером изображения аллегорических композиций, воплощающих могущество Голландской республики и ее героев.

В 1658 г. Ян де Брай создает уже самостоятельное живописное полотно (Илл. 8) на тему мифа о Аглавре и Меркурии, чему предшествует создание рисунка. При этом нужно заметить, что он значительно подробнее и совершеннее, нежели картина. Возможно, художник лишь осваивал технику масляной живописи, поскольку более поздние его работы намного выше по уровню исполнения. Художник выбрал сцену, когда Аглавра заявляет Меркурию, что не пустит его в покои своей сестры, к которой рвется влюбленный бог. Исходя из особенностей изображения персонажей, можно заключить, что лица художник



Илл. 8. Ян де Брай. Меркурий и Аглавра у дверей в комнату Герсы. 1658. Холст, масло. 56,2 x 42. Частное собрание. <https://www.mutualart.com>



Илл. 9. Ян де Брай. Меркурий и Аглавра у дверей в комнату Герсы. 1658. Бумага, сангина, итальянский карандаш. 40,1 x 28,2 см. Рейксмузеум, Амстердам. <https://www.rijksmuseum.nl/en>



Илл. 10. Ян де Брай. Ахилл среди дочерей Ликомеда. 1663.
 Бумага, чернила. 16,6 x 14,4 см.
 Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. <https://www.themorgan.org>

Илл. 11. Ян де Брай. Ахилл среди дочерей Ликомеда. 1664.
 Бумага, чернила. 27,8 x 30,6 см. Берлинский гравюрный кабинет, Берлин. <https://www.wga.hu/index.html>



писал с натуры. Сравнивая рисунок (Илл. 9) и картину, можно заметить, что де Брай несколько приближает в последней композицию, обрезая часть колонны. В эскизе же все детали четко обозначены, включая задний план, тогда как на полотне все, что не является главным предметом изображения, не акцентируется. Так, фон в картине художник написал достаточно размытым, лишенным четкой детализации, в отличие от рисунка. Нужно отметить, что для творчества Яна де Брая характерно практически полное отсутствие идеализации персонажей. Художник всех героев своих произведений писал с конкретных людей, не обращаясь ни к античным образцам, ни к работам французских классицистов, для которых идеализация неприглядной действительности являлась одним из главных принципов. Очевидно, де Брай восхищался естественной красотой, не желая ее как-либо видоизменять. Аналогичная позиция присуща и творчеству Якоба ван Лоо.

В целом в период раннего творчества Ян де Брай достаточно серьезно подходит к созданию станкового произведения, прорабатывая композицию подробно сначала на бумаге. Впоследствии рисунки станут менее цельными, законченными,

изображающими лишь отдельные фигуры, над позой которых размышлял мастер, или схематично композицию. Например, эскизы чернилами к картине «Ахилл среди дочерей Ликомеда», написанной в 1664 г. На первом из них (Илл. 10) де Брай небрежными линиями конструирует композицию, обозначает силуэты, драпировки, тогда как второй (Илл. 11) уже значительно более детальный и проработанный, с выстроенной светотенью, ключевыми акцентами. Для голландского художника в целом характерно создание нескольких эскизов, предшествующих картине, с которых впоследствии ему остается «копировать» найденное им воплощение той или иной сцены.

Подводя итог, нужно сказать, что изучение места рисунка в творчестве голландского художника XVII в. Яна де Брая позволяет наиболее полно составить представление как о классицистическом живописце в целом, так и его творческом методе

в частности. Так, художник работал в русле классицистического направления, однако достаточно сильное влияние на него оказали также барочные и реалистические тенденции, что характерно и для голландского классицизма в целом, художественный язык которого обогатился в Голландии приемами из других стилей. Безусловно, рассмотренные выше рисунки созданы Яном де Браем преимущественно в ранний период его творчества и их исследование раскрывает путь становления художника, его шаги в восприятии природы, интересы, замыслы. Благодаря исследованию графики мастера появляется возможность проникнуть в мир автора, уловить его настроение в момент создания конкретного этюда или наброска. Без изучения графического наследия голландских классицистов XVII столетия невозможно создать целостный образ стиля, который приобрел столь интересное воплощение на национальной почве.

Список литературы:

1. Авсиян О. А. *Натура и рисование по представлению*. М.: Изобразительное искусство, 1985. 152 с.
2. Виппер Б. Р. *Введение в историческое изучение искусства*. М.: Издательство В. Шевчук, 2015. 368 с.
3. Голландский рисунок XVII века. Из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина / Сост. В. М. Неvezhina. М.: Изобразительное искусство, 1974. 280 с.
4. Ларионов А. О. *Рисунки старых мастеров Голландии и Фландрии в собрании Эрмитажа: очерк истории коллекции*. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1999. 72 с.
5. Садков В. А. Голландский рисунок XVII века: эволюция и проблемы атрибуции: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Москва, 1997. 500 с.
6. Тилкес О. *Истории страны Рембрандта*. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 1048 с.
7. Фридлиндер М. *Об искусстве и знаточестве*. СПб.: Андрей Наследников, 2013. 248 с.
8. Хейл П. Б. *Рисунок. Уроки старых мастеров: подробное изучение пластической анатомии человека на примере рисунков великих художников*. М.: АСТ: Артель, 2006. 271 с.
9. Biesboer P. *Collections of paintings in Haarlem, 1572–1745* / Ed. by C. Togneri. Los Angeles: The Provenance Index of the Getty Research Institute, 2001. 813 p.
10. Bredius A. *Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Gravenhage: W. P. van Stockum & Zoon Publ., 1897. 651 p.
11. *Dutch Classicism in Seventeenth-Century Painting: Publ. for the Exhib. held at Museum Boijmans Van Beuningen from 25 Sept. 1999 to 9 Jan. 2000* / A. Blankert, N. Dufais, A. J. Gelderblom. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1999. 351 p.
12. *Jan de Bray and the Classical Tradition*. Washington: National Gallery of Art, 2004. 15 p.
13. *Lairesse G. de. Groot schilderboek*. In 2 vols. Amsterdam: Hendrick Desbordes, 1712.
14. Moltke J. W. von. *Jan de Bray // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 1938–1939. № 11/12. P. 421–523.

References:

- Avsian O. A. *Natura i risovanie po predstavleniiu (Nature and Drawing by Representation)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 152 p. (in Russian)
- Biesboer P. *Collections of Paintings in Haarlem, 1572–1745*. Los Angeles, The Provenance Index of the Getty Research Institute Publ., 2001. 813 p.
- Blankert A.; Dufais N.; Gelderblom A. J. *Dutch Classicism in Seventeenth-Century Painting: Publ. for the Exhib. held at Museum Boijmans Van Beuningen from 25 Sept. 1999 to 9 Jan. 2000*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen Publ., 1999. 351 p. (in Dutch)
- Bredius A. *Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Gravenhage, W. P. van Stockum & Zoon Publ., 1897. 651 p. (in Dutch)
- Fridlender M. *Ob iskusstve i znatochestve (On Art and Connoisseurship)*. Saint Petersburg, Andrei Naslednikov Publ., 2013. 248 p. (in Russian)
- Jan de Bray and the Classical Tradition*. Washington, National Gallery of Art Publ., 2004. 15 p.
- Kheil R. B. *Risunok. Uroki starykh masterov: podrobnoe izuchenie plasticheskoi anatomii cheloveka na primere risunkov velikikh khudozhnikov (Drawing. Lessons of the Old Masters: a Detailed Study of Human Plastic Anatomy on the Example of Drawings by Great Artists)*. Moscow, AST: Artel Publ., 2006. 271 p. (in Russian)
- Lairesse G. de. *Groot Schilderboek*. In 2 vols. Amsterdam, Hendrick Desbordes Publ., 1712. (in Dutch)
- Larionov A. O. *Risunki starykh masterov Gollandii i Flandrii v sobranii Ermitazha: ocherk istorii kollektzii (Drawings of the Dutch and Flemish Old Masters in the Hermitage Collection: an Essay on the History of the Collection)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 1999. 72 p. (in Russian)
- Moltke J. W. von. *Jan de Bray. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1938–1939, no. 11–12, pp. 421–523. (in German)
- Nevezhina V. M. *Gollandskii risunok 17 veka. Iz sobraniia Gosudarstvennogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina (17th-century Dutch Drawing. From the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 280 p. (in Russian)
- Sadkov V. A. *Gollandskii risunok 17 veka: evoliutsiia i problemy atributsii (17th-century Dutch Drawing: Evolution and Issues of Attribution)*: PhD Thesis. Moscow, 1997. 500 p. (in Russian)
- Tilkes O. *Istorii strany Rembrandta (History of the Country of Rembrandt)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 1048 p. (in Russian)
- Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (Introduction to the Historical Study of Art)*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2015. 368 p. (in Russian)

Халпахчян Вардуи Оганесовна, историк искусства. Италия. hovannes@libero.it

Kalpakcian, Vardui, art historian. Italy. hovannes@libero.it

«ПОРТРЕТ МУЗЫКАНТА» (1638) ХУСЕПЕ ДЕ РИБЕРЫ ИЗ РИМСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГРАФА ГРИГОРИЯ СЕРГЕЕВИЧА СТРОГАНОВА (1829–1910)

“PORTRAIT OF A MUSICIAN” (1638) BY JUSEPE DE RIBERA FROM THE ROMAN COLLECTION OF THE COUNT G. S. STROGANOFF (1829–1910)

Аннотация. «Портрет музыканта» 1638 г. кисти испанского живописца Хусепе де Рибера (1591–1652), жившего и творившего в Неаполе, единодушно признан одним из лучших произведений художника и уникальным как для его творчества, так и для всего европейского портретного искусства XVII в. Портрет стал известен после публикации, в 1908 г., первой фундаментальной научной монографии о творчестве Рибера, где ее автор А. Майер указывал, что узнал об этом произведении от его владельца — графа Григория Сергеевича Строганова (1829–1910), жившего в Риме и собравшего там уникальную коллекцию произведений искусства разных времен и народов, прославившую его как знатока и первооткрывателя шедевров древнего искусства. Коллекционер сообщил ученому, что портрет ранее принадлежал семье супруги графа Г. С. Строганова — графам Потоцким. В статье дается иконографический и стилистический анализ произведения, рассматриваются варианты идентификации личности его героя и выдвигаются обоснованные предположения о том, как и когда это произведение оказалось в римском строгановском собрании. В настоящее время «Портрет музыканта» Рибера, находящийся с 1926 г. в США (в Музее искусств Толидо, штат Огайо) в России известен мало, а зарубежной науке осталось неизвестно, что «Портрет музыканта» Хусепе де Рибера много лет находился в России — в петербургской коллекции графа Павла Сергеевича Строганова, старшего брата графа Григория Сергеевича, многолетнего сотрудника Российского императорского посольства в Италии, регулярно приобретавшего там предметы древнего искусства для своего собрания. В этой связи восстанавливаются факты сотрудничества и обмена произведениями искусства между братьями-коллекционерами и выдвигаются основанные на сопоставлении документальных данных предположения как о возможности иного источника поступления данного портрета в Россию, так и о датировке его приобретения в римский дворец графа Г. С. Строганова.

Ключевые слова: Хусепе де Рибера; коллекция графа Григория Сергеевича Строганова в Риме; коллекция графа Павла Сергеевича в Санкт-Петербурге.

Abstract. The “Portrait of a Musician” (1638) by the Spanish painter Josepe de Ribera (1591–1652), who lived and worked in Naples, is unanimously recognized as one of the best works of the artist and unique both for Ribera and for the entire 17th-century European portrait art. The portrait became known in 1908, after the publication of the first fundamental scientific monograph on the work of Ribera. There its author A. Mayer indicated that he learned about this work from its owner – Count Grigory Sergeevich Stroganoff (1829–1910) who lived in Rome and collected here a unique collection of works of art from different epochs and countries, which glorified him as a connoisseur and discoverer of masterpieces of ancient art. The collector informed Mayer that the portrait was in the past the property of the family of Count G. S. Stroganoff’s wife, the Potocki Counts. The article provides an iconographic and stylistic analysis of the work. The author considered options for identifying the personality of its hero and put forward reasonable assumptions about how and when this work appeared in the Roman Stroganoff collection. Currently, located since 1926 in the United States (at the Toledo Museum of Art, Ohio), the “Portrait of a Musician” by Ribera is little known in Russia and for the foreign researchers remains unknown the information that it, for a number of years, was kept in Russia – in the St. Petersburg’ Collection of Count Paul Stroganoff, the elder brother of the Count Grigory Sergeevich, long-term employee of the Russian Imperial Embassy in Italy, where he regularly acquired pieces of ancient art for his own collection. In this regard, the author restored the facts about the cooperation and exchange of artworks between two brothers-collectors and put forward assumptions based on the comparison of documentary data, both about the possibility of another route of the arrival of this portrait in Russia and about the date of its acquisition in the Roman palace of Count G. S. Stroganoff.

Keywords: Jusepe de Ribera; the Collection of Count Grigorij Sergeevich Stroganoff in Rome; the Collection of Count Pavel Sergeevich Stroganoff in St. Petersburg.

Памяти графа Бруно ди Серего Алигьери и графини Орсоли ди Серего Алигьери Д’Амато, прямых потомков графа Г. С. Строганова

Граф Григорий Сергеевич Строганов (1829–1910), сын графа Сергея Григорьевича (1794–1882) и правнук по материнской линии Александра Сергеевича Строганова (1733–1811), прожил большую часть жизни в Риме, где сосредоточил свое собрание произведений искусства, принесшее ему широкую

прижизненную известность и многие десятилетия считавшееся одним из самых значимых в Европе (Илл. 2 и 3). Оно отличалось богатым разнообразием видов и жанров искусства всех времен и народов, но особенно славилось тем, что в него входили только шедевры. Граф Григорий Сергеевич занимался собирательской деятельностью «во все дни года», как в Европе, так и в Азии и Африке, всегда осуществляя строгий и высоко квалифицированный отбор — сначала полагаясь на собственные знания, накопленные в ходе многолетних штудий, а затем, когда отобранные предметы привозились в Рим, приглашая из



Илл. 1. Хусепе де Рибера. Портрет музыканта. 1638. Холст, масло. 61 x 76 см. Музей искусств Толидо. Museum photo. Toledo Art Museum (Ohio, USA), inv. 1926.61, Gift of Edward Drummond Libbey

Илл. 2. Граф Григорий Сергеевич Строганов. Фотография. 1868. Рим. Частное собрание

Илл. 3. Граф Григорий Сергеевич Строганов. Фотография. 1890-е. Рим. Частное собрание



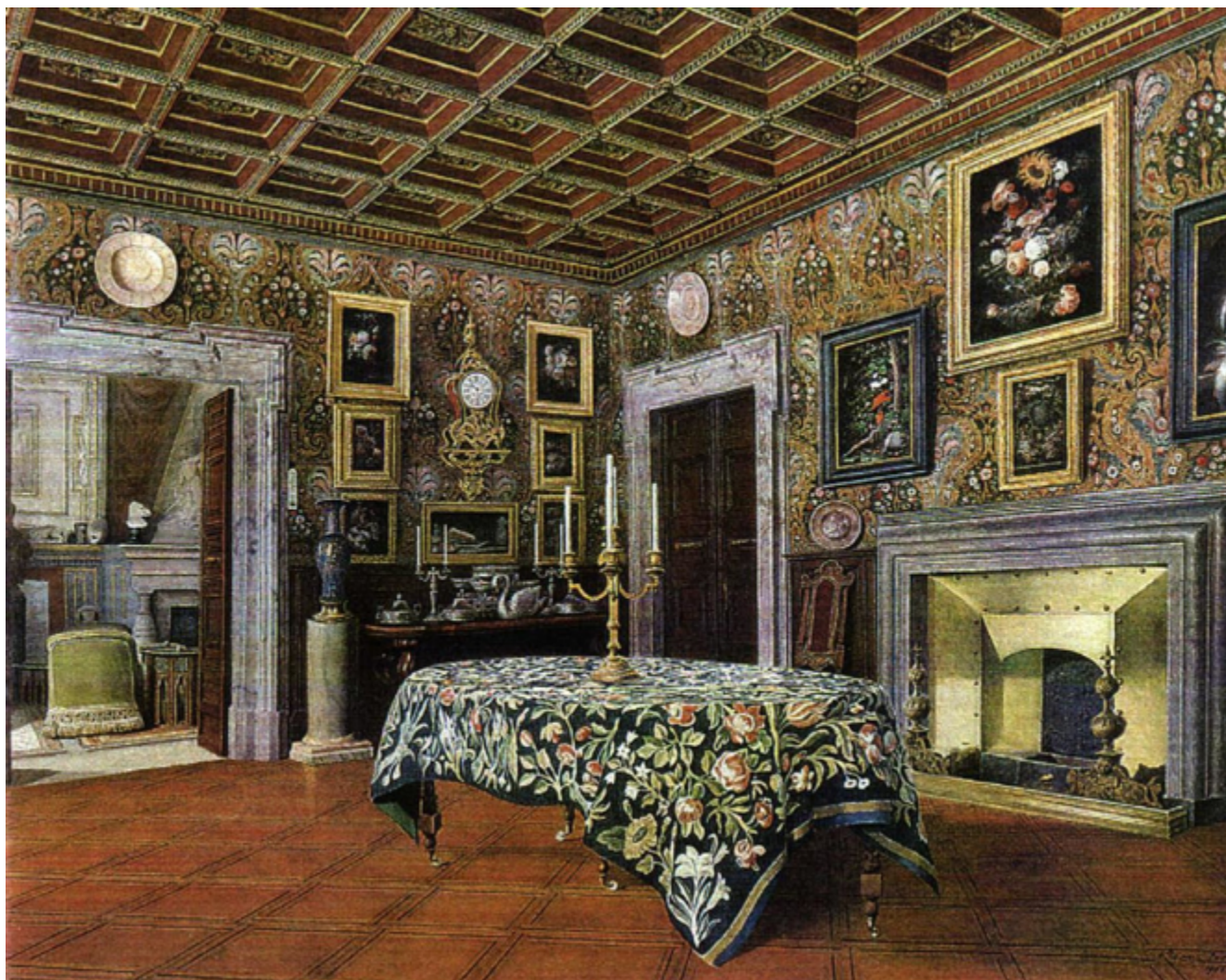
разных стран для работы с ними ученых, уже внесших весомый вклад в конкретную область истории художественной культуры. К услугам экспертов была и личная библиотека коллекционера в 30 000 томов.

Сохранился ряд свидетельств того, как из римского собрания изымался художественный памятник, оказавшийся поддельным, рядовым или сомнительным — невзирая на то, что это была дорогостоящая покупка или даже давняя семейная реликвия. Создается впечатление, что графа Г. С. Строганова, в отличие от большинства известных коллекционеров-эклектиков XIX в., интересовало не столько приобретение произведений искусства, сколько исследование мировой художественной культуры во всех ее проявлениях и выявление наивысших ее достижений с особой целью: поделиться своими находками со всем миром.

В течение многих лет граф Г. С. Строганов проводил большую часть года в путешествиях — сначала один, затем со своей семьей, а его приобретения скапливались поначалу на римской квартире в отеле «Костанци» и частично — в имении Немиров в Подольской губернии (Российская империя), полученном в 1856 г. в приданое за супругой Марией Болеславовной, урожденной графиней Потоцкой.

После трагических событий, изменивших семейные обстоятельства графа Г. С. Строганова, он принял решение сосредоточить свое собрание под одной крышей, и к 1880 г. в Риме было закончено строительство его особняка на Виа Систина у церкви Сантиссима Тринита, над Испанской площадью. Сразу обозначенный в топографии города как Palazzo Stroganoff, дом коллекционера был, прежде всего, музеем, включенным, кстати, в знаменитый путеводитель “Cicerone” Я. Буркхардта и В. Боде как одна из достопримечательностей Рима [13, S. 91]. Русские критики Н. Н. Врангель и А. А. Трубников, которым владеец в начале 1900-х гг. сам показал свое собрание и подробно рассказал о нем, написали в журнале «Старые годы» в 1909 г.: «Среди частных русских собраний за границей одно из первых принадлежит графу Григорию Сергеевичу Строганову в Риме. Оно находится в его доме на via Sistina недалеко от piazza Santissima Trinità dei Monti. Дом полон разными предметами искусства: картинами, бронзой, мраморами, редким фарфором и фаянсом, табакерками, миниатюрами. Все это собрано самим владельцем, за исключением немногих предметов, доставшихся





Илл. 4. Ф. П. Рейман. Столовая в Palazzo Stroganoff в Риме. 1905. Бумага, акварель. 33x 42 см. Частное собрание

ему по наследству из рода Строгановых и Поточких. <...> Особенно хороши (в доме. — В. Х.) гостиная, столовая с натюрмортами в черных рамах с пестрой фруктов, птиц и цветов, большой красный кабинет с видом на Рим: San Carlo, колокольня Борромини, купола старых церквей и как всегда Ватикан и Св. Петр. А внутри дома старая Италия в картинах Пинтуриккио, Липпи, Венеция Тьеполо, Лонги и Гварди, Голландия ван Гойена и Э. ван д. Вельде, Франция времен Фрагонара и Греза, Россия эпохи Боровиковского» [2, с. 115, 117] (Илл. 4 и 5).

Особенностью этого дома-музея было то, что его экспозиция была все время в работе: дворец посещали ученые, там работали фотографы и граверы, а предметы прибывали и убывали: на временные выставки в разные страны и — как дары — в постоянные фонды музеев Италии, Германии и России. Среди разрозненных свидетельств многогранной деятельности графа Г. С. Строганова, сохранившихся в римском Государственном архиве Италии, мы находим документы о получении им ящиков с монетами из Египта, об отправке его картин на реставрацию в Мюнхен, его переписку с чиновниками о суммах таможенных пошлин на вывоз или ввоз произведений искусства [38]. Собрание графа Г. С. Строганова пребывало в постоянном строительстве: достаточно вспомнить, что в 1910 г., последнем в его жизни, он устроил в Риме большой аукцион части своего собрания гравюр и рисунков, в 798 наименований [33], после чего отправился в Париж к началу сезона аукционов, где скоростийно скончался.

Коллекционная деятельность графа Григория Сергеевича Строганова представляла собой многогранный процесс,

состоявший из поиска, изучения, участия в выставках, публикации и подчас — возвращения произведения искусства на место его первоначального предназначения: так, в 1903 г. граф Г. С. Строганов подарил Архиепископскому музею г. Равенны имевшуюся у него с 1898 г. византийскую резную пластинку из слоновой кости, которая оказалась деталью обшивки кафедры архиепископа Максимиана (сер. VI в.), где она и сейчас занимает свое место в общей декоративной композиции уникального памятника. С графом Григорием Сергеевичем Строгановым и его римской коллекцией связано немало интересных находок и подлинных открытий. В настоящее время библиография исследований, посвященных римским строгановским шедеврам, насчитывает почти сотню наименований.

«Многие (шедевры собрания. — В. Х.) давно уже возбудили интерес историков искусства и упоминаются в научных исследованиях, но полного описания собрания еще не было нигде», — писали в 1909 г. Н. Н. Врангель и А. А. Трубиных [2, с. 116]. Друзья и сподвижники коллекционера, крупные ученые того времени, убедили его подробно документировать собрание (которое было снабжено, как выяснилось в ходе исследований, обширной и подробной картотекой [36]) и начать составление каталога, хотя бы главных его шедевров — и на первом этапе самим графом были отобраны первые 100 предметов (от древних времен до XVIII в., разных жанров и видов искусства), а римский издательский дом “Danesi” получил заказ на изготовление фотографий как интерьеров дворца, так и отдельных произведений искусства. Монументальный каталог, в двух томах, вышел через год после смерти графа Г. С. Строганова, и в силу



Илл. 5. Ф. П. Рейман. Часть кабинета графа Г. С. Строганова в Palazzo Stroganoff в Риме. 1909. Бумага, акварель. 33 x 42 см. Частное собрание

обстоятельств — меньшим тиражом, чем было запланировано [30; 31]¹. Сейчас это все еще одно из самых консультируемых и самых цитируемых изданий, поскольку представленные там шедевры не утратили своего значения в истории искусства, и любая заметка об их происхождении или ранних публикациях сбивает внимания и обсуждения.

На рубеже XIX и XX вв., когда в странах Европы и в США начинали формироваться государственные музеи древнего искусства национального значения, когда искусствознание все уверенней становилось самостоятельной областью гуманитарного знания и конкретизировались новые профессиональные фигуры — научного эксперта, реставратора, ученого антиквара — уникальная коллекция в Palazzo Stroganoff на Виа Систина в Риме была реальным свидетельством устремлений гуманитарной науки своего времени.

Типичной для своего времени оказалась, увы, и ее судьба: счастливая на стадии собирательства, она завершилась очень банально — как и многие прославленные собрания прошлого, коллекция оказалась распылена после ухода из жизни ее основателя. Немалую роль сыграли при этом последствия Первой мировой войны. Сам коллекционер предвидел подобное и строил свое собрание нетленных шедевров, созданных смертными представителями бессмертного человечества, возможно — в неосознанной надежде, что такие Пропилеи выведут в особую вечность, а свидетель последних лет жизни графа Г. С. Строганова вспоминал в некрологе, как тот не раз говорил ему: «Когда я умру, напомните моим домашним, что я бы хотел лежать среди зажженных свечей здесь, в главном зале,

и чтобы все вещи оставались на своих местах, пока тело мое не покинет дворец» [27, p. 10]².

Дом-музей на Виа Систина опустел к концу 1920-х гг. — но вряд ли сегодня есть в истории искусства другое знаменитое собрание прошлого, сохранившее с такой полнотой свой облик, а престиж которого остается столь же высоким, как и при жизни коллекционера. Историк римской художественной жизни XX в. Манлио Гоффи в частности утверждает: «В настоящее время предмет с провенансом “Stroganoff” является объектом гордости любого антиквара» [16, p. 209].

Список шедевров, вошедших в историю искусства благодаря графу Г. С. Строганову, постоянно пополняется: к примеру, был идентифицирован мастер эпохи Возрождения Маттео ди Пачино, когда-то известный только по имени в списке флорентийской гильдии живописцев и по единственному произведению — в римском собрании графа Г. С. Строганова, а сейчас занимающий целую страницу в истории живописи как автор фресок, картин и книжных миниатюр [21]. «Римские строгановские шедевры» (“Stroganoff masterpieces”) исследуются учеными разных стран — как те, что являются гордостью национальных музеев, так и вновь выявленные — и радуют интересными открытиями, сохраняя живым дело коллекционера-знатока. Отдельные “Stroganoff masterpieces”, известные только по документам или единственному изображению (черно-белому) в строгановском каталоге 1911–1912 гг., закрыты сегодня в частных собраниях и еще ждут внимания исследователей.

«Портрет музыканта» (Илл. 1) кисти Хусепе де Риберы — тоже один из «строгановских шедевров». Это небольшой

по размеру (77,2 x 62,5 см) поясной портрет, исполненный маслом на холсте, подписанный и датированный 1638 г. Он хранится в США, в Музее искусств Толидо, штат Огайо (Toledo Museum of Art, inv. 1926.61), куда поступил в 1926 г. по завещанию основавшего этот музей местного промышленника Эдварда Драммонда Либби (Edward Drummond Libbey, 1854–1925) (Илл. 6), который в 1870–1900-е гг. активно развивал в Толидо производство стекла, а также вкладывал много средств в благоустройство города и развитие образования. Э. Драммонд Либби оставался президентом Музея искусств Толидо с 1901 г. — года его основания — до конца своей жизни.

Согласно документации Музея искусств Толидо, портрет Риберы был «приобретен у Санджорджи в Риме» и до 1925 г. находился дома у Э. Драммонда Либби. Римский торговец антиквариатом Джорджо Санджорджи активнее других дельцов приобретал с начала 1920-х гг. произведения из знаменитого собрания прямо в Palazzo Stroganoff во время их массовой распродажи новыми владельцами. При этом никакой документации не велось, и «Портрет музыканта» Риберы, видимо, был одной из покупок Д. Санджорджи, вот почему Музей искусств Толидо не располагает более подробными данными. Полное равнодушие государственных учреждений культуры тогдашней Италии к факту распыления коллекции, прославившей Рим, вызывал недоумение всех, кто был хорошо знаком с драгоценным содержимым дворца на Виа Систина, а историк искусства Роберто Лонги в 1926 г. опубликовал об этом несколько гневных статей [22; 23; 24].

«Портрет музыканта» Хусепе де Рибера был в собрании графа Г. С. Строганова объектом изучения, как и другие шедевры, и именно благодаря коллекционеру стал в результате частью истории искусства, так как коллекционер «представил» полотно, видимо, высоко им ценимое, немецкому ученому Августу Майеру (Mayer, August Liebmann 1885–1944?),



Илл. 6. Филипп Алексис де Ласло (Philip Alexius de Laszlo). Портрет Эдварда Драммонда Либби. 1922. Холст, масло. 126,4 x 91,4 см. Музей искусств Толидо. Museum photo. Toledo Art Museum (Ohio, USA), inv.1926.86.



Илл. 7. Хусепе де Рибера. Диоген. 1637. Холст, масло. 61 x 76 см. Дрезденская картинная галерея, Дрезден. Museum photo. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Dresden, Deutschland), inv. Ragazza No. 682.

к которому, разумеется, обратился не наугад: в 1907 г. А. Майер, ученик Генриха Вельфлина, завершил свою диссертацию — первый фундаментальный труд, посвященный творчеству Риберы, после чего сразу был признан ведущим специалистом в этом вопросе. На следующий год его работа была напечатана как книга [25]. Это была первая научная монография о творчестве Хусепе де Рибера — испанца, почти всю жизнь прожившего в Неаполе, где он состоял живописцем при дворе испанского вице-короля. Книга Майера ввела Хусепе де Рибера в историю искусства, позволив занять в ней подобающее место, она до сих пор остается первоисточником, хотя в последнее время библиография творчества Риберы значительно пополнилась. В книге А. Майера и появляется первая публикация «Портрета музыканта», сподобившись его анализом. Ученый свидетельствует, что узнал об этом портрете от самого коллекционера и получил от него фотографию высокого качества.

Уроженец Валенсии Хусепе де Рибера (Jusepe de Ribera, 1591–1662) считается одним из ярчайших выразителей неаполитанской живописной школы первой половины XVII в. После краткого обучения и первых шагов в профессии в родных краях, скорее всего — в мастерской Франсиско Рибальты, в 1611 г. Рибера приезжает в Италию, где несколько лет работает в северных городах — Милане, Кремоне, Венеции (?) и Парме. В 1613 г. Рибера переезжает в Рим, но уже в 1616 г. обосновывается в Неаполе, где ему покровительствует художник Джованни Бернардино Адзолино, на дочери которого Рибера вскоре женится. Несмотря на прозвище “lo Spagnoletto” за малый рост, Рибера в короткий срок становится самым значительным неаполитанским художником.

А. Майер первым научно систематизировал все известное творчество Риберы — и произведения, и документальные данные — отделил работы кисти мастера от работ его учеников и эпигонов и сформулировал, что «Рибера принадлежит как испанской, так и итальянской живописной школе. Он самый универсальный из художников: он не оставил без внимания

ни одной области художественного вдохновения, он писал на религиозные сюжеты (сцены Ветхого и Нового Завета, мученичества святых, чудеса), изображал героев мифологии (Аполлон и Марсий, Венера и Адонис, Лаокоон) и не пренебрег портретом, хотя нам известны всего лишь три достоверных произведения его кисти» [25, р. 124].

Книга Майера в год своего выхода была подробно рецензирована в Италии, сначала — в журнале, издаваемом Бенедетто Кроче [15], и Рибера из локального гения неаполитанской школы стал, и для Италии, достоянием общей истории итальянского искусства. Через несколько месяцев напечатал свой обзор книги Майера, с репродукцией «Портрета музыканта» и Антонио Муньос, хорошо знавший графа Г. С. Строганова и его собрание. И это было второй, после книги, публикацией этого портрета — и первой его публикацией в Италии [26].

В России об этом портрете первыми написали (и первыми опубликовали его фотографию) Н. Н. Врангель и А. А. Трубников, в упомянутой выше статье 1909 г.: «Испанская школа в собрании графа Строганова представлена всего одним, но зато первоклассным произведением. Это сильно, спокойно и ярко написанный мужской портрет Рибейры (1588–1656), подписаной и помеченный 1638 г. Ярко лепится лицо, окаймленное черными как угли волосами. Гордо и твердо смотрят глаза. Этот чудный портрет даже среди других созданий мастера — один из лучших» [2, с. 125].

В России знали творчество Рибера, а А. Майер и А. Муньос оба указывают, что в европейских музеях одним из самых интересных его шедевров является картина «Святой Иероним» (1626) в Императорском Эрмитаже [25, S. 77]. В 1900-е гг. о Рибере написал в своей «Истории живописи всех времен и народов» Александр Бенуа: «Что мы видим у Рибера? Тех же натурщиков, встреченных Караваджо в харчевнях и на улицах... то же погребное освещение, ту же склонность к лепке посредством черных теней, ту же ограниченность в выборе сюжетов. <...> «Вызванная из черного хаоса плоть» в картинах Рибера живет, однако, полной жизнью, все равно — будь то гладкое, крепкое тело юности или разрушающееся тело старости. <...> При этом Рибера выказывает себя всегда подлинным испанцем: у него воспевание тела не имеет в себе ничего ликующего, как это мы видели у Тициана и Корреджо или как мы это увидим у Рубенса; напротив того, оно служит единственно только выражением ужаса перед смертью и стремления к тому восресению на вечность, которое обещано церковью. И от своих же товарищей-караваджистов — нидерландцев, французов и итальянцев — Рибера отличается тем, что для него огромное внимание к жизни, требуемое натурализмом, обусловлено аскетической, чисто испанской мыслью о тленности всего земного существования. Он любит жизнь, как пушкинский Дон Карлос любит Лаурой; считая нужным перед горячими лобзаниями напомнить любимой о старости, о разрушении тела, о смерти» [39].

Год, в который был написан «Портрет музыканта» — 1638-й — относится к самому успешному периоду творчества Рибера в Неаполе, от которого сохранилось наибольшее число подписанных и датированных произведений художника, уже достигшего фазы стилистической зрелости. По большей части это большие полотна, с крупными фигурами, снабженными атрибутами: это святые и пророки, персонажи классических мифов, философы и герои прошлого, мастера своих дел («Географ», «Скульптор», «Математик»). Нарисованные наверняка с живых натурщиков, это не портреты, это символы — не столько «философ» или «географ» (хоть и снабженный именем Архимеда или Гераклита), сколько образ «философии» или «географии». Черты лица «математика» столь же неконкретны, что и лица святых и героев, которых тоже никто никогда не видел.

И именно в этом году написаны Риберой портреты своих современников — к портрету он до этого не обращался, не обратится и после во всю оставшуюся ему четверть века жизни — несмотря на несомненный дар портретиста.

Из трех известных портретов его кисти в настоящее время подлинными считаются только два, и оба они написаны



Илл. 8. Репродукция «Портрета музыканта» Хусепе де Рибера в книге: Mayer A. L. Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto). Leipzig: Hiersmann, 1908. Таблица XVII. S. 126

маслом на холсте, подписаны и датированы 1638 г.: это «Портрет миссионера Ордена иезуитов» (Музей Польди Пеццоли, Милан, inv. 332/95) и «Портрет музыканта» из бывшей римской коллекции графа Г. С. Строганова.

Портрет из Музея Польди Пеццоли — большой (195,6 x 111,5 см) портрет в рост — был написан по заказу. Один из ведущих специалистов, Альфонсо Перес-Санчес, пишет о нем: «Один из редчайших портретов, написанных Риберой — это настоящий шедевр данного жанра в европейской живописи XVII века: при глубокой аналогии с приемами Веласкеса и удивительном средстве со стилистикой Сурбарана, этот шедевр свидетельствует о том, каких удивительных высот достиг в тот год Рибера, добивающийся максимальной достоверности облика портретируемого посредством всего лишь на редкость простых композиционных элементов и точной дозировки выразительных средств» [29, р. 114, по. 133].

Неудивительно, что и первый публикатор «Портрета музыканта» Август Майер с первых же слов отмечает его особое место как в творчестве практически не оставившего портретов Рибера, так и в истории европейской живописи XVII в.

Персонаж, снабженный атрибутами своей профессии — свитком нотной бумаги и палкой дирижера — наделен яркими индивидуальными чертами. Это очевидно, особенно — при сопоставлении его с героем картины «Диоген» (Илл. 7) из Дрезденской картинной галереи, того же формата и тоже написанной маслом на холсте, подписанной и датированной 1637 г. Для образа Диогена, также наделенного атрибутом и тоже в трехчетвертном повороте, позировал живой натурщик, но эта картина — совсем не портрет. Личность обоих позировавших неизвестна, внешность обоих выдает происхождение из народа, но сюжет картины «Диоген» вполне законченный, а герой столь же универсален, как и его атрибут. Что же касается персонажа «Портрета музыканта», то все, писавшие о нем в течение трех столетий, испытывали искушение найти реального его прототипа. Первый публикатор Август Майер восклицает: «Как жаль, что ничего не удается разузнать о том, кто именно был



Илл. 9. Граф Павел Сергеевич Строганов.
Фотография. 1860-е. Частное собрание

Илл. 10. Граф Павел Сергеевич Строганов.
Фотография. 1900-е. Частное собрание



этот вдохновенный темноглазый Аргист с немного задумчивым взором, отмеченный духовным благородством. Был ли он испанцем?..» [25, р. 125].

Попытки идентифицировать личность героя этого портрета Риберы делались многократно, поскольку сохранилось немало имен неаполитанских музыкантов того времени, но ничего обнаружить не удалось. В 1960 г. У. Прота-Джурлео высказал предположение, что это Джованни Мария Трабачи, органист и хормейстер Королевской капеллы в Неаполе с 1604 по 1647 г. Но этот столь подходящий, казалось бы, вариант не может быть принят: в 1982 г. Крейг Фелтон указал, что в год написания портрета Трабачи, 1575 г. рождения, уже было за 60, а возраст музыканта на портрете — от 30 лет до 40 [14, р. 191]. Несостоятельными оказались также попытки найти аналоги или варианты этого портрета: так, Н. Спиноза сообщает, что «есть сведения о копии меньшего формата (44 x 33 см) в запасниках Национального Музея Варшавы». На проверку в указанном музее оказалась совсем другая картина — «Голова старика», реплика неизвестного авторства с картины «Доминиканский монах» (1638) [35, р. 65, no. 1048. Inv.: Nieb., A.328].

Август Майер высказал также предположение, что «Портрет музыканта» — «несомненно самый лучший из дошедших до нас немногих портретов Риберы» — поначалу мог быть в рост или хотя бы поколенным: тщательное исполнение и конкретность персонажа и то, что на полотне не хватило места для кисти левой руки, подсказывают мысль о более официальном замысле, может быть о заказе [25, р. 125].

Репродукция в книге Майера (Илл. 8), по предоставленной владельцем графом Г. С. Строгановым фотографии, подписана «Музыкант-клавесинист», видимо — со слов коллекционера. В рецензии на книгу Майера, также с публикацией репродукции этого портрета, Антонио Муньос утверждает, что это не клавесинист («maestro di cembalo»), а скрипач, поскольку в левой руке у него смычок³. Тем не менее сообщенное владельцем название картины верно: потемневший лак не позволял разглядеть то, что, оказалось, ясно видно на фотографии в книге. В левой руке герой портрета держит не смычок, а палку дирижера: в то время клавесинист являлся концертмейстером, а также и дирижером всего ансамбля инструментов. Во время исполнения маэстро-клавесинист мог остановить свою игру, встать от клавесина и дирижировать остальным оркестром при помощи подручных средств вроде свернутых листов бумаги (партитуры), смычка или длинной палки (как на портрете), которой он отбивал ритм об пол. Все это входило в обязанности клавесиниста. Партитура в правой руке героя портрета, с нотным станом в пять, шесть и девять линий, подтверждает это, поскольку музыку для разных инструментов записывали по-разному.

Август Майер приводит такие сведения о происхождении портрета: «Картина принадлежала, — пишет он, — Августу III, королю Польши и курфюрсту Саксонии, который подарил ее семье Потоцких» [25, р. 125]. Этот провенанс, повторенный во всех рецензиях на первую книгу о творчестве Риберы, переходил затем из одной публикации в другую. А. Муньос в 1911 г. добавил еще, что «Портрет музыканта» «происходит из Немирова» [30, р. 107]⁴. В Немирове, во дворце имения графа Г. С. Строганова, хранился семейный архив. Там находилось много произведений искусства, в том числе полученных графом Григорием Сергеевичем от семьи Потоцких вместе с дворцом после 1856 г. (это была, главным образом, голландская и фламандская живопись), и туда же отправлялось многое из того, что граф Г. С. Строганов покупал во время своих путешествий. Впоследствии им был сделан строгий отбор, и ряд произведений из Немирова вошел в главный состав его коллекции — в Palazzo Stroganoff в Риме. Историк Оксана Анатольевна Лобко, восстанавливая историю коллекций и архива Немировского дворца, обнаружила разрозненные списки предметов (картин, фарфора, документов), сопровождавшие в разное время посылки из Немирова в Рим, на Виа Систина [37]. О данном портрете в этих фрагментах упоминаний нет. Сведений о происхождении портрета нет и в цитируемой выше первой русской его публикации Н. Н. Врангелем и А. А. Трубниковым 1909 г.



Илл. 11. Ж. Мейблум. Библиотека во дворце графа П. С. Строганова в Санкт-Петербурге. 1865. Бумага, акварель. 41,5 x 59,9 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ ор. 41836. Фото автора

Благодаря предоставленным мне потомками графа Г. С. Строганова семейным документам было обнаружено, что для процедуры оформления наследства была составлена, на итальянском языке, опись содержимого дворца на Виа Систина на момент смерти коллекционера в 1910 г. Рукописный вариант, делавшийся в ходе переписи содержимого дворца прямо в его залах в 1911–1912 гг., удалось разыскать в России, в Архиве внешней политики Российской Федерации [36]. В черновом варианте описи указано, что в Palazzo Stroganoff был большой архив и картотека (документация произведений искусства), судьба которых неизвестна.

Биография «Портрета музыканта» Хусепе де Риберы, как и целого ряда других шедевров из римского строгановского собрания, неясна до появления его у графа Григория Сергеевича. В нашем распоряжении нет картотеки коллекционера или других прижизненных реестров, а имевший к ним доступ автор аннотаций к произведениям искусства, собранным во втором томе каталога ста шедевров собрания Антонио Муньос почерпнул оттуда мало: провенанс указан только в редких случаях, описания даны часто очень схематично, почти не отмечены уникальные характеристики произведений искусства — а ведь все они отличались чем-то особенным в своем временном или жанровом контексте. До публикации в книге А. Майера «Портрет музыканта» Хусепе де Риберы был, казалось бы, никому не известен.

Про дар Августа III Саксонца (1696–1763) семье Потоцких в виде «Портрета музыканта» Хусепе де Риберы сведений нет, хотя известна многолетняя связь этой семьи с королями Польши. Так что сведение о даре Августом III картины Риберы семье Потоцких, хоть и не документированное, звучит вполне правдоподобно.

Однако с тех пор как я ознакомилась в Государственном Эрмитаже с альбомом интерьеров петербургского дворца брата Григория Сергеевича — на шесть лет его старшего — графа Павла Сергеевича Строганова (1823–1911) (Илл. 9 и 10), тоже



Илл. 12. Ж. Мейблум. Библиотека во дворце графа П. С. Строганова в Санкт-Петербурге. 1865. Фрагмент

коллекционера и мецената, знаменитого в России, — пришлось задаться рядом вопросов.

В Риме, у потомков графа Г. С. Строганова, сохранился экземпляр фотоальбома 1865 г. с интерьерами петербургского дворца графа Павла Сергеевича на Сергиевской улице, работы петербургского фотографа Ивана Бианки. Несмотря на хорошее качество, обеспечившее им долгую сохранность, фотографии того времени не смогли запечатлеть интерьер помещений со всеми подробностями. Правнучка графа Г. С. Строганова



Илл. 13. Памятная афиша «Воспоминания о выставке картин и редких произведений художественных в залах Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге в 1861 г.» // Русский художественный листок. Литография В. Тимма. СПб., печатано в литографии В. Тимма, 1861. 48 x 33 см. Библиотека Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

графиня Мэри ди Серего Алигьери, урожденная княжна Мария Владимировна Щербатова, поведала мне, что одновременно с этими фотографиями была заказана и серия акварелей интерьеров этого дворца. Чуть позже, в начале 2000-х гг., я смогла рассмотреть эти акварели — авторства российского художника Жюль Мейблума — в хранении Государственного Эрмитажа (ГЭ 41826–41838). На акварели интерьера библиотеки (Илл. 11 и 12), датированной 1865 г. (ГЭ 41836), несомненно узнаваем на стене слева «Портрет музыканта» Хусепе де Риберы.

Каким образом картина Риберы, якобы попавшая к графу Григорию Сергеевичу после его женитьбы в 1856 г. и в 1900-е гг. висевшая в его римском дворце, оказалась в 1865 г. на стене библиотеки петербургского дома его брата? В подробных очерках, посвященных дворцу графа Павла Сергеевича на Сергиевской улице, написанных Д. В. Григоровичем 10 лет спустя после написания акварелей, этот портрет не упоминается. Рассказывая о зале библиотеки, он подробно описывает скульптуру поверх «верхней части шкапов», а потом продолжает: «Не станем утруждать вас описанием картин, покрывающих стены библиотеки. Правда, здесь, как и во всем доме, нет ничего посредственного, нет предмета, не заслуживающего внимания» [3, с. 12]. Портрет кисти Риберы остается неназванным и при упоминании в публикациях акварелей Ж. Мейблума³, а также в описании листа с интерьером библиотеки дворца графа П. С. Строганова в каталоге подготовленной российскими музеями передвижной выставки «Строгановы. Меценаты и коллекционеры» в 2000–2004 гг., в экспозицию которой он входил [7, с. 262, № 173].

В 2016 г. А. А. Безубова (Санкт-Петербург) сообщила мне, что идентифицировала «Портрет музыканта» Риберы на этой акварели Мейблума на основе его репродукции в журнале 1909 г. «Старые годы» при помощи программы Google Image [1].

В истории жизни и деятельности графа П. С. Строганова в 1860-е гг. обнаружился еще один факт, связанный с пребыванием «Портрета музыканта» в Петербурге. Оказалось,

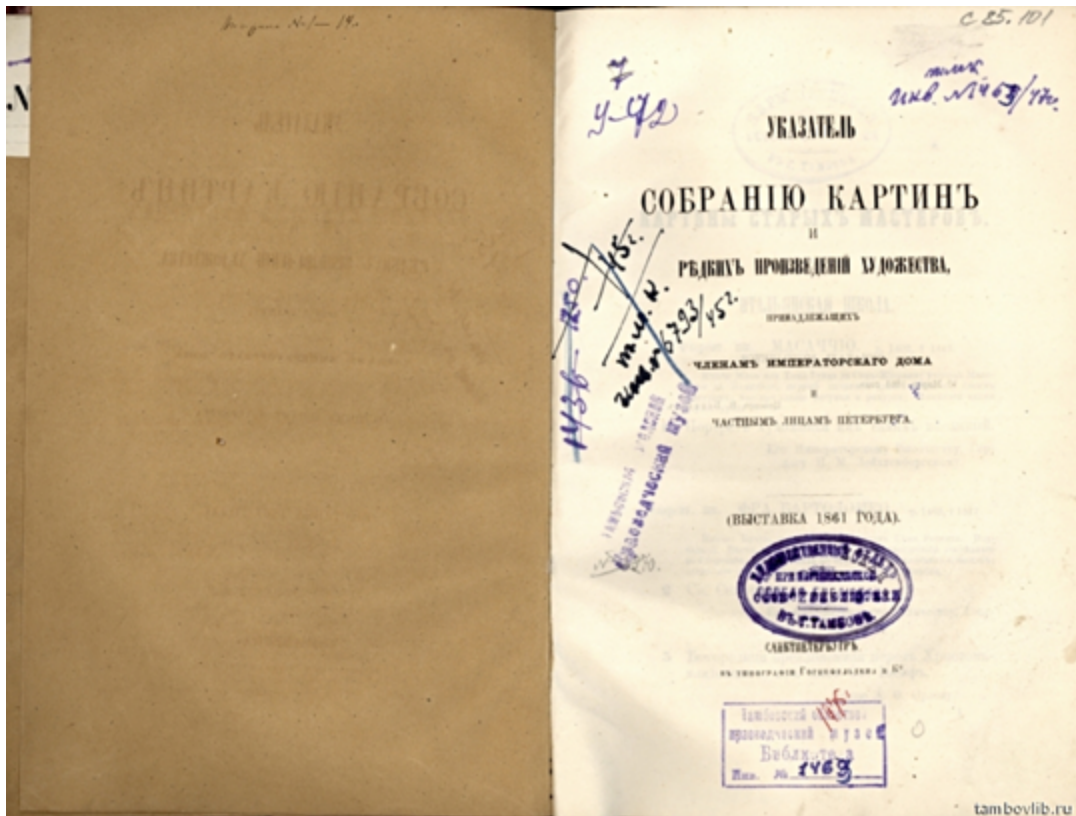
что 1865 г. — не самая ранняя дата от его петербургского периода: этот портрет в 1861 г. был представлен графом П. С. Строгановым в Императорской Академии художеств на благотворительной выставке, устроенной с целью сбора средств в пользу нуждающихся студентов Академии по инициативе ее президента — великой княгини Марии Николаевны. Петербуржцев — владельцев произведений искусства пригласили предоставить их для экспозиции в залах Академии художеств. Выставка называлась «Собрание картин и редких произведений художества, принадлежащих членам Императорского дома и частным лицам Петербурга». Были отпечатаны памятные афиши (Илл. 13) и каталог (Илл. 14) [8].

Граф Павел Сергеевич Строганов выставил следующие произведения: «Тициана Вечели “Плачущая Богородица”, Жана-Батиста Сальви “Богородица с младенцем”, Питера Пауля Рубенса “Портрет францисканского монаха”, Хоббема Мейендарта “Лесная чаша”, Андриана ван де Вельде “Берег города Сквивенинген”, Жана Антуана Ватто “Разговор в саду” и Иосифа Риберы “Мужской портрет”». О последнем, на страницах 24 и 25 (Илл. 15) каталога выставки говорится следующее: «Исп. школа Сан-Фелипе. Рибейра (Иосиф), р. 1588, ум. 1656 // Иначе Еспаньолет. Ученик Рибальта, потом Мик. Анж. Караважио. Прожил всю жизнь почти в Италии. Религиозные сюжеты большею частью мрачного содержания; резкие переходы от света к тени; сила, смелость, энергия необыкновенная, как в письме, так и в выражении лиц. В то время как изучал Корреджио, — картины его мягче и письмо не так энергично. Гравер. // 111. Портрет (предполагают, портрет Палестрины) // (принадлежит. — В. Х.) Графу П. С. Строганову» [8, с. 24–25]. Это не только первый известный нам эпизод выставочной биографии данного портрета — можно сказать, что это первое его появление из тьмы времен, как и первая его публикация⁶. О происхождении портрета в собрании графа П. С. Строганова в каталоге не говорится ничего. Стоит отметить, что и в 1861 г. герой портрета воспринимался как конкретный персонаж, как реальный человек, хоть и в символическом образе римского композитора Палестрины (ок. 1525 — 1594), жившего полувеком ранее художника.

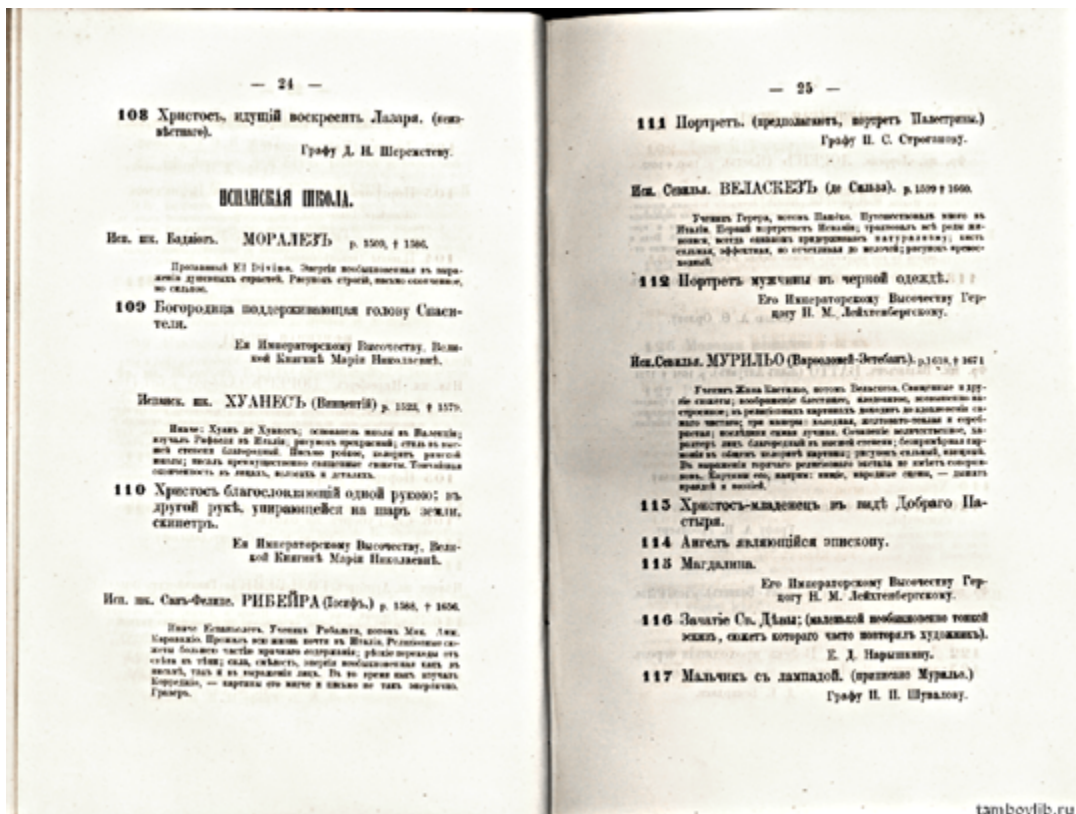
В те же 1860-е гг. Санкт-Петербург посещал, по приглашению императора Александра II, немецкий художественный критик (и первый директор Берлинской королевской картинной галереи) Густав Фридрих Вааген. Его исследования произведений искусства Императорского Эрмитажа были изданы в виде книги в Германии в 1864 г., а в 1870 г. и в Санкт-Петербурге [34]. В Петербурге Г. Ф. Вааген также составил, совместно с парижским антикваром Жан-Жаком Меффром, по заказу и при участии графа П. С. Строганова, опись картинной галереи последнего на французском языке, содержащую сведения о происхождении произведений его собрания, как и много других подробностей [6]. Картина «Портрет музыканта» Хусепе де Риберы там не упоминается.

Собрание картин итальянской школы графа Павла Сергеевича Строганова довольно подробно описывается также в 1896 г. в статье немецкого критика Фрица Харка, который в некоторых пунктах полемизирует с Ваагеном [17]. «Портрет музыканта» кисти Хусепе де Риберы не документируется и здесь. Как же и когда он оказался в петербургском собрании на Сергиевской улице и каким образом, после 1865 г. и до 1908-го, попал в Рим на Виа Систина?

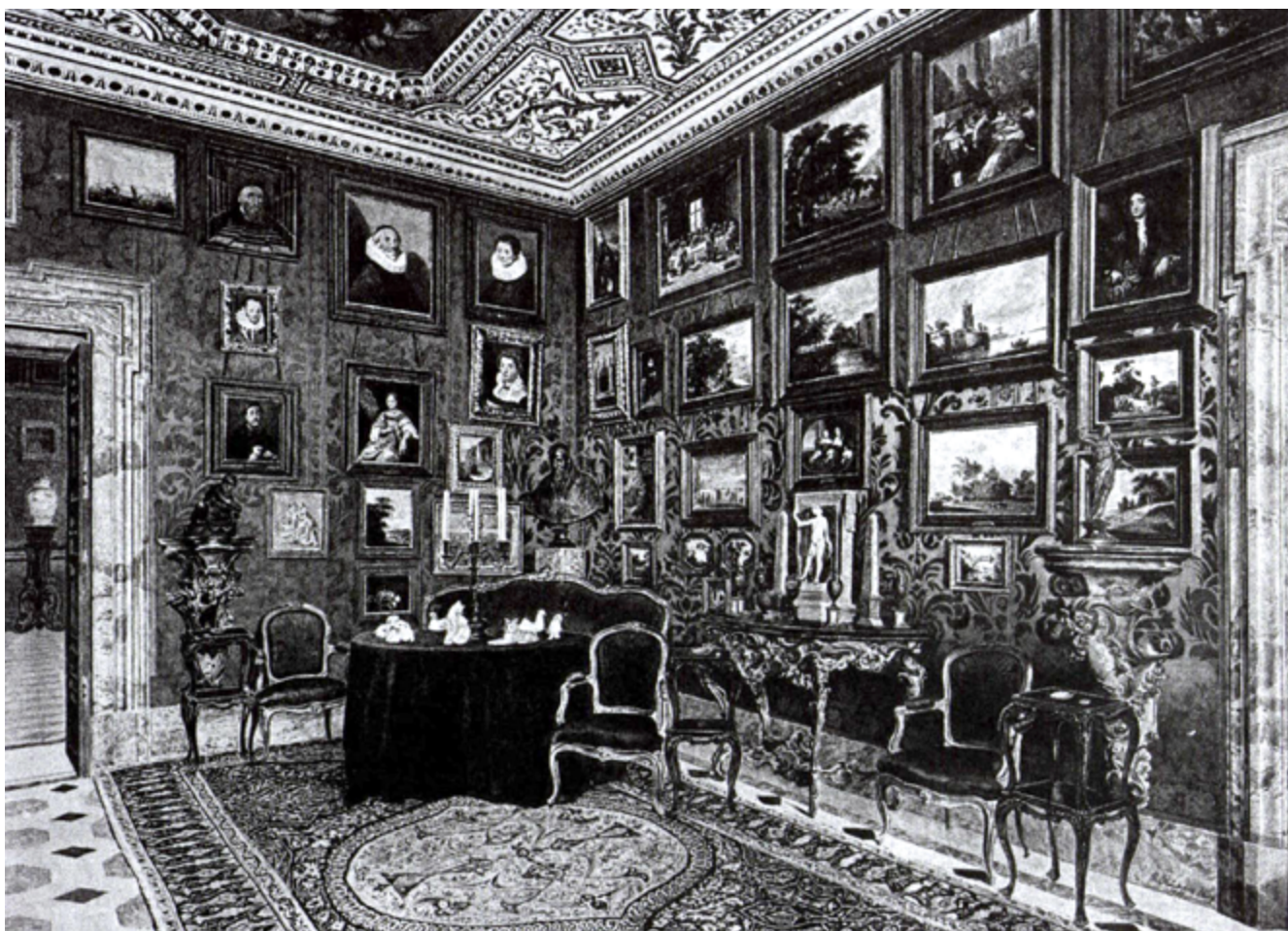
Граф Павел Сергеевич Строганов (1826–1911) состоял на дипломатической службе: при Российском посольстве в Риме, затем в Вене и, с 1855 до 1862 г. — снова в Риме, где он подружился с русским художником и знатоком Карлом Липгартом, близким знакомым своего брата графа Григория Сергеевича. В 1912 г. сын Карла Липгарта — Эрнст Карлович — опубликовал статью, посвященную Павлу Сергеевичу и его собранию, где, в частности, приводит сведения из списка картин его собрания «из 83х номеров» [5, с. 35]. «Второй сын графа Сергея Григорьевича, Павел Сергеевич, сам составил все свое собрание, — пишет Э. К. Липгарт. — Подбирая свое собрание, граф Павел Сергеевич не переставал систематически учиться: купив какую-нибудь картину, скажем, Сьенской школы, он отправлялся сейчас же в Сьену, чтоб на месте de visu



Илл. 14. Указатель собранію картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам Императорского дома и частным лицам Петербурга. Выставка 1861 года. Санкт-Петербург: в типографии Гогенфельдена и К°, 1861. Каталог выставки. Экземпляр из библиотеки имени Знаменское-Кориан графа П. С. Строганова. Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов



Илл. 15. Указатель собранію картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам Императорского дома и частным лицам Петербурга. Выставка 1861 года. Санкт-Петербург: в типографии Гогенфельдена и К°, 1861. Каталог выставки. С. 24-25. Экземпляр из библиотеки имени Знаменское-Кориан графа П. С. Строганова. Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов



Илл. 16. Ф. П. Рейман. Зал "Salon Rouge" в Palazzo Stroganoff в Риме. 1900-е.
 Репродукция в каталоге: *Pièces de choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome. Première partie: Les Antiques* / par L. Pollak. Roma: Unione Editrice, 1912. Оригинал утерян

проникнуться впечатлениями от местного искусства, которое он предварительно терпеливо изучал по книгам. Таким образом он посетил все маленькие итальянские города, столь высоко поучительные» [5, с. 34].

Вполне правомочно предположить, что «Портрет музыканта» Хусепе де Риберы не происходил из коллекции Потоцких, а был приобретен графом Павлом Сергеевичем Строгановым в Италии.

Братья-коллекционеры Павел Сергеевич и Григорий Сергеевич тесно сотрудничали и много делали совместно на благо русской культуры. Достаточно вспомнить их роль в деле приобретения в Россию, в 1871 г., «Мадонны Конестабиле» (1504) Рафаэля или их активное содействие деятельности Общества поощрения художеств и существовавшего при нем музея [10]. Оба брата покупали произведения искусства на европейских аукционах, и весьма вероятно, что они обменивались ими между собой. Э. К. Лигарт цитирует одну из записей графа Павла Сергеевича: «Гвидо Рени, портрет кн. Джустиниани. Приобретено на аукционе дворца Джустиниани в Риме, площадь St. Louis des Français, в бывшем русском посольстве при св. Престоле. Мой брат купил на аукционе этот прекрасный портрет и отдал мне его в Петербурге 18 декабря 1893 года» [5, с. 40].

Совместной деятельности братьев не мешала несхожесть их характеров, о которой можно судить, сравнив изображения интерьеров их домов. Сохраненные правнучкой графа Г. С. Строганова, урожденной княжной Марией Владимировной Щербатовой, 11 акварелей, на которых запечатлены интерьеры римского Palazzo Stroganoff, работы жившего в Италии русского художника Ф. П. Реймана, по размеру в два раза меньше акварелей работы Ж. Мейблума, и выполнены они гораздо позже — с 1905 по 1910 г. Дом в Риме

был меньше петербургского дворца по размеру, по количеству помещений и их площади. Но в римском доме произведений искусства было гораздо больше, убранство и мебель отличались не пышностью, но строгостью. Интерьеры дворца в Петербурге блистают барочным разнообразием, а дом в Риме устроен по типу средних габаритов палатцо эпохи Возрождения. Вещи в римских интерьерах могли менять свое место, и одно и то же помещение, оказавшееся запечатленным на двух разных акварелях Реймана, выглядит обставленным по-разному.

Граф Григорий Сергеевич привозил произведения искусства для своей коллекции и из России. Н. Н. Врангель и А. А. Трубников отмечают: «Иные, может быть, даже были когда-то в России. <...> Может быть, некоторые (голландские) картины гр. Строганова... побывали уже в Петербурге... другие даже написаны в России, как портреты Дуниных Боровиковского, мужской портрет работы Лампи, прекрасный женский портрет Рослена и молодой граф Павел Александрович Строганов кисти Вуаля. Теперь они все вместе, из собраний России, Франции, Голландии — все в Италии, висят без скучной классификации, повешенные там, где им красивее висеть» [2, с. 116].

«Портрет музыканта» Хусепе де Риберы висевший в библиотеке петербургского дворца в 1865 г., до 1908 г. переместился в римский дворец на Виа Систина. В 1901 г. в Риме вышла статья с кратким обзором лучших картин итальянской школы в коллекции Palazzo Stroganoff [12], но «Портрет музыканта» Риберы в ней не упоминается — возможно, потому, что сам граф Г. С. Строганов относил его к испанской школе живописи (так он фигурирует и в статье Н. Н. Врангеля и А. А. Трубникова, и в каталоге ста шедевров римского собрания).

О том, что и в Palazzo Stroganoff этот портрет находился не в случайно выбранном интерьере, говорит тот факт, что владелец,

несомненно, высоко его ценил: он показал его ведущему европейскому ученому и двум русским критикам, включил в подборку для каталога лучших образцов своего собрания, хотя в него не удостоились попасть многие выдающиеся шедевры. «Его (графа Г. С. Строганова. — В. Х.) отбор, — пишут в Предисловии авторы каталога, — был очень строгим: сюда должны были войти только исключительные произведения. <...> Поэтому пришлось отказаться от публикации в этом издании таких замечательных памятников, как целой коллекции египетских скарабеев, коллекции раннехристианских изделий из стекла с золотым фоном, как и гравюр Рембрандта, медалей и резных пластинок итальянского Ренессанса, редких образцов хрусталя, коллекции изделий из слоновой кости XIV века из Франции» [31, р. VII–VIII].

Для подготовки каталога ста римских «строгановских шедевров» ведущей римской издательской фирме “Studio Danesi” были заказаны фотографии как произведений искусства, так и интерьеров дворца. Фотосессиями руководил один из авторов будущего издания, знаменитый археолог Людвиг Поллак [32, р. 223]. Для своего времени качество фотографий единичных объектов было непревзойденным, но изображения главного фасада Palazzo Stroganoff и три его интерьера (из пяти представленных в каталоге) вошли туда в виде фотографий с акварелей Ф. П. Реймана, в связи с чем каждое из множества произведений искусства на них ясно различимо (Илл. 16).

А в 2005 г. потомки графа Г. С. Строганова обнаружили в одном забытом семейном депозитарии никому прежде не известную группу негативов на стекле большого формата, с клеймом “Studio Danesi”, и на двух из них без труда идентифицируются южная и северная половины спальни (Илл. 17) владельца Palazzo Stroganoff, детали обстановки которой сохранились в воспоминаниях современников: стены и кресла обиты «светло серым полосатым шелком» [18, р. 66], узнаваем здесь и «угловой шкаф-витрина с семейными иконами и самыми дорогими сердцу реликвиями и миниатюрами, вокруг которого — фотографии и портреты покойных членов семьи», как и «картины, которые он особенно любил: один Грез, один Рибера, один Ван Экхорт и Корнелиус Пуленбург, который принадлежал семье Потоцких» [28, р. 146]. «Портрет музыканта» Хусепе де Риберы висит как бы отдельно, и, как видим, в Palazzo Stroganoff ему отведено место среди самых дорогих владельцу предметов. Это

дань уважения старшему брату, Павлу Сергеевичу — или семейная реликвия Потоцких как память о супруге?

Сделать вывод почему граф Г. С. Строганов не упоминал о том, что эта картина много лет находилась в России и прибыла к нему из Петербурга — где, кстати, состоялось ее первое появление на выставке с публикацией в каталоге, — на данном этапе не представляется возможным. Но остается небольшое пространство для предположения.

Поскольку предметы из Palazzo Stroganoff в любой момент могли быть направлены отсюда на выставки или во временную экспозицию какого-нибудь музея, то коллекционер, естественно, старался сохранять за собой право решать судьбу своих шедевров, при своей жизни и после нее. Есть косвенные подтверждения того, что он подумывал предоставить свой дворец Palazzo Stroganoff и свое владение напротив него — усадьбу Villino Stroganoff — для устройства в Риме русской культурно-исторической миссии, по примеру уже устроенных здесь многими странами Европы, а также США. Есть сведения, что граф Г. С. Строганов составлял завещание, которое несколько раз переписывалось, но так и не было доведено до формы юридически полноценного документа. Без всякого сомнения, целый ряд шедевров своего собрания он собирался завещать России, и его первые наследники — дочь и внуки — передали в Эрмитаж те предметы, о предназначении которых знали наверняка, и поскольку среди них были и шедевры итальянского искусства эпохи Возрождения, приобретенные в Италии, за вывоз их из страны пришлось отдать в качестве дара-компенсации такой шедевр, как «Портрет Эразма Роттердамского» авторства Квентина Массейса (ныне — в римском музее “Palazzo Barberini”), который принадлежал Александру Сергеевичу Строганову и был привезен из России [9].

Если бы на самом деле «Портрет музыканта» Хусепе де Риберы был куплен в Италии графом Павлом Сергеевичем Строгановым во второй половине XIX в., то его никак нельзя было бы вывезти отсюда насовсем, даже если картина уже успела побывать в России: после объединения Италии в 1861 г. законодательство по экспорту — даже в течение последующих десятилетий — оставалось исключительно сумбурным, а в отдельных областях общегосударственные законы не



Илл. 17. Часть спальни графа Г. С. Строганова в Palazzo Stroganoff, Рим. 1900-е. Фотография. Fotostudio Danesi, Roma. Частное собрание. Публикуется впервые



Илл. 18. Этикетка на оборотной стороне холста картины «Потрет музыканта» Хусепе де Риберы. Музей искусств Толидо. Museum photo. Toledo Art Museum (Ohio, USA), inv.1926.61.

Илл. 19. О. Барятинская. Портрет графа Г. С. Строганова в зале Palazzo Stroganoff в Риме. 1902. Дерево, масло. 48 x 40,5 см. Музей истории Рима «Палаццо Браски». Museum photo. Museo di Roma Palazzo Braschi (Roma, Italia), inv. № MR 7112.



признавались вообще вплоть до 1920-х гг. Но если была известна история существования произведения за пределами Италии аж с XVIII в., то проблему можно было бы легко обойти. Коллекционер, естественно, хотел быть свободным в решении судьбы своих шедевров, которым отдавал должное. Как свидетельствовал знавший графа Г. С. Строганова Роберто Лонги, «вспомнимка, что старый граф Строганов, который очень много собрал за пределами Италии, обзавелся для очень многих своих предметов удостоверениями об их временном ввозе, что позволяло ему вывозить их за пределы страны, как и когда только он бы этого ни пожелал» [23, р. 12].

Пока эта статья находилась в работе, автору пришлось из Музея Толидо долгожданное фото оборотной стороны «Портрета музыканта» Риберы. На холсте обнаружилась прекрасно сохранившаяся этикетка, написанная рукою самого графа Г. С. Строганова с таким текстом по-итальянски: «№ 5 / Мужской портрет / подписан Рибера / Инспектор / Гульельмо Де Санктис / Рим 7 марта 1891» (Илл. 18) Четыре подобные этикетки (на обороте двух картин из частных собраний в Италии и двух картин из музеев США — голландской и фламандской школ, с общим доказанным провенансом из Немирова) уже известны: их размер, почерк писавшего, имя инспектора и дата и место везде одинаковы — разнятся имена художников, названия картин и порядковый номер (самый большой — № 10). Следовательно, в 1891 г., 7 марта, граф Г. С. Строганов предъявил государственному чиновнику инспектору Г. Де Санктису (известному в истории конкретному лицу) группу картин (не менее десяти) для получения от него справки о ввозе их в Италию.

Примечания:

¹ О судьбе этого издания см. [11].

² О дальнейшей судьбе собрания см. [20].

³ То же пишет Муньос и в своей рецензии [26, р. 78], и в каталоге ста шедевров собрания Г. С. Строганова [30, р. 107].

⁴ Выстраивают (не документирова) провенанс и так: «August III of Saxony and king of Poland (1734–1763), Count Potocki (until 1885), Count G. Stroganoff Rome (by 1908–1911), Sangiorgi Rome (1925), Edward Drummond Libby (1925), The Toledo Museum of Art (1925)» // Alfonso E. Pérez Sánchez and Nicola Spinosa. Jusepe de Ribera. 1591–1652. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1992. P. 132–133.

⁵ См., например: Коршунова М. Ф., Кузнецов С. О. Особняк графа Павла Сергеевича Строганова: ул. Чайковского, д. 11 // Петербургские чтения 97. Ред. совет: акад. архит., д-р архит., проф. Т. А. Славина (пред.). Санкт-Петербург, 1997, С. 440–443.

⁶ На сайте Музея искусств Толидо (Огайо) первое появление «Портрета музыканта» Хусепе де Риберы на выставке датируется 1928 г. [40].

Провенанс «Портрета музыканта» Хусепе де Риберы на сегодняшний день можно выстроить так: Август III Саксонец (?) — семья графов Потоцких (?) — граф П. С. Строганов, Санкт-Петербург (до 1861 г. — ранее 1891 г.) — граф Г. С. Строганов, Рим (до 1891 г. — 1910 г.) — князь Владимир Алексеевич Щербатов и его сестра княжна Александра Алексеевна Щербатова, картина оставалась в Риме (1910 г. — 1918 г.) — княжны Ольга Владимировна и Мария Владимировна Щербатовы, Рим (1918 г. — ок. 1925 г.) — антиквар Джорджо Санджорджи, Рим (до 1925 г.) — Эдвард Драммонд Либби, Толидо, Огайо, США (ок. 1925 г.) — Художественный Музей г. Толидо, Огайо, США (с 1926 г. по настоящее время).

Все переводы с иностранных языков выполнены автором и защищены копирайтом.

Воспроизведение иллюстраций в других изданиях, даже со ссылкой на настоящее издание, воспрещается.

Коллеги, обеспечившие автору доступ к материалам, недоступным в нынешних обстоятельствах, которым выражается самая искренняя благодарность:

Екатерина Ивановна Салыхова и Кира Александровна Рындина (Тамбовская областная картинная галерея), Вероника-Ирина Траяновна Богдан и сотрудники (Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург), Елена Юрьевна Соломаха (Государственный Эрмитаж), Тамара Александровна Зиновьева (Москва).

Список литературы:

1. *Безубова А. А.* Живопись итальянского Возрождения в собраниях Строгановых. Новое о судьбе шедевров коллекций // Доклад, прочитанный 27 октября 2015 г. на VI Международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» 27–31 октября 2015 г., Москва (рукопись).
2. *Врангель Н. Н., Трубников А. А.* Картины собрания графа Г. С. Строганова в Риме // Старые годы. Март 1909. С. 115–138.
3. Г. <Д. В. Григорович>. Дом графа П. С. Строганова // Пчела. Русская иллюстрация. 1875. Т. 1. С. 61–64.
4. *Коршунова М. Ф., Кузнецов С. О.* Особняк графа Павла Сергеевича Строганова: ул. Чайковского, д. 11 // Петербургские чтения 97. Ред. совет: акад. архит., д-р архит., проф. Т. А. Славина (пред.). Санкт-Петербург, 1997. С. 440–443.
5. *Лингарт фон Э. К.* Дар графа П. С. Строганова Императорскому Эрмитажу // Старые годы. 1912. № 4 (Апрель). С. 33–45.
6. Описание картинной галереи П. С. Строганова, составленная Густавом Ваагеном и Жаном Жаком Меффром в 1864 году // Забытый русский меценат: Собрание графа Павла Сергеевича Строганова: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. С. 210–221.
7. Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (14 октября 2003 – 25 января 2004). СПб.: Славия, 2003. 312 с.
8. Указатель собранию картин и редких произведений искусства, принадлежащих членам Императорского дома и частным лицам Петербурга. Выставка 1861 года. СПб.: В Тип. Гогенфельдена и Ко, 1861. 138 с.
9. *Халпахчян В. О.* «Портрет Эразма Роттердамского» Квентина Массейса из римской коллекции графа Г. С. Строганова: известный шедевр со многими неизвестными // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008 года. М.: Издательство МГУ, 2008. С. 266–294.
10. *Халпахчян В. О.* Персональное увлечение и общественное благо. Граф Г. С. Строганов — римский коллекционер, знаток искусства, меценат и общественный деятель конца XIX — начала XX вв. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 года. М.: Издательство МГУ, 2009. С. 475–510.
11. *Халпахчян В. О.* Римская библиотека графа Г. С. Строганова (1829–1910) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 5 (XXXVI). Материалы научной конференции 2012 года. М.: Издательство МГУ, 2016. С. 381–411.
12. *Bernardini G.* Alcuni dipinti della collezione del conte Stroganoff in Roma // Rassegna d'Arte. 1901. No. 8 (Agosto). P. 116–120.
13. *Bode W.* Register zu Burckhardts CICERONE. II. Theil. Mittelalter und Neuere Zeit. Leipzig: Verlag von E. A. Seeman, 1898. 140 p.
14. *Felton C.* Jusepe de Ribera Lo Spagnoletto (1591–1652). Forth Worth: Kimbell Art Museum, 1982. P. 241.
15. *Gargiulo A. A. L. Mayer.* Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto). Leipzig, 1908 // La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da V. Croce. 1908. No. 6. P. 446–453.
16. *Goffi M.* L'anriquariato a Roma dal periodo di Pio IX alla Prima guerra mondiale // Strenna dei Romanisti, XXX. Roma: Staderini Editore, 1969. P. 205–211.
17. *Harck F.* Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Bd. XIX. S. 413–434. (О картинах графа П. С. Строганова: С. 431–433).
18. *Jandolo A.* Memorie di un antiquario. Milano: Casa Editrice Ceschina Roma, 1935. 422 p.
19. Jusepe de Ribera. 1591–1652. Museo del Prado, 2 Junio – 16 Agosto 1992. Madrid: Museo del Prado, 1992. 517 p.
20. *Kalpakian V.* Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829–1910) dopo la scomparsa del collezionista // RIVISTA D'ARTE. Periodico internazionale di storia dell'arte medievale e moderna. Serie V. Vol. II. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2012. P. 447–473.
21. *Lenza A.* Alcune novità su Matteo di Pacino // Arte Cristiana. 2005. Vol. XCIII. Fasc. 826 (Gennaio – Febbraio). P. 27–42.
22. < Longhi R. > La dispersione della collezione Stroganoff // Dedalo. Rassegna d'Arte diretta da Ugo Ojetti. Roma, 1925–1926. Anno VI. Vol. 2. P. 479–480.
23. *Longhi R.* < Bortolo Ghiner > “A dispetto dei santi”. Il disfacimento della collezione Stroganoff // Vita Artistica. Roma, 1926. Anno I. No. 1 (Gennaio). P. 12–13.
24. *Longhi R.* < Bortolo Ghiner (Gorizia) > “A dispetto dei santi”. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff, ovvero: è stato Crapotti // Vita Artistica. Cronache mensili d'Arte. Roma, 1926. Anno I. No. 2 (Febbraio). P. 23–26.
25. *Mayer A. L.* Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto). Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1908. 195 S.
26. *Muñoz A.* Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto). Leipzig, Hiersemann, 1908 // L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna. 1909. P. 77–80. (Репродукция портрета: P. 79).
27. *Muñoz A.* La collezione Stroganoff // Roma: Rassegna contemporanea. Roma, 1910. Anno III. Fasc. 10 (Ottobre). 17 p.
28. *Muñoz A.* Il Conte Stroganoff // Muñoz A. Figure Romane. Roma: Staderini Editore, 1944. 225 p.
29. *Perez-Sanchez A., Spinosa N.* L'opera completa di Ribera. Milano: Rizzoli Editore, 1978. 148 p.
30. Pièces de choix de la Collection du Compte Grégoire Stroganoff à Rome. Seconde partie: Moyen-Âge – Renaissance – Epoque Moderne, par A. Muñoz, Roma: Unione Editrice, 1911. 230 p.
31. Pièces de choix de la Collection du Compte Grégoire Stroganoff à Rome. Première partie: Les Antiques, par L. Pollak. Roma: Unione Editrice, 1912. 87 p.
32. *Pollak L.* Römische Memoiren, Roma: “L'ERMA” di Bretschneider, 1994. 507 p.
33. Vendita di pregevoli stampe, disegni antichi e moderni, acquarelli e miniature spettanti a S. E. il Conte Gregorio Stroganoff, 18–23 Aprile 1910, in via Babuino 96–97. Roma: Casa di vendite Jandolo & Tavazzi, 1910. 66 p.
34. *Waagen G. F.* Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München: München Bruckmann, 1864. 448 S.
35. Warszawa Muzeum Narodowe. Catalogue of paintings. Foreign schools / Ed. by S. Górski. Vol. 2. Warszawa : Muzeum Narodowe, 1970. 294 p.

Архивные материалы:

36. Описание содержимого дворца графа Г. С. Строганова в Риме, составленная по его смерти итальянскими и российскими компетентными лицами. Черновик без названия / На итальянском языке / Архив внешней политики Российской Империи (АВПРИ). Дело 65–66. Описание 525.
37. Государственный архив Винницкой области, г. Винница, Украина (ДАВО). Фонд Д 863. Описание 1. Дело 106. Обнаружены канд. ист. н. А. О. Лобко (г. Киев, Украина).
38. Archivio Centrale dello Stato, г. Рим, Италия (ACS). III vers., II serie; Div. I 1908–1912.

Электронные ресурсы:

39. *Бенуа А. Н.* Творчество Джузеппе де Рибера. URL: <http://www.benua-history.ru/2133-tvorchestvo-ribera.html> / (дата обращения: 15.12.2020).
40. Сайт Музея искусств Толидо (Огайо, США). URL: <http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55267/portrait-of-a-musician?ctx=63dfoac4-1307-4df8-bd95-f98af5d58816&idx=320> (дата обращения: 02.01.2021).

References:

- Bernardini G. Alcuni dipinti della collezione del conte Stroganoff in Roma. *Rassegna d'Arte*, 1901, no. 8 (Agosto), pp. 116–120. (in Italian)
- Bezgubova A. A. The Painting of the Italian Renaissance in the Stroganov' Collections. News about the Fate of the Masterpieces of the Collections. *Report delivered at the VI international conference "Actual Problems of Theory and History of Art" in Moscow (27–31 October, 2015)*. (the manuscript). (in Russian)
- Bode W. *Register zu Burckhardts CICERONE. II. Theil. Mittelalter und Neuere Zeit*. Leipzig, Verlag von E. A. Seeman Publ., 1898. 140 p. (in German)
- Felton C. *Jusepe de Ribera Lo Spagnoletto (1591–1652)*. Forth Worth, Kimbell Art Museum Publ., 1982. 241 p.
- Gargiulo A. A. L. Mayer. Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto). Leipzig, 1908. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*, 1908, no. 6, pp. 446–453. (in Italian)
- Goffi M. L'anriquariato a Roma dal periodo di Pio IX alla Prima guerra mondiale. *Strenna dei Romanisti*. XXX. Roma, Staderini Editore Publ., 1969, pp. 205–211. (in Italian)
- Górski S. (ed.). *Warszawa Muzeum Narodowe. Catalogue of paintings. Foreign schools. Vol. 2*. Warszawa, Muzeum Narodowe Publ., 1970. 294 p.
- G. <Grygorovich D. V.>. The House of the Count P. S. Stroganoff. *Pchela. Russkaia illustratsia (The Bee. Russian Illustration)*, 1875, vol. 1, pp. 61–64. (in Russian)
- Harck F. Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896, vol. 19, pp. 413–434. (in German)
- Ukazatel' sobraniu kartin i redkikh proizvedenii khudozhestva, prinadlezhashchikh chlenam Imperatorskogo doma i chastnym litsam Peterburga. Vystavka 1861 goda (Index to the Collection of Paintings and Rare Works of Art Belonging to Members of the Imperial House and Private Individuals of St. Petersburg. Exhibition of 1861)*. Saint Petersburg, Tip. Gogenfelden i Ko Publ., 1861. 138 p. (in Russian)
- Jandolo A. *Memorie di un antiquario*. Milano, Casa Editrice Ceschina Roma Publ., 1935. 422 p. (in Italian)
- Jusepe de Ribera. 1591–1652. Museo del Prado, 2 Junio – 16 Agosto 1992*. Madrid, Museo del Prado Publ., 1992. 517 p. (in Spanish)
- Kalpakcian V. The "Portrait of Erasm from Rotterdam" by Q. Metsys from the Roman Collection of the Count G. S. Stroganoff: a Well-known Masterpiece with Many Puzzles. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi i Zapadnoi Evropy (Lazarev Readings. The Art of Byzantium, Ancient Russia, and Western Europe)*. Moscow, Moscow State University Publ., 2008, pp. 266–294 (in Russian)
- Kalpakcian V. Personal Passion and the Public Good. Count G. S. Stroganov – a Roman Collector, Art Connoisseur, Philanthropist and Public Figure of the Late 19th – Early 20th Centuries. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi i Zapadnoi Evropy (Lazarev Readings. The Art of Byzantium, Ancient Russia, and Western Europe)*. Moscow, Moscow State University Publ., 2009, pp. 475–510 (in Russian)
- Kalpakcian V. Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829–1910) dopo la scomparsa del collezionista. *RIVISTA D'ARTE. Periodico internazionale di storia dell'arte medievale e moderna*, serie 5, vol. 2. Firenze, Leo S. Olschki Editore Publ., 2012, pp. 447–473 (in Italian)
- Kalpakcian V. The Roman Library of the Count G. S. Stroganoff (1829–1910). *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi i Zapadnoi Evropy (Lazarev Readings. The Art of Byzantium, Ancient Russia, and Western Europe)*. 5 (XXXVI). Moscow, Moscow State University Publ., 2016, pp. 381–411. (in Russian)
- Korshunova M. F.; Kuznetsov S. O. The Mansion of the Count Pavel Sergeevich Stroganoff & Chaikovskogo street, 11. *Peterburgskie chteniia 97 (Saint Petersburg Readings 97)*. Saint Petersburg, 1997, pp. 440–443 (in Russian)
- Lenza A. Alcune novita su Matteo di Pacino. *Arte Cristiana*, 2005, vol. XCIII, fasc. 826 (Gennaio-Febbraio), pp. 27–42. (in Italian)
- Lipgart von E. K. The Gift of Count P. S. Stroganoff to the Imperial Hermitage Museum. *Starye gody (Old Years)*, 1912 (April), pp. 33–45. (in Russian)
- < Longhi R. > La dispersione della collezione Stroganoff. *Dedalo. Rassegna d'Arte diretta da Ugo Ojetti*, Roma, 1925–1926, anno VI, vol. 2, pp. 479–480. (in Italian)
- Longhi R. < Bortolo Ghiner>. "A dispetto dei santi". Il disfacimento della collezione Stroganoff. *Vita Artistica*, Roma, 1926, anno I, no. 1 (Gennaio), pp. 12–13. (in Italian)
- Longhi R. < Bortolo Ghiner (Gorizia)>. "A dispetto dei santi". Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff, ovvero: è stato Crapotti. *Vita Artistica. Cronache mensili d'Arte*, Roma, 1926, anno I, no. 2 (Febbraio), pp. 23–26. (in Italian)
- Mayer A. L. *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann Publ., 1908. 195 p. (in German)
- Muñoz A. Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto). Leipzig, Hiersemann, 1908. *L'Arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 1909, pp. 77–80. (in Italian)
- Muñoz A. La collezione Stroganoff. *Roma: Rassegna contemporanea*, Roma, 1910, anno III, fasc. 10 (Ottobre). 17 p. (in Italian)
- Muñoz A. *Figure Romane*. Roma, Staderini Editore Publ., 1944. 225 p. (in Italian)
- Muñoz A. *Pièces de choix de la Collection du Compte Grégoire Stroganoff à Rome. Seconde partie: Moyen-Âge – Renaissance – Epoque Moderne*. Roma, Unione Editrice Publ., 1911. 230 p. (in French)
- Perez-Sanchez A.; Spinosa N. *L'opera completa di Ribera*. Milano, Rizzoli Editore Publ., 1978. 148 p. (in Italian)
- Pollak L. *Pièces de choix de la Collection du Compte Grégoire Stroganoff à Rome. Première partie: Les Antiques*. Roma, Unione Editrice Publ., 1912. 87 p. (in French)
- Pollak L. *Römische Memoiren*. Roma, "L'ERMA" di Bretschneider Publ., 1994. 507 p. (in German)
- Stroganovy. Metsenaty i kollektionery (Stroganovy. Mecenates and Collectors). Catalog of the Exhibition in the State Hermitage Museum (14 October 2003 – 25 January 2004)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2003. 312 p. (in Russian)
- Vendita di pregevoli stampe, disegni antichi e moderni, acquarelli e miniature spettanti a S. E. il Conte Gregorio Stroganoff, 18–23 Aprile 1910, in via Babuino 96–97*. Roma, Casa di vendite Jandolo & Tavazzi Publ., 1910. 66 p. (in Italian)
- Waagen G. F. *Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen lungen*. München, München Bruckmann Publ., 1864. 448 p. (in German)
- Wrangel N. N.; Troubnikov A. A. The Paintings from the Collection of the Count G. S. Stroganoff in Rome. *Starye gody (Old Years)*, 1909 (March), pp. 115–138. (in Russian)

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Исследования, посвященные произведениям искусства из римской коллекции графа Г. С. Строганова. Краткая библиография в хронологическом порядке

Stefani L. Schlangen-Futtering der orphischen Mysterien: Silber-Schale im besitz des Grafen Grigori Stroganoff. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1873. С. 1–28.

Stefani L. Кормление змей при орфических таинствах: серебряное блюдо в собрании графа Г. С. Строганова. Приложение к XXV тому «Записок Академии Наук». 1874. № 3. С. 1–36.

- < Brugsch É. > Museums-Verein in Aachen. Sammlung Ägyptischer Alterthümer des Grafen Gregor Stroganoff. Aachen : Druck von F. N. Palm, 1880. 28 p.
- Айналов Д. В. Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания графа Г. С. Строганова в Риме // Археологические известия и заметки, издаваемые Имп. Московским Археологическим Обществом. 1893. Т. 1. № 6. С. 201–208.
- Айналов Д. В. Икона из собрания графа Г. С. Строганова // Археологические известия и заметки, издаваемые Имп. Московским Археологическим Обществом. 1893. Т. 1. № 9–10. С. 287–297.
- Schlumberger G. Un tableau reliquaire byzantin inédit du Xe siècle // Monuments et mémoires, publié par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris : E. Leroux, 1894. I. P. 99–104.
- Редин Е. К. Пластина из слоновой кости с изображением поклонения волхвов из собрания графа Г. С. Строганова в Риме. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, [1894]. С. 152–154; Rome: Carlo Rossi à Rome, 1895. 3 p.
- Айналов Д. В. Равеннская пластинка слоновой кости из собрания графа Г. С. Строганова в Риме // Археологические известия и заметки. 1897. Т. 5. № 10. С. 305–309.
- Айналов Д. В. Часть Равеннского диптиха в собрании графа Строганова // Византийский Временник. СПб., 1897. Т. IV. Вып. 1 и 2. С. 128–142.
- Hermanin F. Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma // L'Arte. 1898. Serie III. Anno 1. Fasc. I–II. P. 1–11.
- Besnier M. Buste de César appartenant à la Collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. 1899. Т. 6. Fasc. 2. P. 149–158.
- Макаренко Н. Е. Несколько предметов из собрания графа Г. С. Строганова (дар кн. М. Г. Щербатовой Императорскому Эрмитажу) // Старые годы. 1911. № 10 (Октябрь). С. 34–39.
- Андреева В. К. «Мадонна Аннунциата» гр. Строганова [в Эрмитаже и ее место среди созданий Симоне ди Мартино] // Сборники Московского Меркурия. Вып. 1. М.: Типо-лит. Торг. дома А. П. Коркин, А. В. Бейдеман и Ко, 1917. С. 149–162.
- Scott Ryberg I. A Praenestine Cista in the Vassar College Classical Museum // American Journal of Archaeology. 1943. Vol. 47. No. 2 (Apr. – Jun.). P. 217–226.
- Boralevi A. L'Ushak Castellani – Stroganoff ed altri tappeti ottomani dal XV al XVIII secolo. Firenze: KARTA, 1987. 47 p.
- Pini S. Un Angelico sotto inchiesta. Vicissitudini e pertinenze del Tabernacolo Stroganoff // La Critica d'Arte. 1999. 62. 2. P. 30–43.
- Danesi Squarzina S. Frammenti dell'antico S. Pietro in una collezione del primo Seicento // Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di A. M. Romanini. Roma: Edizioni Sintesi Informazioni, 1999. P. 1187–1197.
- Moretti S. Il collezionismo d'arte bizantina a Roma tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff, in Bisanzio, la Grecia e l'Italia, a cura di A. Iacobini, Roma, in collaborazione con l'Ambasciata di Grecia in Italia. Pubblicazione speciale del FOROELLENICO. 2003. P. 89–102.
- Халтахчян В. О. Римский дворец графа Г. С. Строганова в акварелях Ф. П. Реймана // Пинакотекa. 2003. № 16–17. С. 184–195.
- Di Lorenzo A. La “Croce astile” di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli // La “Croce astile” di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli, Ricerche e conservazione, a cura di Marco Ciatti. Firenze: Edifir, 2005. P. 11–30.
- Hill M. and Schorsch D. The Gulbenkian Torso of King Pedubaste: Investigations into Egyptian Large Bronze Statuary // Metropolitan Museum Journal. 2005. Vol. 40. Essays in Memory of John M. Brealey. P. 163–195; Colour plate. P. 19.
- Халтахчян В. О. Биография одного шедевра. «Мадонна» Дуччо из римской коллекции графа Г. С. Строганова (1829–1910) // Наше наследие. 2005. № 75–76. С. 14–25.
- Купцов И. В. Род Строгановых. Челябинск: ТО «Каменный пояс», 2005. 224 с.
- “Opere insigni, per la devozione e per il lavoro”. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco. Atti della giornata di studio. – Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005. Milano: Silvana Editoriale, 2005. P. 87–91.
- Gallori Corinna T. Una mostra d'arte lignea e qualche novità sui rilievi Stroganoff // Rassegna di Studi e di Notizie. 2007/08 (2008). XXXIV, 31. P. 121–152.
- Christiansen K. Duccio and the Origins of Western Painting. Kalpakcian V. Duccio's “Madonna and child” and the collection of Count Grigorij Sergeevich Stroganoff. Metropolitan Museum of Art. Summer 2008. Vol. LXVI. No. 1. New York, 2008. 61 p.
- Moretti S. Gregorio Stroganoff. Il collezionismo russo e l'arte bizantina a Roma tra il XIX e il XX secolo // Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica. Atti del Convegno. Napoli, 2–4 febbraio 2006. Napoli: Artistic & Publishing Company, 2009. P. 115–130.
- Kalpakcian V. La passione privata e il bene pubblico. Il conte Gregorio Stroganoff: collezionista, studioso, filantropo e mecenate a Roma fra Otto e Novecento // Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica. Atti del Convegno. Napoli, 2–4 febbraio 2006, a cura di L. Tonini. Napoli: Artistic & Publishing Company, 2009. P. 89–114.
- Kalpakcian V. La statua di Atena dal Palazzo Stroganoff e il gruppo scultoreo di Mirone “Atena e Marsia” // Studi Romani. Rivista bimestrale dell'Istituto di studi romani. Roma, 2009. Anno LIV. No. 3–4 (2006). P. 263–277.
- Руднева Л. Ю. Портреты Строгановых в творчестве Жана Луи Буаля // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 года. М.: Издательство МГУ, 2009. С. 511–533.
- Moretti S. Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff // La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes. Roma: Viella, 2010 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 10). P. 97–121.
- Hill M., Meurer G. and Raven M. J. Rediscovering Grigory Stroganoff as a Collector of Egyptian Art // Journal of the History of Collections. 2010. Vol. 22. No. 2. P. 1–18.
- Moretti S. “È stato Crapotti!” ovvero la dispersione della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff sulle riviste di storia dell'arte in Italia (1925–1926) // “teCLA-Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica”. I (23 dicembre 2010). P. 58–73 (www.unipa.it/tecla).
- Халтахчян В. О. Документы по истории римской коллекции графа Г. С. Строганова (1829–1910) в государственных, музейных и частных архивах Италии и России // Итальянские архивы в России – российские архивы в Италии / Под ред. П. А. Говорухо. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. С. 259–282.
- Coliandro F. Vicende collezionistiche dei dipinti italiani dal XIII al XVI secolo della Collezione d'arte di Grigorij Sergeevich Stroganoff // Figure. Rivista della scuola della specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Bologna. 2013. No. 1. P. 73–85.
- Kalpakcian V. Un quadro sconosciuto di Giovanni Fattori e la collezione romana del conte Gregorio Stroganoff // Critica d'Arte. 2013. Anno LXXV. No. 55–56 (Luglio–Dicembre). P. 105–108.
- Moretti S. La memoria del passato: l'arte dell'Oriente bizantino nella collezione di Grigorij Stroganoff // Un impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento, a cura di L. Sestan, L. Tonini. Napoli: Il Torcoliere, 2013. P. 227–247.
- Мелани М. «Жизнеописание» Джорджо Вазари в издании Тоггентино (1550) из библиотеки Папы Юлия III в римской коллекции графа Г. С. Строганова (1829–1910) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 5 (XXXVI). Материалы научной конференции 2012 года. М.: Издательство МГУ, 2016. С. 412–418.
- Kalpakcian V. Il conte Grigorij S. Stroganoff e il mercato dell'arte nella Roma sabauda // Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda. A cura di A. Bacchi, G. Capitelli. Bologna: Silvana Editoriale, 2020. P. 147–163.

Эсоно Александр Флорентинович, кандидат искусствоведения, и. о. заведующего Отделом эстампов. Российская национальная библиотека, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 18. 191023. aesono@yandex.ru

Esono, Aleksander Florentinovich, PhD in Art History, acting director of Print department. The National Library of Russia, Sadovaia ul. 18, 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. aesono@yandex.ru

ГИБРАЛТАР И СЛОЖЕНИЕ ПОПУЛЯРНОГО ОБРАЗА ИСПАНИИ В XIX ВЕКЕ

GIBRALTAR AND THE DEVELOPMENT OF THE MAINSTREAM IMAGE OF SPAIN IN THE 19TH CENTURY

Аннотация. Английский Гибралтар стал той материальной действительностью, которая в согласии с основными императивами искусства и производства XIX в. во многом не только определила сугубо английское видение Испании, но и повлияла на сложение стереотипных для Европы представлений об этой стране. Важную роль в этом процессе сыграли и изменения в технике печати — гравюра обогатилась литографией, а последнюю дополнила фотография, что привело к появлению новых изображений Испании, их тиражированию и росту правдоподобия в них. Однако натурализм образов уравновешивался романтическими представлениями о восточной и экзотической стране, что делало отображение действительности в печатном искусстве весьма противоречивым процессом. Проанализировав работы английских художников и фотографов XIX в., можно выявить общий ход эволюции их восприятия Испании: политического и этнографического — в самом начале века, в эпоху Наполеоновских войн, романтического и экзотического — в 1830–1850-е гг., почти археологического — в середине века, когда к литографии добавляется фотография, использовавшаяся уже для научной фиксации памятников испанского прошлого. Это движение, начинающееся с живых зарисовок действительности и романтизма, благодаря техническому прогрессу создает предпосылки для туристического восприятия Испании во второй половине века и далее. Роль Гибралтара как английской военно-морской базы в Средиземном море, его собственный образ могут быть рассмотрены поэтому как один из определяющих факторов в сложении популярного образа Испании в XIX в., актуального в туристическом восприятии этой страны до сих пор.

Ключевые слова: Испания; Гибралтар; барокко; романтизм; туризм; «оптические виды»; фотография.

Abstract. English Gibraltar became a material reality, which, in accordance with the main imperatives of art and production of the 19th century, determined not only an English vision of Spain but also influenced the formation of stereotypical ideas about this country in Europe. Changes in printing technique also played an important role in this process — engraving was enriched with lithography, and this one was supplemented by photography, which led to the appearance of new images of Spain, their replication, and an increase in their credibility. However, the naturalism of images was balanced by romantic ideas about the oriental and exotic country, which made the display of reality in printed art a very contradictory process. Analyzing the works of English artists and photographers of the 19th century, one should see the general course of the evolution of their perception of Spain: political and ethnographic — at the very beginning of the century, in the era of the Napoleonic Wars; romantic and exotic — in the 1830–1850s; nearly archaeological — in the middle of the century, when a photography was added to lithography and was already used for the scientific fixation of monuments of the Spanish past. This movement, starting with vivid sketches of reality and romanticism, thanks to technological progress, creates the preconditions for the tourist perception of Spain in the second half of the century and beyond. The role of Gibraltar as an English naval base and its own image can therefore be considered as one of the determining factors in the formation of the mainstream image of Spain in the 19th century, which is still relevant in the tourist perception of this country.

Keywords: Spain; Gibraltar; baroque; romanticism; tourism; “optical views”; photography.

Прежде чем принять устойчивую, тиражируемую форму, образ того или иного места должен пройти порой долгую эволюцию. Так случилось с Испанией, которая всегда привлекала внимание европейцев и образ которой в Новое время последовательно менялся. Сначала он зиждился, прежде всего, на атласах XVI в., соответствовавших знаниям эпохи Возрождения и нормам фламандской гравюры. К концу XVII в. и особенно в XVIII в. благодаря французским вкусам, развитому голландскому книгопечатанию и технике «оптических видов» сложился образ страны королевских резиденций и парков. В XIX в. эстафету переняли англичане — их романтическое видение Испании сильно отличалось от предыдущих этапов, меняя глубину проникновения в историю страны, давая подробности и основания для нового уровня правдоподобия ее образа в тиражном искусстве.

Очевидно, что эти изменения в восприятии Испании соотносились со сменой экономических обстоятельств. Так, в XVI в.

Испания переживала свой Золотой век как морская держава, в XVII в. пальма первенства переходила к голландцам и англичанам [2, с. 31]. XVIII в. был сложной эпохой, когда, несмотря на собственные усилия и влияние французов, Испания теряла остатки могущества, почти полностью уступив перевозки морем и работорговлю конкурировавшим между собой Голландии и Англии. Наконец, в XIX в. прочно утвердилось лидерство англичан на море и в промышленности, и экономическое превосходство по отношению к Испании стало буквально выражаться во владении Гибралтаром. Английский Гибралтар стал не просто ценным приобретением, но точкой отсчета для формирования нового тиражируемого образа Испании в XIX в. Гибралтар поэтому представляется интересной темой и для анализа художественного восприятия Испании XIX в., прошедшего путь от романтической интерпретации до туристической, и для изучения графической истории самого этого места.

Античность создала образ Гибралтара как одного из Геркулесовых столпов [3, с. 437], отделявших мир Средиземноморья от Атлантики, это была загадочная граница [4, с. 11] — не только географическая, но и культурная, и экономическая. Атлантический океан продолжал представляться суровым и в Средние века — небезопасные берега Португалии и севера Испании вели в Британию или иные страны Северной Европы, поворот же на юг за пределы Гибралтарского пролива был практически невыносим. Лишь в XV в. португальские мореплаватели стали систематически исследовать западное побережье Африки, в результате обнаружив путь в Индийский океан. Вскоре была открыта Америка, и Гибралтар стал местом перехода от средиземноморской торговли к трансатлантической, приведшей к колоссальным изменениям в жизни всего мира. Гибралтар при этом все время менял хозяев: испанцы отвоевали крепость у мавров в 60-е гг. XV в., хотя намеревались сделать это еще в XIV в. [1, с. 325]. Видимо, вытеснение арабов стало одной из причин особого буйства берберских пиратов в этом богатом регионе [7, с. 10–11]. К африканским разбойникам вскоре добавились голландские и иные, менявшие не только свой флаг, но и веру.

Еще во времена Кромвеля в 1650-е гг. англичане сознавали, что обладание городом и крепостью Гибралтаром позволит им вмешиваться в испанскую торговлю [11, с. 220], и в XVII в. им удалось получить крепость Танжер и несколько окружающих ее фортов на противоположном от Испании берегу пролива. Этому важному географическому и историческому рубежу была посвящена серия гравюр Венцеля Холлара, лично побывавшего там и запротоколировавшего английские владения в Африке — «Различные виды Танжера и окрестностей, точно изображенные В. Холларом» (“Divers Prospects in and about Tangier Exactly delineated by W. Hollar, his May: designer A. 1669...”) 1673 г. На двух гравюрах «Нижняя внутренняя часть города Танжер с замком Йорк и проч. с юго-востока» и «Вид западной стороны замка Йорк в Танжере...» вдали виден испанский берег, отдельно отмечена Гибралтарская скала. Переход Танжера как приданого за португальской инфантой Катериной Браганса английскому королю Карлу II, вероятно, дал возможность оценить все выгоды и риски морской базы в проливе. Крепость в Танжере была, однако, не слишком удачным приобретением, которому постоянно угрожали местные африканские властители и пираты. В 1684 г., уничтожив укрепления, англичане покинули Африку, но всего через 20 лет, воспользовавшись ситуацией Войны за Испанское наследство, закрепились на Гибралтаре. При наличии первенства на море, эта крепость была надежнее, чем Танжер, что не раз подтверждалось в течение XVIII в., когда англичане и испанцы спорили о владении Гибралтарской скалой. Ее стратегическую важность некоторые современники в Англии осознали сразу после захвата крепости [10, с. 6].

В начале XVIII в., почти одновременно с захватом Гибралтара, возник один из столпов для тиражируемого образа Испании, активно сопровождающегося печатной пропагандой. В 1700 г. в Амстердаме Питером ван ден Берге был издан альбом «Театр Испании» (“Theatrum Hispaniae”), в основу которого, вероятно, легли произведения француза Луи Мёнье, посетившего Пиренейский полуостров в 1660-е гг. Эта публикация после атласов Ортелия, Брауна и Хогенберга стала новым источником для сложения образа Испании Нового времени. Имелось там и изображение Гибралтара, которое было вскоре использовано по случаю захвата его Джорджем Рукком в гравюрах разных авторов¹. Нужно отметить, что это было распространённой практикой — брать за основу «старое», уже известное изображение и добавлять детали и текст, соответствовавшие новостному поводу. Позитивной стороной этого процесса была популяризация того или иного изображения, по-разному использовавшегося в листовках, памфлетах и альбомах, негативной же стороной было часто более чем столетнее отставание издания от прототипа или вовсе удаление от действительности при навязчивом повторении даже самого фантастического образа. Тем не менее, именно попадание того или иного изображения в поток листовок и памфлетов XVII–XVIII вв. создавало предпосылки для сложения популярного представления о нем в культуре Нового времени. Например, в довольно известной голландской листовке

1705 г. «Испанское запустение» (“La desolation espagnole” = “De spaanse desolatie”) образ этой страны, будто захваченной французами, рисуется в трагических тонах. Говорится о гонениях, которым подверглись многие высокопоставленные и знатные господа и о том, что всем заправляют французы, только и мечтающие отбить Гибралтар. Таким образом, эта скала входит в историю прессы и может в определенной мере ассоциироваться с положением самой Испании относительно других европейских держав.

Владение крепостью не меняет, однако, самого образа Испании — он остается на протяжении всего XVIII в. в массе своей либо устаревшим, созданным на основе атласов или перепечаток ван ден Берге или его более известного современника Питера ван дер Аа, либо вовсе выдуманым. Особый расцвет полуреальных-полуфантастических образов этой страны пришелся на вторую половину XVIII в. К этому времени из листовок с видами городов в ходе общего движения самих листовок к преобладанию картинки над текстом выделился специфический жанр «оптических видов». Такие листы, почти лишенные текста, нужно было разглядывать через особый прибор — «зограскоп», который состоял из линзы и зеркала, чаще всего, убранных в ящик. Будучи и развлечением джентльменов и зрелищем для городских масс, «оптические виды», технически соответствовавшие эпохе Просвещения, логически и стилистически оставались воплощенным барочным иллюзионизмом. Это накладывало отпечаток на степень правдоподобия в таких изображениях — объемности предметов в иллюзорном пространстве и характерности некоторых черт архитектуры и костюма было вполне достаточно для зрителя того времени. Вероятно, именно фантастический оттенок носит французский «оптик» с видом Гибралтара издательства Жака Шеро в Париже, далекий от видов ван ден Берге и, вероятно, имеющий иной прототип, который по закону жанра мог быть даже не связан с Испанией (Илл. 1).

Вплоть до самого конца XVIII в. Испания боролась за Гибралтар, что также нашло отражение в тиражной продукции. К 1780-м гг. относятся два типичных графических образа, известных во многих вариациях — «оптический вид», изображающий морской бой между англичанами и голландцами, и вид удивительных орудий, с помощью которых испанцы пытались отвоевать крепость³. Во время войны за независимость американских колоний от британской короны испанцы и французы, пользуясь слабым местом Гибралтара — снабжением по морю, перешли к активным военным действиям. Блокада крепости усугублялась артиллерийским огнем, который вели плавучие батареи, вошедшие в мировую историю наряду с изобретением противника — пушками, стрелявшими вниз [3, с. 441]. «Оптический вид» (Илл. 2) зрелищно изображает бой голландских фрегатов «Кастор» и «Бриль» и английских судов «Флора» и «Кресцент», который произошел в 1781 г. неподалеку от Гибралтара во время одного из военных противостояний англичан и голландцев, боровшихся за колонии.

В английском искусстве эти события нашли триумфальное выражение и в исторических полотнах. Тем не менее они, как и «оптические виды», пытались представить события, прежде всего, как исторически правдоподобные, портретные в изображении людей и с привязкой к конкретному моменту. Это, например, картина Джорджа Картера «Генерал Элиот и его офицеры, осматривающие разрушение плавучих батарей, Гибралтар, 14 сентября 1782» (Национальный музей армии, Лондон), созданная около 1791 г., или работа американского мастера Джона Синглтона Коппи «Осада Гибралтара» того же года (Художественная галерея Гилдхолл, Лондон).

Эволюция восприятия Испании и в частности Гибралтара, отражая перемены в экономике и политике, двигалась по направлению ко все большей популяризации того или иного образа на коммерческой и технической основе при расширении доступа к нему. Образ Испании, очевидно, проделал большой путь — от атласов, серьезных научных и художественных произведений XVI в. — к популярному городскому зрелищу конца XVIII в. На всем протяжении этой эволюции наблюдалась тенденция к уменьшению текстовой составляющей, над которой все более превалировала зрелищность, но именно эта тенден-



Илл. 1. Жак Шеро. Вид порта Гибралтара (Prospectus Ponti Gibraltariae = Le Port de Gibraltar). 1780-е. Гравюра на меди, акварель. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

ция позволила перейти тиражному искусству от эпохи барокко к новому этапу развития, немислимому без достижений XIX в.

По сравнению с феноменом широко растиражированного образа Испании XVII–XVIII вв. в листовках, брошюрах и «оптиках», английские литографии и фотографии XIX в. кажутся некоторым шагом назад. Доступ публики к ним был урезан в связи с изменением всей ситуации — в мире, на Пиренейском полуострове, в обществе и в самой графике. Однако в то же время качество таких публикаций возросло, пока не переходя в количество. Наполеоновские войны в начале века, разгром Наполеона, в том числе знаменитое Трафальгарское сражение, случившееся неподалеку от Гибралтара, создали в Англии прочную почву для специфического интереса к Испании. Сравнительно многие англичане побывали теперь в Испании, а некоторые авторы заметок и рисунков рискнули выйти на художественный и книжный рынок. Эти первые публикации профессиональных военных, например Дж. Брэдфорда и В. М. Кинси, чаще всего носили характер полукарикатурных-полунатуралистических зарисовок, чему особенно способствовала новая техника литографии. В этом шаге назад относительно тиража и популярности и шаге вперед в техническом и рисовальном плане и состоит специфика английского восприятия Испании, по крайней мере в первой половине XIX в.

Однако это восприятие, образно выражаясь, поставленное на рельсы тиража благодаря развитию литографии и фотографии и зарождению чисто туристического интереса к региону, прошло характерный для популярного искусства путь, повторив в общих чертах развитие от атласов к «оптикам», но на новом уровне. Эту эволюцию можно охарактеризовать как путь от романтизма к туризму, что прямо связано с Гибралтаром и его собственным образом. Во-первых, именно в XIX в. англичане прочно утвердились на этом клочке суши, превратив его в свою основную базу при входе в Средиземное море, угольный порт и т.д. Во-вторых, после Наполеоновских войн удалось побороть

и пиратство — особенно после Берберийских войн нового государства, США. Это принесло в регион некоторое спокойствие, которое зависело теперь от поведения крупных держав, а не спонтанных пиратских набегов, которым не раз за свою историю подвергался Гибралтар.

В-третьих, безопасность вслед за ростом английской промышленности привела с собой и множество людей, достаточно богатых для путешествия. Для них порт Гибралтара стал одной из естественных остановок на пути из/в Средиземное море, в Африку или на Ближний Восток. Известный журналист и путешественник XX в. Генри В. Мортон верно подмечал, что если бы не состоятельные англичане, прибывавшие в порт Гибралтара и отдохнувшие на испанском побережье, туристический образ Испании мог бы сложиться совсем по-другому [6, с. 250–251]. Отметим только, что здесь вступает в силу еще одно обстоятельство, до того не игравшее особой роли.

Так, стоит подчеркнуть само промежуточное положение Гибралтара между испанским и африканским берегами. Возможность совершить всего лишь 24-километровый переход между двумя мирами сильно повлияла на английских путешественников, которые устремились в XIX в. по обе стороны Гибралтарского пролива. Новые возможности литографии позволили печатать живые, рисованные впечатления, и когда на смену профессиональным военным начала века в 1830-е гг. пришли профессиональные художники, сам уровень передачи и восприятия действительности сильно изменил образ Испании, сделавшийся одновременно и этнографическим, и поэтическим, и даже археологическим. Если первые англичане во время войны с Наполеоном прибывали в Испанию через ее зеленый север и через Португалию, как то было и в Средние века, то вторые, мирные, в основном стремились в порт Гибралтара, не ограничиваясь при этом одной лишь Испанией. Английский художник, таким образом, видел эту страну в сопряжении с Африкой, подмечал мавританские мотивы в ее архитектуре и декоративно-приклад-



Илл. 2. Г. Б. Ляйцельт (?). Битва голландских фрегатов «Кастор» под командованием капитана П. Мелвила и «Бриль» (Combat entre les frégates hollandaises Le Castor capitaine P. Melville et La Brielle). 1780-е. Гравюра на меди, акварель. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

ном искусстве, развивал «южные» темы в бытовых сценках и зарисовках людей. Перед зрителем, безусловно, по-прежнему находились именно правдоподобные произведения, а не сухая фиксация действительности. Определенный рост правдоподобия объясним путешествиями английских художников, интересом образованного общества к их произведениям, наличием репродукционной гравюры и целого ряда публикаций на одну и ту же тему. Очевидно, что вместе с некоторым кратковременным сужением доступа к новым изображениям Испании, уровень детализации и приближения к реальности в них заметно возросли по сравнению с популярными тиражными произведениями XVIII в. Однако само восприятие Испании было во многом запрограммировано — Гибралтар приблизил для английского художника Испанию и в то же время несколько ограничил его кругозор.

Однако в течение века английские графики, путешествуя, наблюдая испанскую действительность и пользуясь новыми техниками воспроизведения, прошли заметную эволюцию. Постепенно они стали фиксировать в испанской архитектуре не только мавританские черты или готические средневековые мотивы в духе романтизма, но начали замечать само смешение этих черт, чему немало способствовало распространение во второй половине XIX в. фотографии. Последняя позволила тиражировать непосредственно образы самой действительности без предварительного рисунка, однако и взгляд фотографа, и сам выбранный ракурс сначала были predeterminedены существующей графической традицией. Такая эволюция, как бы отступившая в начале от популяризирующих тенденций XVII–XVIII вв., а затем вернувшаяся на новом техническом и экономическом уровне, и формирует основы для сложения популярного образа Испании, сначала романтического, а затем и туристического. В определенной мере это отразилось и в образе самого Гибралтара — рассмотрим несколько графических произведений первой половины XIX в.

В 1832–1834 гг. по Испании путешествовал Джон Фредерик Льюис (1804–1876), который своим маршрутом и биографией как бы являет воплощение романтического ориентализма (кроме Англии, художник проживал в Испании, Италии, Египте и на Балканах). Вскоре в 1836 г. в Лондоне был издан альбом литографий с его произведений «Испания и испанские характеры Льюиса» (“Lewis’s Sketches of Spain & Spanish Character made During His Tour in that Country in the Years 1833-4”). Это было уже второе издание, посвященное работам художника об Испании — годом ранее были опубликованы «Эскизы и рисунки Альгамбры Льюиса» (“Lewis’s Sketches and Drawings of the Alhambra made during a Residence in Granada in the Years 1833-4”).

Его вид Гибралтара (Илл. 3) с кораблем на первом плане определенно сравним с изображением морского боя конца XVIII в. Морская тематика превалирует в восприятии самого Гибралтара, но разница в 50 лет между гравюрой и литографией очевидна — там было изображение исторического сражения с небольшим текстом, здесь — живая зарисовка небольшого судна на фоне скалистого берега. Там, таким образом, была как бы «разыгранная» на бумаге новость, поданная через призму барочного правдоподобия, здесь — условная действительность с явным уклоном в ориентализм [12, с. 168], сама актуальность которой заключалась в свежести впечатлений художника и создаваемом у зрителя настроении. Эти же черты отличают подобные образы в живописи от исторических полотен конца XVIII в.

В 1832–1833 гг. в Испании побывал шотландский художник Дэвид Робертс (1796–1864), посетивший тогда же Марокко. Вернувшись из путешествия, Робертс создал целый ряд живописных произведений на испанские темы, пользовавшиеся успехом. Уже в 1837 г. появился альбом литографий «Живописные наброски, сделанные в Испании в 1832 и 1833 годах Дэвидом Робертсом» (“Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833 by David Roberts”). Такие



Илл. 3. Джон Фредерик Льюис. Гибралтар. 1836. Литография.
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 4. Дэвид Робертс. Гибралтар. 1837. Литография.
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург



Илл. 5. Чарльз Клиффорд. Вид Гибралтарской скалы. 1850–1860-е. Фотография. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

издания по своей сути являлись способом репродуцирования живописных работ и рисунков, что прямо влияло на формирование образа Испании для довольно широкого круга зрителей, включая читателей журналов и т.д. Много работавший в театре как декоратор и любивший изображать архитектуру и интерьеры, художник запечатлел Гибралтарскую скалу с большим масштабом, чем Льюис — уже не столько как замкнутую сцену, сколько как пейзаж с жанровыми мотивами (Илл. 4). Обе литографии, однако, производят впечатление зарисовок некоего экзотического места с восточными судами, узнаваемой скалой и людьми, занятыми своей обычной работой. Так, изобразительная история на новом уровне вернулась к театральности, которая была свойственна ей в эпоху барокко XVII–XVIII вв. Романтические работы Робертса воспринимаются как своеобразные декорации, отдаленно напоминая, скажем, французский «оптический вид» с Гибралтаром, рассмотренный выше.

Своеобразным, но тем не менее достаточно прямым продолжением графических традиций пейзажной литографии и живописи в силу своей техники и самого восприятия действительности во второй половине XIX в. становится фотография. Ее развитие в целом повторяет знакомый цикл — сужение доступа к ее продуктам по сравнению с литографией, как до того было с последней и гравюрой барокко, повышение уровня правдоподобия, а затем, в силу усовершенствования печати, экономического развития общества и возросшего доступа к самой технике, следует широкое распространение фотографических видов и их непосредственное участие в формировании популярного образа Испании уже во второй половине XIX — начале XX в. в открытках, газетах, рекламных плакатах. Однако, как и в рассмотренных выше примерах, у английской фотографии середины века была во многом одна и та же точка зрения на Испанию — Гибралтар. Как материальная действительность, к воспроизведению которой, кажется, так стремилось искусство XIX столетия, он не мог не влиять на ее восприятие.

В XIX в. английская фотография в Испании может быть представлена прежде всего таким мастером, как Чарльз Клиффорд (1820–1863). Он открыл свое ателье в Мадриде около 1850 г. и сначала специализировался на изготовлении портретов, а затем стал делать виды современных строений и памятников архитектуры, само научное представление о которых еще только формировалось. Вероятно, в конце 1850-х гг. Клиффорд выполнил несколько снимков Гибралтара — его вид скалы с испанского берега (Илл. 5) в ряду рассматриваемых графических произведений можно назвать самым масштабным и атмосферным. Гибралтар в изобразительной традиции предстает сначала как часть истории, что заметно в листовках, «оптиках» и даже живописи. Затем его образ приобретает характер живого наблюдения в романтическом ключе, и, наконец, он сам становится достопримечательностью. Его наблюдение через фотографию меняет его восприятие — Клиффорд фиксирует Гибралтар прежде всего как грандиозную скалу, как пейзаж, но не как историю или романтический восточный мир. Образ Гибралтара выступает как рекомендация, становясь в первую очередь предметом туризма.

Здесь следует пояснить, что Клиффорд не ограничился 6 фотографиями скалы с разных ракурсов, некоторые из которых действительно могут напоминать гравюры и литографии. Он также издал в 1861 г. «Фотографическое путешествие по Испании» (“Photographic Scramble through Spain”). Хотя в этом своеобразном путеводителе путешествие следовало из Франции, начинаясь в Байоне, Гибралтар также значился в списке достопримечательностей [9, с. 44]. Это небольшое издание [8] снабжено текстовым сопровождением почти развлекательного, рекламного характера фотографии, которые в ходе своей эволюции, протянувшейся от «оптиков» и романтических литографий-наблюдений, потеряли литературную составляющую, привычную для синтетических популярных изданий барокко.

Три примера (Льюис, Робертс и Клиффорд) позволяют лишь наметить общую линию развития образа Испании в XIX в.

— от романтического бытописания и ориентализма к передаче атмосферы и интересу к памятникам и, наконец, к воспроизведению действительности, воспринятой под определенным углом в фотографии. В целом, рассматривая многочисленные живописные или графические изображения Гибралтарской скалы XIX в., можно вполне ясно увидеть этот все более туристический оттенок. Клиффорд работал в Испании до самой смерти в 1863 г. и, вероятно, уже застал возрастающее число приезжих, а затем и местных фотографов, а также большое число путешественников, которые следовали по аналогичному маршруту и видели рекомендованные им испанские достопримечательно-

сти. Все это во многом стало возможным, а затем и популярным из-за обладания англичанами одним из Геркулесовых столпов. Бесспорно, Гибралтар стал той материальной точкой, откуда на Испанию смотрел путешественник XIX в., предшествуя современному туристу. Эта экономическая и географическая база, развитие техники печати и воспроизведения, пришедшие на времена бурного роста английской промышленности⁴, в итоге и заложили основы современного популярного образа Испании, протянув эволюцию последнего от барокко до современного туризма, предлагающего нашему современнику экзотические и теплые берега Пиренейского полуострова.

Примечания:

¹ См., например, гравюру Питера Слюйтера «Захват укрепленного города Гибралтар объединенным английским и голландским военным флотом» (“Verovering van de sterke stad Gibraltar door de gecombineerde Engelsche en Hollandsche oorlogsvloot”, RP-P-1907-5759) в коллекции Рейксмузеума, Амстердам.

² Имеется в собрании Рейксмузеума и в Отделе эстампов Российской национальной библиотеки.

³ Известны, например, немецкие образцы с названием “Vorstellung der Schwimmenden Batterien vor Gibraltar 1782” в Национальной библиотеке Франции, в ОЭ РНБ и проч.

⁴ В фотографической промышленности в Англии в 1861 г. было занято, согласно К. Марксу, 2366 рабочих [5, с. 456].

Список литературы:

1. *Альтамира-и-Кревеа Р.* История средневековой Испании. Т.1. СПб.: Евразия, 2018. 659 с.
2. *Боксер Ч.* Голландское господство в четырех частях света. XVI–XVIII века. Торговые войны в Европе, Индии, Южной Африке и Америке. М.: Центрполиграф, 2018. 351 с.
3. *Бредфорд Э.* История Средиземноморского побережья. М.: Центрполиграф, 2019. 543 с.
4. *Ковман А.* Под покровительством Сантьяго. Испанское завоевание Америки и судьбы знаменитых конкистадоров. СПб: Крига, 2017. 1031 с.
5. *Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. Том первый. М.: Издательство политической литературы, 1983. 898 с.
6. *Мортон Г.* Прогулки по Испании: от Пиренеев до Гибралтара. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2009. 576 с.
7. *Лейн-Пул С.* Берберские пираты. М.: Центрполиграф, 2020. 255 с.
8. *Bullough R.* “A Photographic Scramble through Spain”: An Image of Spain in Charles Clifford’s Book. *Index. Comunicación*. 2013. Vol. 3. No. 1. P. 187–228. URL: <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/66/75> (дата обращения: 01.02.2021).
9. *Clifford Ch.* *Photographic Scramble through Spain*. London: Marion, 1860. 48 p.
10. *Gold P.* *Gibraltar: British or Spanish*. London: Routledge, 2006. 384 p.
11. *Stephens F. G.* *A History of Gibraltar and Its Sieges with Photographic Illustrations by J. H. Mann*. London: R. Barret and Sons, 1870. 280 p.
12. *Wilton A.* *Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin*. London: Thames & Hudson, 2002. 237 p.

References:

- Altamira y Crevea R.* *Istoriia srednevekovoï Ispanii (History of Medieval Spain)*. Vol. 1. Saint Petersburg, Evraziia Publ., 2018. 659 p. (in Russian)
- Bokser Ch.* *Gollandskoe gospodstvo v chetyreh chastyakh sveta. 16–18 veka. Torgovye voyny v Evrope, Indii, Iuzhnoi Afrike i Amerike (The Dutch Seaborne Empire 1600–1800)*. Moscow, Tsentropoligraf Publ., 2018. 351 p. (in Russian)
- Bredford E.* *Mediterranean: Portrait of a Sea*. London, Hodder and Stoughton, 2000. 574 p.
- Bullough R.* “A Photographic Scramble through Spain”: An Image of Spain in Charles Clifford’s Book. *Index. Comunicación*, 2013, vol. 3, no. 1, pp. 187–228. Available at: <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/66/75> (accessed: 1 February 2021).
- Clifford Ch.* *Photographic Scramble through Spain*. London, Marion Publ., 1860. 48 p.
- Gold P.* *Gibraltar: British or Spanish*. London, Routledge Publ., 2006. 384 p.
- Kofman A.* *Pod pokrovitelstvom Santyago. Ispanskoe zavoevanie Ameriki i sudby znamenitykh konkistadorov (Under the Aegis of Santiago. The Spanish Conquest of America and the Fate of the Famous Conquistadors)*. Saint Petersburg, Kriga Publ., 2017. 1031 p. (in Russian)
- Lein-Pul S.* *Berberskie piraty (The Story of the Barbary Corsairs)*. Moscow, Tsentropoligraf Publ., 2020. 255 p. (in Russian)
- Marx K.* *Capital: A Critique of Political Economy*. Vol. 1. London, Penguin Publ., 1992. 1152 p.
- Morton G.* *Progulki po Ispanii: ot Pireneev do Gibraltara (A Traveller in Spain)*. Moscow, Eksmo Publ.; Saint Petersburg, Midgard Publ., 2009. 576 p. (in Russian)
- Stephens F. G.* *A History of Gibraltar and Its Sieges with Photographic Illustrations by J. H. Mann*. London, 1870. 280 p.
- Wilton A.* *Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin*. London, Thames & Hudson Publ., 2002. 237 p.

УДК 738.84

DOI: 10.24411/2658-3437-2021-11005

Страйста-Бурлак Юлия Игоревна, студент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. straystaburlak@gmail.com

Straysta-Burlak, Iuliia Igorevna, student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. straystaburlak@gmail.com

ПЕРВЫЕ КЕРАМИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ПОЛЯ ГОГЕНА (1886–1887): СТИЛИСТИЧЕСКАЯ И ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА

PAUL GAUGUIN'S FIRST CERAMIC SERIES (1886–1887): STYLISTIC AND ICONOGRAPHIC ASPECTS

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению первой керамической серии Поля Гогена (1886–1887), чьи особенности впервые в отечественной историографии получают подробное осмысление. Анализ серии происходит по трем основным группам, которые предлагаются автором в соответствии с иконографическими и стилистическими особенностями произведений, — это предметы, созданные по формам Шапле (где Гоген выступил в качестве дизайнера готовых моделей), керамические скульптуры с бретонскими мотивами, а также горшки и вазы, оформленные Гогеном посредством иконографического цитирования других художников. В процессе рассмотрения предметов 1886–1887 гг. становится очевидным, что керамическое творчество Гогена имеет тенденцию к развитию скульптурных характеристик. Кроме того, устанавливается связь скульптур с гончарными традициями доколумбовой Америки, Японии и Китая, а также с европейским керамическим искусством Средневековья и Нового времени. Отдельное внимание уделяется иконологии изделий. Статья призвана служить исследовательской базой для анализа скульптур последующих периодов гончарной деятельности Гогена, чье подробное рассмотрение, в совокупности с обращением к предметам 1886–1888 гг., позволит составить полноценное представление о стилистической эволюции керамических изделий художника.

Ключевые слова: Гоген; керамическая скульптура; грес; каменная керамика; французское искусство; Шапле; иконографическое цитирование.

Abstract. The focus of the article is on the Paul Gauguin's first ceramic series (1886–1887). For the first time in Russian historiography, the author studied its features. The analysis of the series has three parts according to the iconographic and stylistic features of the artworks. These are the revision of objects created featuring Chaplet's forms (there Gauguin acted as the designer of ready-made models); ceramic sculptures with Breton motifs; and pots and vases decorated by the master with iconographic citations of other artists. In the process of examining objects from 1886–1887, the trend for the development of sculptural characteristics in Gauguin's ceramic art became apparent. In addition, the author established a connection between Gauguin's sculptures and the pottery traditions of pre-Columbian America, Japan, and China, as well as European ceramic art of the Middle Ages and the Modern Era. The article can serve as a basis for the analysis of artworks from following periods of Gauguin's ceramic activities. Together with a reference to the objects of 1886–1888, their detailed consideration provides a complete picture of the stylistic evolution of Gauguin's ceramic sculpture.

Keywords: Gauguin; ceramic sculpture; grès; stoneware; French art; Chaplet; iconographic citation.

Полю Гоген создавал свои керамические скульптуры с 1886 по 1895 гг. За этот весьма продолжительный отрезок времени мастер, по разным оценкам, исполнил от 90 [17, р. 153] до 350 изделий [36, р. 13], многие из которых, однако, были утрачены в процессе бытования. В настоящий момент исследователям известно лишь немногим свыше 60 работ художника [13, р. 178]. Они находятся в музейных и частных коллекциях Америки и Европы и поражают зрителя неординарностью своего художественного решения.

Ввиду ряда особенностей керамических скульптур, созданных в разные годы, искусствоведы выделяют четыре периода керамической деятельности Гогена [14, р. 217; 28, р. 13]. Так, первая группа керамики относится к зиме 1886–1887 гг. (сюда также входят несколько более ранних работ — весны и октября–ноября 1886 г.), когда художник создал 55 изделий под началом Эрнеста Шапле. Далее следует серия произведений 1887–1888 гг., выполненных мастером после поездки на Мартинику. Третий период следует за утверждением эстетики синтетизма¹ в творчестве Гогена и относится к 1889–1890 гг. Наконец, четвертый и последний этап представляет керамику 1893–1895 гг., которая была создана Гогеном после первого путешествия на Таити.

Скульптуры, выполненные в отдельные периоды, различны как по своей иконографии, иконологии и стилистике, так и по технико-технологическим характеристикам.

Стоит сказать, что абсолютное большинство керамических изделий Гогена было выполнено в 1886–1888 гг. Созданные до сложения синтетической концепции, они позволяют проследить процесс становления художественных воззрений мастера, в том числе отразившихся на его живописном методе. Всего за год керамической деятельности Гоген прошел путь от оформления готовых моделей Шапле до исполнения полноценных скульптур из глины. Вместе с тем именно в сфере гончарного искусства, которая служила Гогену своего рода экспериментальной площадкой для испытания наиболее «диких», неординарных идей, впервые проявилось его «аскетическое отрицание прогресса», стремление «уйти к утраченной первоначально-стихийной сфере творчества» [Цит. по: 9, с. 211].

В данной статье будут рассмотрены предметы, относящиеся к первой керамической серии. Анализ их технико-технологической, иконологической и иконографической специфики представляется принципиально важным, так как в 1886–1887 гг. Гоген не только сформировал оригинальное отношение к гли-

няному материалу, но и определил пути дальнейшего развития своего керамического искусства. Представленные изыскания, выступая в качестве исследовательской базы для изучения последующих периодов гончарной деятельности Гогена, являются первым шагом к осмыслению стилистической эволюции его керамического искусства, ставшего для художника воплощением силы инстинкта и природного естества.

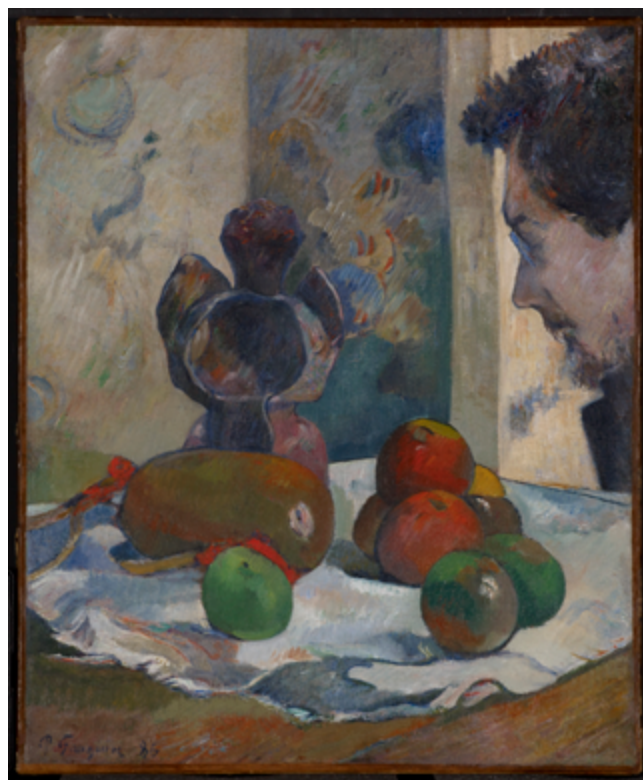
Новые прочтения гончарной деятельности Гогена видятся весьма актуальными ввиду существующего всплеска внимания к его декоративному искусству в Америке и Европе. В то же время отечественные исследователи, сосредоточившись на живописных и графических произведениях Гогена, редко заходят дальше краткого упоминания его керамических практик. В частности, в России до сих пор не опубликовано ни одного специального исследования, посвященного стилистическому анализу керамической скульптуры французского мастера. Таким образом, данная статья, основанная на материалах, собранных в музеях и научных библиотеках Копенгагена и Парижа, призвана заложить основы для заполнения лакуны, существующей в отечественной историографии.

Приступая к описанию керамической скульптуры Гогена, стоит сказать, что начало его керамической деятельности положила встреча с Феликсом Бракмоном. В мае 1886 г. художник писал Метте: «Гравёр Ф. Бракмон познакомил меня с керамистом [Э. Шапле], который планирует создать несколько художественных ваз. Заинтересованный моей скульптурой, он упросил меня сделать совместно с ним несколько работ в соответствии с моим вкусом, а полученные деньги поделить пополам. Возможно, это будет важным вложением в будущее. Обэ работал на него в прошлом. И, что не менее важно, этими горшками он обеспечивал себе жизнь» [Цит. по: 33, р. 88]. Согласно письму, Гоген заинтересовался возможностью керамической деятельности в надежде на экономический успех кампании, предложенной Шапле. Однако «денежные заботы» (о которых он, впрочем, не мог не упомянуть в послании требовательной супруге), вне всякого сомнения, волновали Гогена не сильнее, чем вопросы искусства [2, с. 73].

Прирожденный декоратор, он начал уделять внимание прикладным практикам с начала 1880-х гг. Ко времени первых гончарных опытов он уже был знаком с технологией создания вееров, а также возможностями гипса, дерева и мрамора и, конечно, не утерял интереса к освоению новых материалов. Вместе с тем имеющее столь древние корни керамическое искусство не могло не привлекать Гогена своей близостью к первобытной традиции. Во всяком случае, эту мысль подтверждает письмо художника Эмилю Шуффенекеру от 14 января 1885 г. В нем, провозглашая искусство «выражением величайшего интеллекта», Гоген в то же время рассуждал о примате чувства над рассудком, утверждал совершенство простых форм и выступал за свободу и «бездумность» творчества [2, с. 71]. Отказываясь от завоеваний цивилизации в пользу «арханзирующей аскезы» [9, с. 211], он «стремился воскресить декоративное искусство в том чистом виде, в каком оно существовало раньше» [Цит. по: 8, с. 103].

Поэтично рассматривая стилистическую эволюцию керамической скульптуры Гогена, нельзя не упомянуть не дошедшую до наших дней вазу из «Натюрморта с профилем Лавалья» (1886, частная коллекция) (Илл. 1). Выполненная весной 1886 г.², она является одним из наиболее ранних известных произведений художника в данном материале [36, р. 18]. Очевидно, для Гогена это изделие имело особую ценность. Мастер не только поместил скульптуру в центр натюрморта с изображением своего друга, словно осмыслив предмет в качестве идола, а затем перенес ее диковинные формы в «Портрет женщины с пучком» (1886, Художественный музей Бриджстоун, Токио), но также личным письмом попросил супругу сохранить изделие в своей коллекции, «если не удастся продать его за хорошую цену (100 франков)» [24, по. 137].

Судя по картинам и наброску, сделанному Гогеном в письме Метте, утерянный сосуд имел довольно большой размер и был создан из каменной керамики посредством скульптурной лепки без машинного вмешательства [36, р. 18]. Его абстрактная свободная форма кажется весьма органичной и напоминает цветок на своеобразной ножке, из глубокого отверстия посреди которой вываливается гибкий язык³ [12, р. 98]. Столь необычные очертания предмета трудно поддаются интерпретации. Ве-



Илл. 1. Поль Гоген. Натюрморт с профилем Шарля Лавалья. 1886. Холст, масло. Художественный музей, Индианаполис. Источник: Официальный сайт музея искусств Индианаполиса. URL: <http://collection.imamuseum.org/artwork/82261/> (дата обращения 22.12.2020)

роятно, только приступив к освоению керамического материала, Гоген беззастенчиво испытывал его механические свойства и эстетические возможности. С другой стороны, нельзя забывать, что художник не имел профессионального образования, и его скульптуры — это результат экспериментаторской художественной деятельности, не скованной академическими представлениями о внешнем виде изделия и ходе керамического производства.

Ваза из «Натюрморта с профилем Лавалья» была создана на полгода раньше зимней керамической серии. Своей вызывающей формой она «задала тон» последующим 55 предметам, многие из которых были «слишком художественными, чтобы их продать»⁴ [24, по. 46]. По всей видимости, сосуд так же был выполнен в мастерской Шапле, что во многом определило используемый для его создания материал — красно-коричневый грес — и положило начало длительному сотрудничеству Гогена с известным керамистом.

Вернувшись из Бретани в Париж в ноябре 1886 г., художник приступил к созданию своей первой керамической группы. Все входящие в нее изделия были выполнены из каменной массы [13, р. 178], чей красно-коричневый цвет достигался путем добавления в керамическое тесто оксида железа. Благодаря особенностям материала, художник мог придавать керамике целый спектр оттенков (от желтого до черного), лишь изменяя степень окисления и концентрацию солей металла [36, р. 18]. Вероятно, именно этот фактор обусловил изменение цвета более поздних изделий первой группы, чей оттенок стал теплее и глубже [17, р. 18].

Важно заметить, что, несмотря на идентичность материала, изделия первой керамической серии отличны друг от друга по целому ряду характеристик. Это позволяет нам разделить предметы 1886–1887 гг. на следующие группы:

1. Изделия, созданные по формам Шапле (Гоген выступил в качестве дизайнера готовых моделей);
2. Керамические скульптуры с бретонскими мотивами, полностью исполненные Гогеном;
3. Предметы, оформленные Гогеном посредством иконографического цитирования других художников⁵.

Все изделия первой керамической серии имеют средний размер: их высота варьируется от 13 до 27 см. Вместе с тем каждое из них представляет собой своего рода горшок или сосуд и, даже имея крайне необычную форму, может быть использовано в бытовых целях [36, р. 18].

Рассмотрим подробнее каждую из выделенных групп.

1. Изделия, созданные по формам Шапле

Вероятно, свое сотрудничество с Шапле Гоген начал с украшения уже готовых моделей известного керамиста. Такими представляются две схожих по форме вазы: с рельефно выделяющимися гусями и овцами. Оба предмета были созданы на гончарном круге и получили клейма компании «Хэвиленд энд Ко» [17, р. 35], которые впоследствии пропали с керамических изделий Гогена. Мотивы животных были взяты художником из альбома с бретонскими зарисовками. Вместе с тем самый крупный образ овцы встречается на одной из его картин — «Бретонской пастушке» (1886, Художественная галерея Лэнг, Ньюкасл-апон-Тайн) [36, р. 154–155], а изображения гусей напоминают об увлечении мастера иллюстрациями Р. Калдекотта⁶, о художественной манере которого Гоген говорил: «Вот он — настоящий дух рисования» [38, р. 33]. Рельефы дополняет растительный орнамент, соответствующий веяниям Ар Нуво. Выполненный в технике сграффито⁷ и имеющий весьма декоративный характер, он отсылает к керамическим поискам О. Деллаерша и А. Даммуза (который так же на протяжении нескольких лет сотрудничал с Шапле [13, р. 122], работая над оформлением его моделей).

С использованием моделей Шапле, по всей вероятности, также были выполнены две жардиньерки прямоугольной формы. Одна из них находится в Музее современного искусства «Пти-Пале» в Женеве, другая — в частной коллекции в Париже. Оба изделия были украшены выгравированными или выполненными в низком рельефе бретонскими сценами, которые затем были по-

крыты шликером и глазурями разных цветов [17, р. 30]. Несмотря на то, что жардиньерка из Женевы была сильно повреждена во время Второй мировой войны, она все еще сохраняет две стороны и дно нетронутыми. Наличие на боковых стенках сильных подтеков глазури наталкивает на предположение об «учебном» характере данного предмета. Вполне вероятно, задуманные цвета также приобрели иное звучание при обжиге [36, р. 151].

Вторая жардиньерка, ныне находящаяся в Париже, напротив, практически не имеет дефектов. Лишь незначительная трещина проходит у бедра обнаженной девочки [36, р. 156], чей образ был позаимствован Гогеном из выполненного им в 1882 г. деревянного рельефа «Туалет» (1882, Музей современного искусства, Страсбург), изображающего, по мнению А. Дорра, «Еву в становлении» [26, р. 62]. Важно заметить, что именно благодаря этой композиции Гоген оказался привлеченным к занятиям керамикой: на последней выставке импрессионистов ею восхитился Ф. Бракмон, который, познакомив художника с Шапле, положил начало их плодотворному сотрудничеству. Вероятно, он и предложил Гогену использовать композицию для декора предмета из глины, чем натолкнул его на мысль переносить на стенки керамических скульптур и иные мотивы с уже созданных деревянных рельефов и живописных произведений [28, р. 11]. Так или иначе, на другой стороне жардиньерки (Илл. 2) мастер изобразил маленькую пастушку с коровой, впервые появившуюся на полотне «Бретонская пастушка» (1886, Художественная галерея Лэнг, Ньюкасл-апон-Тайн). Эта пастушка выглядит старше девочки, перенесенной из рельефа «Туалет», и «уже осознает свою сексуальность». Однако, согласно рассуждениям Дорра, обе героини вызывают искушение и предвосхищают грехопадение, а сама жардиньерка знаменует начало заинтересованности Гогена темой библейского греха в сопоставлении с силой бретонских верований [26, р. 62].

Интересно, что в данном предмете Гоген постарался избежать применения глазурей, заменив их рельефом из барботина⁸. Подобное решение могло быть продиктовано неудачей в



Илл. 2. Поль Гоген. Жардиньерка. 1886–1887. Частично глазурованный грес. Частная коллекция, Париж.
Источник: Официальный сайт Института искусств Чикаго.
URL: <https://archive.artic.edu/gauguin/> (дата обращения: 21.12.2020)

предыдущем опыте работы с глазурями (подтеки на женеважской жардиньерке) и желанием избежать излишних трудностей при обжиге [36, р. 156]. Кроме того, глиняное тесто, использованное при создании данной жардиньерки, — мелкозернистое, бледно-желтого оттенка — нехарактерно для изделий Гогена последующих периодов. Подобный материал встречается только в ранних предметах, созданных по моделям Шапле, — например, в уже рассмотренных вазах с гусями и овцами [17, р. 23].

Еще одной вазой, в основу которой, скорее всего, легла форма Шапле, является так называемая «Брюссельская ваза» (1886–1887, Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Ввиду высокого качества сосуда, столь сложного с технико-технологической точки зрения, исследователи долгое время относили его к 1888–1889 гг. — более зрелому периоду керамического творчества Гогена. Однако ранний серийный номер, штамп фирмы «Хэвиленд» на дне сосуда и изготовленная на гончарном круге форма, наравне с использованием живописного сюжета 1886 г., свидетельствуют о создании вазы в мастерской на Бломе.

На стенках изделия Гоген процарапал «маленькую бретонскую идиллию» [17, р. 26]. В связи с особенностями работы с грес ему пришлось упростить рисунок: он отличается ясно выделенными контурами и четким разграничением на цветовые плоскости. Подобная «примитивизация» вскоре стала характерной и для живописи Гогена, ввиду чего исследователи делают вывод [19] о решающей роли керамических практик в формировании его художественного метода — клуазонизма, впоследствии преобразовавшегося в синтетизм.

В целом, оформленное глазурями белого, синего, зеленого, коричневого и лососевого оттенков изделие представляет собой яркий пример метода «эмалированное клуазоне» [36, р. 158]. Он мог быть почерпнут художником как в японском искусстве — Гоген в своем сочинении «Прежде и потом» искренне восхищался вазами клуазоне, исполненными японскими крестьянами [3, с. 197], — так и в работах Дильзаша, вазах Гексамера и Даммуза. Вместе тем подход, использованный при создании изделия, сравним с техникой керамиста Т. Дека, разработавшего метод, именуемый им перегородчатой эмалью [45] (название было заимствовано у одного из видов китайских ваз). «Перегородчатая эмаль» Дека предполагала нанесение на керамическое изделие рельефного рисунка и последующее заполнение образовавшихся углублений посредством эмалей [43, р. 100].

Рассматривая иконографию сосуда, нельзя не заметить, что украшающая его сцена была перенесена с картины «Четыре бретонки» (1886, Новая пинакотекка, Мюнхен)⁹. Более того, будучи «экономным» в образах, Гоген использовал стоящую справа девушку, по меньшей мере, еще в одном керамическом предмете — «Горшке с изображением бретонки» (1886–1887, частная коллекция) этого же периода¹⁰. На другой стороне сосуда также помещена фигура пастушки. Она лежит на земле и, задрав голову, смотрит на растущие справа от нее ветви деревьев, чьи очертания отсылают к японским гравюрам.

К группе предметов, выполненных в коллаборации с Шапле, также стоит отнести «Кувшин» (1886–1887, Музей декоративных искусств, Париж). Со слов керамиста, изделие было «полностью сотворено руками Гогена» [цит. по: 17, р. 46]. Однако исследователи находят основания полагать, что обжиг все же был выполнен ментором художника [36, р. 145], который впоследствии оценил художественные особенности изделия и, оставив его в личной коллекции, выставил на Всемирной выставке 1900 г. рядом с одной из своих работ [17, р. 46]. «Кувшин» имеет вполне традиционную, часто использовавшуюся в мастерской на Бломе форму с ручкой и кромкой. Вероятнее всего, после покрытия глазурью сосуд был обожжен в бескислородной среде, ввиду чего произошел процесс восстановления оксида железа, и изделие приобрело металлический блеск. В качестве декора Гоген использовал обращенную к нам спиной бретонку с расставленными руками — наиболее характерный образ первого керамического периода.

Рассмотрев группу произведений, созданных при участии Шапле, отметим, что Гоген, несмотря на высокую оценку вклада ментора в развитие керамического искусства, впоследст-

вии высказывал некоторую критику в его адрес, обвиняя в излишнем украшательстве и отсутствии индивидуальности¹¹ [45]. Желая освободить керамическое искусство от веяний прогресса, Гоген вскоре перестал ориентироваться на метод работы Шапле. Он отказался от применения гончарного круга и классического орнаментального декора и пришел к технике, которая происходила из древней традиции изготовления керамики грес. Следуя технологии, процветавшей во Франции, Англии и Германии в XVII в.¹², Гоген приблизился к осуществлению «цели освободить искусство от зависимости от школ, академий и посредственного вкуса, вновь придать ему величие первого акта творения» [цит. по: 9, с. 213].

Техника художника заключалась в следующем. Формируя сосуд, он скручивал из керамического теста валики, а затем накладывал их друг на друга или, зачищая куски глины пальцами, делал так называемые «налепы». Полая форма предметов была обусловлена их прикладным назначением и методом декорирования. Держа одну руку внутри изделия, другой Гоген создавал его художественный облик, в том числе нередко обращаясь к скульптурной лепке [35]. Созданные без участия Шапле предметы 1886–1887 гг. были исполнены Гогеном в свободной манере. Художник практически не использовал глазури, предпочитая им более простые в обращении ангобы, или оставлял скульптуры монохромными, добиваясь эффекта первобытности.

2. Керамические скульптуры с бретонскими мотивами

Для оформления первой керамической серии в основном использовались бретонские мотивы — идиллические пейзажи с пастушками и мальчишками, присматривающими за стадами овец и гусей. По всей видимости, сразу после группы, созданной по моделям Шапле, Гоген исполнил «Жардиньерку с Бретонкой» (1886–1887, Музей Пти-Пале, Париж) (Илл. 3), чьи очертания еще близки традиционным утилитарным формам, а декор вновь апеллирует к методу клуазонизма. Тот же принцип оформления был использован для «Вазы с изображением бретонки» (1886–1887, частная коллекция) (Илл. 4). Несмотря на неуклюжесть по форме, она является аналогом «Брюссельской вазы» и сохраняет присущую ей локальность цвета и четкость контуров [17, р. 50]. Впрочем, заменив гончарный круг художественной лепкой и избрав вместо глазури матовые ангобы, Гоген смог отойти от стилистики произведений Шапле, а также добиться пастельной приглушенности тонов и особой фактуры керамической поверхности¹³.

Одним из наиболее характерных иконографических элементов первого керамического периода можно назвать уже упомянутую (в связи с «Кувшином», созданным при участии Шапле) бретонку с расставленными в стороны руками. Она появилась сразу в семи керамических сосудах 1886–1887 гг. и впоследствии была использована для декорации деревянных сабо — традиционной бретонской обуви.

Рассматривая группу предметов, объединенных мотивом бретонки, нельзя не задуматься о значении образа, который, судя по всему, являлся немаловажным для художника. Впервые девушка с вытянутыми руками появляется в альбоме с набросками Гогена, сделанными в 1886 г. в Бретани [36, р. 141]. Поза пастушки, образующая собой форму креста, наталкивает на сопоставление с распятием — сюжетом, нередко используемым Гогеном в живописных произведениях 1889–1890 гг. Неклассическую интерпретацию христианского образа — вместо Христа изображена девушка, которая, в довершение всего, повернута к зрителю спиной, — можно объяснить конфликтом Гогена с этой религией. С каждым годом все сильнее разочаровываясь католических догмах, мастер «раскрывает концепцию творческого гения, избранника, возвысившегося над толпой» и «творящего свою вселенную» [6, с. 180], через религиозные сюжеты. Кроме того, согласно сведениям Э. Бернара, во время пребывания в Бретани в 1888 г. Гоген часто навещал средневековую кальварию (или голгофу), расположенную около небольшой церкви неподалеку от Понт-Авена [49, р. 476]. Вполне возможно, художник был знаком с памятником уже в 1886 г. и, впечатлившись лаконичностью и суровой простотой средневе-



Илл. 3. Поль Гоген. Жардиньерка с бретонкой. 1886–1887. Неглазурованный грес. Музей Пти-Пале, Париж. Источник: официальный сайт Музея Пти-Пале. URL: <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/jardiniere> (дата обращения 21.12.2020)

Илл. 4. Поль Гоген. Горшок с изображением бретонки. 1886–1887. Частично глазурированный грес. Частная коллекция. Источник: Официальный сайт аукционного дома «Кристис». URL: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-gauguin-1848-1903-bretonne-et-chef-5493604-details.aspx>. (дата обращения: 04.06.2020)



кового креста, решил перенести его контуры в предметы своего искусства. В таком случае «распятую» девушку в национальном костюме можно трактовать как своеобразное воспоминание о бретонском мотиве. Решение заменить изображение Христа женской фигурой, в свою очередь, объясняется отношением Гогена к бретонкам: он считал их воплощением природы, женственности и духовности [46, р. 318].

Французская исследовательница К. Андреани улавливает сходство избранного мотива с фигурами распятого Христа из лакированной керамики, созданными в XVII в. в Северной Италии и французской области Мэн. Обладая информацией, что Гоген часто посещал Музей Севра¹⁴, Андреани обозначает возможность воздействия на мастера керамических сосудов Бове (XVI в.) с декором в виде маленьких голов, расположенных вдоль каймы и вызывающих ассоциации с формой креста [12, р. 120].

Рассмотрим керамические предметы Гогена с «бретонским распятием» более внимательно. Наиболее интересным примером служит глазурированная «Ваза, декорированная тремя



Илл. 5. Поль Гоген. Ваза, декорированная тремя бретонками. 1886–1887. Глазурованный грес. Частная коллекция. Источник: Официальный сайт аукционного дома «Кристис». URL: https://www.christies.com/lot/lot-paul-gauguin-vase-aux-trois-bretonnes-vetues-6233537/?from=salesummary&intobjectid=6233537&sid=9c36258b-499c-40a1-a747-66f1708ce004&lid=1&sc_lang=en (дата обращения 22.12.2020)

бретонками» (1886–1887, частная коллекция) (Илл. 5). Снизу она оформлена фризом из трех пастушек, чьи руки расставлены в разные стороны. Наряды девушек, выполненные в аккуратном низком рельефе, раскрашены голубым ангобом с золотыми штрихами. Основное тулово вазы практически не отмечено декором, однако обнаруживает небольшие выцарапанные крестики, которые также могут иметь отношение к теме распятия. Громоздкая, симметричная форма изделия с тяжелой квадратной рукояткой, контрастирует с большинством предметов из первой керамической серии Гогена. Вероятно, при создании его формы мастер руководствовался керамикой стиля Суэ, зародившегося в Японии в V в. (периода Кофун (300–710)) и обнаруживающего предметы аналогичной конструкции. В этой связи интересен тот факт, что неглазурованная керамика Суэ считается предшественницей стиля Бидзэн [27], глиняные изделия которого, будучи широко представленными на Всемирной выставке 1878 г., произвели особенное впечатление на французских керамистов [21, р. 1; 13, р. 92].

Как известно, помимо японской культуры, на Гогена оказывало влияние искусство Перу. Его демонстрирует «Ваза с ручкой в виде стремени» (1886–1887, местонахождение неизвестно) и «Горшок, декорированный тремя бретонками» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), чья круглая форма с характерной рукояткой встречается в керамических предметах перуанского района Наска [36, р. 142]. Украшенные «бретонским распятием», они имеют свободные, неидеальные очертания, что подтверждает мысль В. Хофмана о том, что искажение форм представлялось Гогену необходимым в качестве «эквивалента неизрасходованной витальности, жизненной силы» [цит. по: 9, с. 219].

Другим источником форм для скульптур с бретонским «распятием» является классическое искусство⁵. Так, «Ваза с медальоном» (1886–1887, Музей дизайна, Копенгаген), имеющая грубую цилиндрическую форму и неглазурованную поверхность, своим декором отсылает к итальянскому «Кувшину для питья» (XVIII в., Музей Севра) [39, р. 47]. Выполненный из фа-

янса, сосуд, подобно «Вазе с медальоном», украшен вертикально поставленной полусферической чашей, образующей нишу, которая изнутри и снаружи оформлена процарапанными линиями, масками, раковинами и птицами в рельефе [20, р. 90]. Иным примером обращения к «классике» может служить «Двойной горшок» (1886–1887, частная коллекция). Его родство с предметами античного и возрожденческого искусства прослеживается оригинальной консоли S-образной формы, которая, будучи своеобразной нишей для изображения бретонского «распятия», была использована Гогеном в качестве связующего элемента верхней и нижней частей изделия. Подобную консоль художник мог наблюдать в оформлении фаянсовой «Солонки» из Сен-Поршера (XVI в.), выставленной в Лувре [39, р. 46]. По словам Э. Гарнье, солонка представляет собой изделие «с шпильстрами, которые украшены изящно вырезанными капителями», и нишей, «вмещающей маленькую скульптуру» [30, р. 214]. По всей видимости, способ размещения фигуры в нише, неоднократно использованный Гогеном в предметах второго периода керамической деятельности, впервые появился именно в рассматриваемом сосуде [39, р. 46].

Примечательно, что керамические произведения Гогена, грубые и примитивные по своему характеру, оказываются в своих деталях родственными утонченным изделиям предшествующих эпох. Впрочем, данное сходство не удивительно: мастер, вне всякого сомнения, был хорошо знаком с произведениями древности, Средневековья и раннего Нового времени по коллекции своего опекуна Г. Ароза, а также по популярной во второй половине XIX в. «Истории керамики» А. Деммина (для которой первый, в довершение всего, изготавливал фототипические пластинки) [39, р. 45].

Особую группу изделий первой керамической серии образуют сложносоставные горшки, обыгрывающие форму горна. Это три неглазурованных сосуда свободной моделировки — «Горшок с бретонской пастушкой на крышке» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), «Двойной сосуд с бретонкой, овцой и гусями» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 6) и «Горшок, декорированный фигурой бретонки» (1886–1887, Музей дизайна, Копенгаген). Все предметы состоят из нескольких отсеков (от двух до пяти), связь между которыми осуществляется посредством декора и замысловатых округлых ручек.

Следует заметить, что использование в керамических изделиях формы горна не является уникальным. Его примерами могут служить предметы античного, перуанского и японского искусства (в частности, уже упомянутого стиля Суэ периода Кофун). В этой связи интересно предположение К. Грея, полагающего, что вдохновением для подобных произведений могли



Илл. 6. Поль Гоген. Двойной сосуд с бретонкой, овцой и гусями. 1886–1887. Неглазурованный грес. Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген. Источник: Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_vessel_by_Paul_Gauguin,_Ny_Carlsberg_Glyptotek_MIN_3548.JPG (дата обращения 21.12.2020)

послужить китайские каменные вазы, которые выставлялись в галерее С. Бинга, а также появлялись в периодических выпусках его журнала «Художественная Япония»¹⁶ [36, р. 20]. Так или иначе, керамические скульптуры мастера не демонстрируют и следа влияния Востока или каких-либо других культур. Следуя своему художественному видению, Гоген до неузнаваемости трансформировал заимствованные формы и придал им удивительный, фантастический облик.

В качестве декора рассматриваемых сосудов художник использовал небольшие скульптуры бретонков. На их примере интересно рассмотреть феномен игры в творчестве Гогена. Забавляясь с фигурками, словно они куклы, мастер создал для них особую керамическую вселенную, новую систему координат. В керамическом мире Гогена иногда необходимо держаться за ручку сосуда, чтобы не упасть (так делает девушка из «Двойного сосуда с бретонкой, овцой и гусями»), а иногда — отправиться пасти овец на тихую лужайку («Горшок с бретонской пастушкой на крышке»). Если же глиняные бретонки устали, кукловод позволяет им отдохнуть, и девушки для удобства облокачиваются на «склон» сосуда («Горшок, декорированный фигурой бретонки»). Смеем предположить, что подобное «заигрывание» являлось для Гогена еще одним методом символического отражения действительности, где, сопоставляя земную и керамическую реальность, художник указывал на зависимость человеческого поведения от среды, в которой он пребывает.

Стоит отметить, что большая часть изделий с бретонскими мотивами имеет декор, выполненный в рельефе или технике граффито. Наиболее простыми изделиями Гогена представляются «Горшок, декорированный видом Понт-Авена» (1886–1887, частная коллекция), «Кувшин» (1886–1887, Музей Пти-Пале, Париж) и «Горшок в форме чаши с двумя ручками» (1886–1887, местонахождение неизвестно). Первый из них неброско оформлен процарапанным пейзажем, заимствованным из полотна «Поле Лоллишон и церковь в Понт-Авене» (1886, частная коллекция) [49, р. 280–281]. Второй интересен формой, апеллирующей к японским кувшинам для саке (токкури), и декором ручки, представленной в виде барана. Последний, судя по имеющимся данным, является уникальным примером неукрашенной керамической скульптуры¹⁷.

Антонимичным описанным изделиям представляется «Кувшин с тремя ручками» (1886–1887 (?), Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 7)¹⁸ — редкий пример глазурованного грес 1886–1887 гг. Несмотря на то, что своими технологическими и стилистическими особенностями он отсылает к предметам второго периода керамической деятельности, исследователи склонны относить сосуд к ранним гончарным опытам художника. Подобную атрибуцию они объясняют номером 47 на дне сосуда (который, впрочем, процарапан в манере, нехарактерной для Гогена), а также схожестью глазурованного покрытия «Кувшина с тремя ручками» с «Брюссельской вазой» [36, р. 135; 17, р. 26; 28, р. 32]. Зеленоватая глазурь, местами имеющая коричнево-черные переливы, характерна для переходного состояния железосодержащего состава стекловидного покрытия, где основная, имеющая зеленый оттенок поверхность находится в восстановленном состоянии, а вкрапления, окрашенные в черный и коричневый цвета, являются продуктом окисления гексацианоферрата [36, р. 13, 135]. Такой тип глазури часто использовался Гогеном в 1887–1888 гг., и, вероятно, был впервые испытан именно в «Кувшине с тремя ручками», ввиду чего покрытие выглядит несколько неровным.

По мнению А. Дорра, иконография кувшина — на нем изображена бретонка, сидящая под деревом, — имеет ключевое значение для символического осмысления искусства Гогена. Исследователь считает, что именно в этом сосуде эротизм его бретонских произведений в полной мере приобрел «драматический и сардоническо-морализаторский» характер [26, р. 64]. Так, маленькая пастушка на кувшине изображена в процессе грехопадения: ее ноги, сложенные одна на другую, обнажены до самого паха и запятнаны кровью. Левою рукой бретонская Ева срывает красное яблоко с библейского древа познания, в то время как указательный палец ее карикатурно увеличенной правой руки указывает вниз на раскаленные глубины ада: «Для падших бретонков расплатой за грех было вечное проклятие». Подобным



Илл. 7. Поль Гоген. Кувшин с тремя ручками. 1886–1887. Глазурованный грес. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген. Источник: Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ceramics_by_Paul_Gauguin_in_Ny_Carlsberg_Glyptotek#/media/File:Vase_by_Paul_Gauguin,_Ny_Carlsberg_Glyptotek_MIN_3547.JPG (дата обращения 21.12.2020)

образом, осмысливая феномен насилия в крестьянской среде (в то же время скованной строгими религиозными догмами), Гоген создал изделие, служащее ответом наивности и ограниченности традиций бретонского народа [26, р. 64].

Остальные изделия с бретонскими сюжетами не имеют глазури. Вылепленные посредством ручной лепки, они удивляют причудливостью форм и замысловатостью декора. Особенно изящен «Горшок в форме фонтана» (1886–1887, Музей Орсе, Париж), который с одной стороны украшен пастушкой в шляпе, а с другой — одиноко стоящей крестьянкой, облокотившейся на край сосуда. Две смежные грани изделия венчают белые гуси, чьи позы переключаются с силуэтами бретонцев [47, р. 74]. Проводя данную параллель, Гоген вновь решил на «заигрывание» с каждым, внимательно рассматривающим его сосуд. Идентичность позиций бретонцев и гусей обнаруживает сходство их времяпрепровождения — перед нами сцена ухаживания мужчины за женщиной. В то же время солнечный мотив, украшающий круглую чашу в верхней части изделия, подчеркивает символическое значение фонтана как источника жизни. Так, рассуждая о сходстве человеческого и животного инстинктов, Гоген организовал в керамическом пространстве изделия целый микрокосм, идея фертильности которого сравнима с перуанской концепцией керамики Моче — *mutatis mutandis* [29, р. 224]. Схожая идея прослеживается во «Фляге Пилигрима» (1886–1887, Музей изящных искусств, Кемпер), форма которой отсылает к античным изделиям из римского стекла.

Элемент семантической игры также присутствует в «Круглом горшке с тремя отверстиями и крышкой» (1886–1887, Музей Леона Дьеркса, Сен-Дени). Своими формами он апеллирует к уже упомянутому стилю керамики Суэ, распространен-



Илл. 8. Поль Гоген. Сосуд в форме головы бретонки. 1886–1887. Неглазурованный грес. Частная коллекция. Источник: Cfile Daily [E-journal]. Exhibition Gauguin at MOMA: More Ceramics Surface. 31.03.14. URL: <https://cfileonline.org/exhibition-gauguin-moma-ceramics-surface/> (дата обращения 22.12.2021)

ному во времена династии Кофун, а декором — к излюбленным бретонским мотивам Гогена, пастушкам и овцам, выполненным в высоком рельефе. Небольшой «фокус» данного изделия заключается в шляпке на голове пастушки. Выполненная, в отличие от остальной части фигуры, на крышке (а не на основном тулове изделия), она будет снята с головы бретонки, как только мы решим открыть горшок [12, р. 24].

В связи с семантическим «заигрыванием» интересен и «Сосуд с рыбачащей девушкой» (1886–1887, Музей Орсе, Париж). Его лицевую сторону Гоген оформил бретонкой¹⁹, которая погрузила удочку в воду, а обратную — тремя белыми чепцами, зависшими в пространстве, словно рыбки в воде. Вероятно, в этой работе вновь проявилось символическое мышление художника, который подобным образом стремился визуализировать идею труднодоступности, казалось бы, очень близких вещей. С другой стороны, в рамках «Сосуда с рыбачащей девушкой» Гоген мог в очередной раз воплотить свои фантазии о существовании уникального керамического мира, где чепцы могут заменить рыбок, а деревья произрастать из глубоких вод.

Манера изображения деревьев, в свою очередь, заслуживает отдельного внимания. Не имеющие в своем облике ничего реалистичного, они напоминают деревья, фигурирующие в фресках Джотто из падуанской капеллы Скровеньи. Впрочем, подобное заимствование весьма закономерно — Гоген выказывал большое восхищение живописцами Треченто, чей рисунок еще обнаруживал связь с искусством примитивов. В частности, художник был неравнодушен к искусству Джотто, имя которого неоднократно упоминал в своих сочинениях и письмах [12, р. 111].

Стоит сказать, что Гоген, называя свои керамические изделия скульптурами, в 1886–1887 гг. зачастую создавал предметы, мало отсылающие к этому виду изобразительного искусства. Лишь «Горшок в форме мужской головы с плечами» (1886–1887, местоположение неизвестно)²⁰ и «Сосуд в форме головы бретонки» (1886–1887, частная коллекция) (Илл. 8) имеют присущие скульптурам пластические черты, а другие два предмета — «Горшок с головой, наблюдающей за овцой» (1886–1887, частная коллекция)²¹ и наполовину развитый «Горшок номер 55» (1886–1887, частная коллекция) — небольшие скульптурные образы, прикрепленные к относительно регулярным формам сосудов.

Утерянный в процессе бытования «Горшок в форме мужской головы», по всей видимости, был оформлен разноцветными ангобами без последующего глазурирования. Ввиду очевидной неуверенности лепки исследователи относят сосуд к первому керамиче-

скому периоду и считают его наиболее ранней глиняной скульптурой Гогена (в традиционном понимании скульптуры) [36, р. 132].

Другое портретное изделие — «Горшок в форме головы бретонки» — знаменует собой окончательный разрыв мастера с прежним способом создания керамических работ. Впервые художник исполнил предмет, смоделировав форму в твердой глиняной массе (до этого он начинал лепку от плоского основания). Кроме того, отверстие в затылке бретонки (которое придало скульптуре функциональное назначение) было образовано Гогеном только по завершении процесса лепки. Вероятно, изначально задумав изделие как скульптуру, Гоген решил преобразовать его в горшок, осознав опасность раскола предмета во время обжига. Его предотвращению, в свою очередь, могло поспособствовать уменьшение толщины стенок изделия [36, р. 149].

Отдельный интерес представляет композиционное решение сосуда, которое отсылает к перуанским портретным вазам²². Судя по импрессионистическому характеру лепки и особенностям декора (портрет неглазурован, однако оформлен ангобами и золотыми точками), бретонка имеет схожие черты с «Горшком в форме мужской головы». В этой связи смеем предположить, что «Горшок в форме головы бретонки» был одним из последних произведений, созданных Гогеном зимой 1886–1887 гг. [17, р. 42], и поспособствовал развитию его керамической деятельности в скульптурном направлении [36, р. 132].

3. Предметы, оформленные Гогеном посредством иконографического цитирования других художников

В 1886–1887 гг. вдохновением для скульптурных работ мастера нередко служили сюжеты современников — работы П. Сезанна, Э. Делакруа, Э. Дега и К. Коро. Однако существует одно исключение. Им является «Горшок, декорированный фигурой женщины под деревом» (1886–1887 (?), Музей Орсе, Париж) (Илл. 9), чью позу Гоген перенимает с одного из древних рельефов Боробудурского храма — «Прибытие в Надану» [17, р. 79]. Выполненная в довольно высоком рельефе, девушка отделена от коричневого фона контрастной тенью. В совокупности с расположенными справа и слева от нее деревьями фигура образует подобие ниши, в чем Х. Хирота усматривает влияние на творчество Гогена античного искусства [39, р. 46].

Важно отметить, что по причине использования художником яванского мотива — Боробудурские рельефы впервые появились в Париже на Всемирной выставке 1889 г. — датировка скульптуры является предметом споров. К наиболее раннему времени «Горшок, декорированный фигурой женщины под деревом» склонен относить Грей. Апельлируя к стилистике и форме, характерным для ранней керамической скульптуры Гогена, исследователь предполагает, что художник познакомился с яванскими рельефами еще в 1887 г. и тогда же создал сосуд [36, р. 128]. Заметим, что датировка К. Грея кажется оправданной и ввиду такого иконографического элемента, как восходящее солнце. Использованное, по меньшей мере, еще в трех изделиях этого периода, оно не появляется в работах Гогена последующих лет. Кроме того, манера исполнения деревьев, между которыми стоит девушка, также характерна для первой керамической серии и отсылает к «Вазе с фигурой танцовщицы» (1886–1887, Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген) и «Сосуду с рыбачащей девушкой» (1886–1887, Музей Орсе, Париж).

Впрочем, существуют и иные мнения. Так, М. Бодельсен датирует предмет 1887–1888 гг.²³, полагая, что его форма была навеяна китайской бронзовой вазой, а прическа и аксессуары изображенной — внешним видом девушек с Мартиники. Ввиду указанных особенностей искусствовед находит невозможным создание вазы до осени 1887 г. и после 1888 г. Тем не менее Бодельсен, как и Грей, считает, что Гоген приобрел фотографии с рельефами Боробудурского храма до того, как посетил Всемирную выставку [17, р. 79], и в подтверждение своей точки зрения приводит письмо Гогена Э. Бернару. В нем художник, по всей видимости, перепутав Камбоджу с Боробудуром, восхищается яванскими танцовщиками и отмечает, что «в них может быть найдено всё искусство Индии», а приобретенные им фотографии Камбоджи полностью «вписываются в его контекст» [33, р. 157].

Оспаривает мнение своих коллег Р. Бреттелл, склонный относить изделие к 1889–1890 гг. Свою датировку ученый объясняет отсутствием до 1889 г. зарегистрированных случаев использования Гогеном боробудурских мотивов. Вместе с тем в 1890 г. художником была создана небольшая гуашь с экзотической Евой (1890, частная коллекция, Париж), чья поза, вне всякого сомнения, отсылает к фигуре женщины из рассматриваемого горшка и наталкивает на мысль об исполнении сосуда в это же время [47, р. 155]. Интересно и предположение Бреттелла о том, что «этот скромный керамический сосуд был первым предметом, в котором Гоген трансформировал буддийскую фигуру в двусмысленно современную икону искусительницы»²⁴.

Для оформления остальных предметов 1886–1887 гг. Гоген в основном использовал сюжеты живописных произведений, принадлежащих его старшим современникам. Так, непосредственную связь с полотном «Жатва»²⁵ П. Сезанна обнаруживает «Ваза с лежащей фигурой»²⁶ (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), на одной из стенок которой мастер изобразил сельский пейзаж, являющийся цитированием только что упомянутой масляной картины, в технике сграффито. Интересно заметить, что Гоген уже использовал данную композицию в 1884–1885 гг. для оформления веера с «Летним пейзажем» (1884–1885, частная коллекция). Однако если тогда интерес мастера представлялся скорее учебным — еще не сформировав собственный художественный метод, Гоген будто брал у Сезанна «уроки» по работе с объемом, поверхностями, распределением света и тени²⁷ — то теперь четко прослеживается независимость Гогена как художника. Мужчина, размахивающий косой на переднем плане, и женщина, связывающая снопы сена, были превращены волей руки мастера в простые смелые контуры. Как писал Морис Денис, Гоген продолжил ту «художественную реконструкцию, которую начал Сезанн, перерабатывая идеи импрессионизма», однако делал он это «с меньшей чувствительностью и масштабностью», а также «с большей теоретической строгостью». В творчестве Гогена «мысль Сезанна стала более ясной. Приобщая ее к истокам искусства... он придал ей большую силу» [цит. по: 25, р. 271].

Над иллюстрацией «Жатвы» Гоген поместил фигуру стройной девушки с длинными, струящимися по спине волосами. В одной руке она держит позолоченную ленту для соломенной шляпы, которая, будучи расположенной на плече сосуда, находится между двумя женскими головами в чепцах, почерпнутыми из романской традиции [12, р. 32]. Способ моделировки самой девушки апеллирует к декору некоторых произведений Шапле, а также к творчеству Ж. П. Обэ — бывшего арендодателя Гогена, чья созданная в 1880 г. «Фляга в виде тыквы» обнаруживает женское изображение подобной конфигурации [10, fig. 103].

Помимо композиций Сезанна, Гоген заимствует и сюжеты Делакруа. Так, между двух ручек «Горшка с изображением Алжирского наездника по мотивам картины Делакруа» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) Гоген помещает всадника на лошади, чьи очертания, вне всякого сомнения, были вдохновлены одним из живописных произведений предшественника [28, р. 30–31]. Стоит отметить, что в отличие от некоторых современников, которые, подобно Полю Синьяку, восхищались Делакруа как колористом, Гоген видел силу художника в выразительном, энергичном рисунке, придававшем его картинам остроту и драматизм [2, с. 76]. Возможно, именно поэтому на стенку своего сосуда он перенес именно рисунок — полную экспрессию и динамику скульптурно выступающую линию. Над изображением всадника Гоген расположил сияющее солнце и лежащий на боку полумесяц. Смоделированный в характерном для 1886–1887 гг. стиле и, по всей вероятности, символизирующий Турцию, этот образ ведет нас по следу романтического увлечения живописцев второй половины XIX столетия Восточным миром [28, р. 30].

Менее очевидными являются заимствования у Э. Дега²⁸. Тем не менее образ главной героини «Вазы, декорированной женским бюстом» (1886–1887, Музей дизайна, Копенгаген) (Илл. 10) исследователи единодушно связывают с одним из его балетных рисунков [36, р. 147; 17, р. 18; 28, р. 13; 31, р. 68; 29, р. 224]. В то же время вылепленная на поверхности изделия девушка удивительно похожа на певицу из одноименного деревянного релье-



Илл. 9. Поль Гоген. Горшок, декорированный фигурой женщины под деревом. 1886–1887. Неглазурованный грес. Музей Орсе, Париж. Источник: Andréani C. *Les céramiques de Gauguin*. Paris: Amateur, 2003. P. 20

Илл. 10. Поль Гоген. Ваза, декорированная женским бюстом. 1886–1887. Неглазурованный грес. Музей дизайна, Копенгаген. Фотография автора



фа Гогена, созданного в 1880 г. (Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) [29, р. 224–225]. Слово вырывающаяся за пределы керамической стенки, танцовщица имеет те же аксессуары, прическу и даже цвет платья, что и изображенная на рельефе. Впрочем, данное сходство не вызывает противоречий: считается, что импрессионистичная «Певица» также навеяна живописью старшего современника Гогена [36, р. 2]. По бокам от девушки «в манере Дега» извивается несколько скульптурно вылепленных лент.

Подобные ленты демонстрирует еще один керамический предмет первого периода — «Ваза с танцующей женщиной, деревом и овцами» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген). По словам А.-Б. Фонсмарк, «здесь Гоген развлекался, создавая своеобразную пародию на вполне обычную для вазы форму» [цит. по: 28, р. 38]. Причем иронию ее очертаниям, по всей видимости, придают именно ленты, которые причудливо опоясывают сосуд и выглядят как ползущие по нему гусеницы или черви. С точки зрения иконографии особый интерес вызывает девушка, танцующая с платком. По мнению Грея, ее фигура отсылает к нимфам с картины К. Коро [36, р. 127], которых Гоген описывал в своем сочинении «Прежде и потом», как «веселых, страждущих любви, плоти и жизни возле плюща, обвивающего Виль-д'Авре» [32, р. 187]. Однако несмотря на то, что полотна Коро «Утро. Танец нимф» (1850, Музей Орсе, Париж) и «Деревенский концерт» (1857, Музей Конде, Шантийи) действительно обнаруживают сходные по настроению и легкости силуэтов женские образы, поза девушки со стенки сосуда из Копенгагена куда больше напоминает «Танцовщицу у фотографа» Э. Дега (1875, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Так или иначе, ее расцвеченная глазурями фигура в совокупности с развевающимся шарфом, пышной кроной дерева и уже упомянутыми волнистыми лентами вокруг изделия придает вазе причудливый, полный непосредственности и очарования образ, аналоги которому едва ли можно найти в керамических произведениях Гогена последующих периодов.

Таким образом, за довольно короткое время художником было исполнено 55 керамических работ в мастерской Шапле. В письме Бракмону он сообщил: «Если Вам интересно знать, я создал в печи 55 предметов, и они в хорошем состоянии. Все — маленькие плоды моих больших безумств. Вы вззоете перед этими чудовищами, но я убежден, что они Вас заинтересуют» [24, по. 116]. Однако, по всей видимости, Бракмон не был уверен в качестве работ Гогена. Так, К. Писсаро в одном из своих писем сыну ссылался на разговор с Бракмоном, в котором они обсуждали этот вопрос: «Он сказал мне, что там было несколько хороших предметов, но другие не представляли из себя ничего. В общем, он говорил, что искусство Гогена — это искусство моряка²⁹, формы для которого он черпает то тут, то там» [44, р. 131].

Завершая рассмотрение первой керамической серии художника, отметим, что все изделия 1886–1887 гг. были выполнены из керамики грес (от фр. *grès* — каменная или высокотем-

пературная керамика)³⁰, что отвечало современным тенденциям развития гончарного искусства и соответствовало представлениям Гогена о необходимости высокотемпературного обжига как придающего изделию значительный и сильный характер. Быстро отказавшись от традиционных моделей Шапле, мастер пришел к созданию предметов, которые, по-прежнему оставаясь утилитарными, удовлетворяли его неординарное художественное видение. При оформлении изделий 1886–1887 гг. Гоген, как правило, избегал применения глазури, однако охотно использовал технику сграффито, замысловатые украшения в рельефе и скульптурную лепку руками.

Украшением первой керамической серии зачастую служили бретонские сцены, перенесенные художником из уже созданных деревянных рельефов и живописных произведений. Другими иконографическими источниками явились иллюстрации Р. Калдекотта и полотна П. Сезанна, Э. Дега, Э. Делакруа и К. Коро. Адаптируя сюжеты современников к особенностям керамического материала, мастер открыл эстетические возможности смелого выразительного контура и подарил новое звучание излобленным сценам. В процессе изучения темы очевидной становится и природа создаваемых Гогеном неординарных форм. Они были почерпнуты в гончарных традициях доколумбовой Америки, Японии и Китая, а также в европейских изделиях Средневековья и Нового времени.

Стоит сказать, что керамическое искусство Гогена во многом было направлено на поиски народного и первобытного, высвобождение чувственного и инстинктивного. Неординарные очертания скульптуры художника знаменовали собой новый этап развития моды на культурный примитивизм, зародившейся на рубеже XVIII–XIX вв. и отразившейся в философии Гердера, творчестве Бодлера (который, к слову, так же, как и Гоген, противопоставлял завоеваниям прогресса), искусстве Блейка, Сезанна, Сёра и др. Примитивное искусство стало для Гогена выразителем чистоты [5, р. 64]. В нем нашла отражение его «тоска по востоку как отрицание современной цивилизации и мечта об обетованной земле» [цит. по: 8, с. 90]. Переосмысляя сюжеты и формы, почерпнутые из древней, средневековой и современной истории, Гоген синтезировал их со своим внутренним восприятием и создавал предметы, причудливые силуэты которых не отвечали ни одной из устоявшихся традиций. Примечательно, что зачастую, разработав удачный декоративный образ, художник использовал его сразу в нескольких произведениях, превращая в своего рода дизайнерский паттерн. Подобный метод будет характерен и для следующего керамического периода Гогена, переход к стилистике которого обозначил портретный «Горшок в форме головы бретонки» (1886–1887, частная коллекция). Его скульптурная моделировка, наравне с ложной видимостью отсутствия утилитарного назначения, свидетельствовала об открытии Гогеном новых эстетических и художественных возможностей глиняного материала, предопределивших новый подход мастера к процессу создания керамической скульптуры в 1887–1888 гг.

Примечания:

¹ Характерными чертами синтетизма — художественного метода, изобретенного П. Гогеном в 1888 г. под влиянием клуазонизма Э. Бернара, японских гравюр, эстетики символизма, а также творчества В. Ван Гога, Э. Делакруа (подробнее см. [7, с. 84]) — является четкое наложение одного плана на другой, лаконичность композиции, унификация рисунка, упрощенность силуэтов, а также обобщение формы и цвета, которые, не преобладая друг над другом, создают «органический сплав».

² Столь же ранним, выполненным еще до поездки в Бретань весной 1886 г., некоторое время считался еще один предмет — «Двойной сосуд с маской женщины» (1887–1888, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), — появившийся в натюрморте «Горшки и букеты» (весна 1886). Однако его стилистика и характер глазурирования куда более характерны для второго периода керамической деятельности Гогена, 1887–1888 гг. Подробнее см. [17, р. 97–98; 28, р. 50; 36, р. 18].

³ В данной связи заметим, что М. Бессонова усматривает в форме скульптуры лопнувшую почку, которая не выдержала распирающей ее внутренней силы. Подробнее см. [4, с. 94–95].

⁴ Так изделия Гогена называл Шуффенкер, о чем свидетельствует одно из писем художника Метте: «Я делаю керамическую скульптуру. Шуффенкер говорит, что это шедевры, однако, вероятно, слишком художественные, чтобы их продать. Тем не менее он думает, что, если преподнести их на выставке промышленного искусства в правильном свете, эта идея может вспыхнуть, как лесной пожар». См. [24, по. 46].

⁵ Рассмотрение изделий Гогена по данным группам представляется нам более корректным, нежели их «хронологическое» изучение. Дело в том, что многие предметы из первой серии имеют индивидуальные серийные номера, система проставления которых, впрочем, до сих пор не имеет четкого обоснования и, таким образом, лишь запутывает исследователей при датировке скульптур.

⁶ В этой связи интересно отметить заинтересованность Гогена в английских книгах для детей, популярных в Париже в 80-х гг. XIX в. (иллюстрации Р. Калдекотта, У. Крейна, К. Гринуйэй). Их детали с энтузиазмом описываются в обзоре Гюисманса по итогам Салона 1881 г. Вместе с тем в перед отъездом Гогена в Бретань летом 1886 г. «Газета изящных искусств» публикует подробную статью о Р. Калдекотте, где, помимо прочего, упоминает его иллюстрации к книге Г. Блэкберна «Бретонский народ: художественное путешествие по Бретани». Занимательно, что имя Рэндольфа Калдекотта встречается также в письмах Ван Гога 1883–1884 гг. Подробнее см. [37, р. 314].

⁷ Сграффито — техника процарапывания рисунка на поверхности глины.

⁸ Барботин — цветной материал (смесь белой глины, песка и краски) для создания лепных украшений на керамических изделиях. В представлении современных керамистов, барботин — это толстый слой ангоба.

⁹ Подобные образы девушек встречаются и в рисунках Р. Калдекотта из книги «Бретонский народ» Г. Блэкберна. Вместе с тем поза развернутой спиной к зрителю бретонки отсылает к рисунку Дега из коллекции Гогена.

¹⁰ Сцена с бретонками также использована в композиции одного из вееров П. Гогена — «Веер, декорированный тремя сидящими бретонскими женщинами» (1886–1887, частная коллекция). Подробнее см. [47, р. 68].

¹¹ Несомненно то, что подобное суждение относится к 1889 г., оно, по всей видимости, было актуально уже и в первый период взаимодействия Гогена с Шапле. Подробнее см. [34, р. 84–86, 90–91].

¹² Стоит отметить, что знакомство мастера с керамикой средневековой Европы является практически неоспоримым. Это подтверждается рисунком 1886 г., выполненном в одном из альбомов Гогена, в рамках которого художник грубо изобразил вазу в форме кольца, чьим прототипом, вне всякого сомнения, явился немецкий керамический кувшин XVI в. Кроме того, средневековая керамика была представлена в коллекции Г. Ароза и на выставке 1877 г. в новом Музее декоративных искусств. Подробнее см. [36, р. 22–23]. Также, вероятно, Гоген знал о развитии керамики в современной Англии благодаря публикациям в 1882 г. Космо Монхауса двух статей на эту тему. Нельзя забывать и о его собственной поездке в Англию в 1885 г. Подробнее см. [42, р. 443–450; 41, р. 228–233].

¹³ В этой связи интересно вспомнить еще одного художника, занимавшегося, помимо живописи, искусством керамики, — Пабло Пикассо. Он также был заинтересован в особой текстуре поверхности и даже оставлял некоторые мазки кисти без обжига для создания особого художественного эффекта.

¹⁴ Вероятнее всего, Гоген действительно не раз бывал в Музее Севра. Этому в числе прочего могло поспособствовать проживание в Севре семьи Ф. Бракмона, дом которого часто посещал художник. Подробнее см. [10; 24, по. 100, 105, 118]. Также следует помнить, что Шампфлеры — хранитель Музея Севра — был другом Бракмона. См. [22, р. 148].

¹⁵ В это понятие автор включает классическое искусство Древней Греции и Древнего Рима (античное искусство), а также искусство эпохи Возрождения (XIV–XVI вв.) и эпохи классицизма (XVII–XIX вв.), непосредственно опиравшиеся на античные традиции.

¹⁶ Заметим, что журнал выпускался с 1888 по 1891 г., что ставит под сомнение подобное предположение. Тем не менее Гоген действительно мог видеть различные китайские предметы в магазине Бинга и на организуемых им выставках.

¹⁷ К сожалению, «Горшок в форме чаши с двумя ручками» (1886–1887, местонахождение неизвестно) известен только по фотографии, которая не охватывает все его измерения. В этой связи уверенное утверждение об отсутствии на изделии декора представляется не вполне корректным. См. [36, р. 131].

¹⁸ По всей видимости, существовало еще одно изделие подобного типа — «Горшок с женщиной, моющей волосы», чье местоположение неизвестно. Подробнее см. [36, р. 134].

¹⁹ Грей не видит связи данного сюжета с Бретанью (подробнее см. [36, р. 126]), с чем, впрочем, можно поспорить ввиду крайней схожести чепцов, изображенных на сосуде, с национальным головным убором бретонского народа. Кроме того, девушка с удочкой своим силуэтом отсылает к косящим траву крестьянкам из иллюстраций Калдекотта к «Бретонскому народу».

²⁰ Стоит сказать, что сосуд известен исключительно по фотографии, и используемый для горшка образ вполне мог являться женским. Так или иначе, задранная сверху голова изображенного апеллирует к сидящей в таком же положении девушке, фигурирующей на одной из сторон «Брюссельской вазы» (1886–1887, Музей изящных искусств, Брюссель).

²¹ «Горшок с головой, наблюдающей за овцой» (1886–1887, частная коллекция) и «Горшок в форме мужской головы с плечами» (1886–1887, местоположение неизвестно) долгое время хранились в коллекции Гюстава Файе — французского художника, мецената и одного из главных коллекционеров произведений Гогена. В частности, в собрании Файе находилось, по меньшей мере, 16 керамических скульптур художника. Подробнее см. [36, р. 108–316].

²² Аналогии можно обнаружить и в античном искусстве, однако сосуды из Перу, которые, как правило, создавались посредством ручной лепки, в отличие от «идеальных» античных примеров демонстрируют более яркие иконографические совпадения. Подробнее об античных вазах см. [23, р. 148, 270–271].

²³ Сходной точки зрения придерживается З. Амишай-Майзель. Подробнее см. [11, р. 177].

²⁴ Подтверждение своей мысли Р. Бреттелл находит в фаллических очертаниях дерева, изображенного справа от женщины. Подробнее см. [47, р. 154–155].

²⁵ Полотно «Жатва», наравне с еще несколькими живописными произведениями Сезанна, некоторое время находилось в личной коллекции Гогена. Подробнее см. [18, р. 204–211; 15, р. 594].

²⁶ Второе название — «Ваза с мотивом картины “Жатва” Поля Сезанна».

²⁷ Восхищение старшим современником подтверждают и слова художника. Еще в июле 1881 г. Гоген писал К. Писсаро: «Если он [Сезанн] нашел секрет концентрированного, обостренного выражения всех своих чувств в одном единственном методе, я умоляю тебя, заставь его говорить во сне» [Цит. по: 24, по. 16]. Во многом благодаря влиянию Сезанна, Гоген отказался от идейной концепции импрессионизма и начал упрощать объемы, создавать динамичные, крупные, часто будто искаженные поверхности, разделять цветовые плоскости.

²⁸ Некоторые рисунки Дега, наравне с живописью Сезанна, находились в личной коллекции Гогена. Восхищаясь современным, он на протяжении многих лет перенимал позы с его произведений (например, позу повернувшейся спиной девушки из картины «Четыре бретонки» (1886, Новая пинакотекка, Мюнхен), а в 1884 г. в его «Натюрморте с пионами» (Национальная галерея, Вашингтон) даже появилась пастель Э. Дега с изображением танцовщицы. Подробнее см. [48, р. 162–163; 49, р. 302–303].

²⁹ Очевидно, это намек на прошлое П. Гогена, который несколько лет служил матросом.

³⁰ Для данного типа характерна высокая механическая прочность и обжиг при высоких температурах (от 1100 до 1400 °С в зависимости от состава теста, но обычно это 1180–1280 °С). Подобная технология позволяет достичь необычайной прочности предметов — отсюда и название керамики: каменная, потому что твердая, как камень. Также изделия, выполненные в технике грес, характеризуются низким водопоглощением (не более 3%) и малопористым, плотным черепком. После обжига они приобретают матовую, непроницаемую поверхность и идеально подходят для глазурования. Подробнее см. [13, р. 104; 40, р. 13].

Список литературы:

1. Буббико Дж., Крус Х. Керамика: техники, материалы, изделия. М.: Никола-пресс, 2009. 127 с.
2. Гоген П. Письма, эссе, статьи / Под. науч. ред. А. С. Кантор-Гуковской. СПб.: Азбука-классика, 2001. 704 с.
3. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом» / Сост., вст. ст. А. С. Кантор-Гуковской. Л.: Искусство, 1972. 255 с.
4. Гоген. Взгляд из России. Альбом-каталог / Под. науч. ред. М. Б. Бессоновой, сост. М. Б. Бессонова, Р. Бретелл, Ф. Кашен. М.: Советский художник., 1990. 363 с.
5. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, Д. Джослит. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
6. Лукичева К. Л. Религиозные темы в живописи символизма: новые функции и смыслы // Дух Символизма / Под ред. М. В. Нащокиной. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 178–191.
7. Орлова Ю. А. Формирование концепции натюрморта в творчестве Поля Гогена (1876–1890): дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2018. 270 с.
8. Тугендхольд Я. Французское искусство и его представители: сборник статей. СПб.: Просвещение, 1911. 350 с.
9. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 600 с.
10. *Albis J. d', Albis L. d', Bouillon J.-P., Romanet C. Ceramique impressionniste. L'Atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882.* Paris: Les Presses Artistiques, 1974–1975. 77 p.
11. *Amishai-Maisels Z. Gauguin's Religious Themes.* N.Y.; London: Garland Publ., 1985. 541 p.
12. *Andréani C. Les céramiques de Gauguin.* Paris: Amateur, 2003. 160 p.
13. *Arthur P. French Art Nouveau Ceramics. All Illustrated Dictionary.* Paris: Editions Norma, 2015. 400 p.
14. *Bodelsen M. Gauguin Studies // The Burlington Magazine.* April 1967. Vol. 109. No. 769. P. 217–227.
15. *Bodelsen M. Gauguin the Collector // The Burlington Magazine.* September 1970. Vol. CXII, No. 810. P. 590–615.
16. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics in Danish Collections.* Copenhagen: Munksgaard, 1960. 36 p.
17. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art.* London: Faber & Faber Limited, 1964. 239 p.
18. *Bodelsen M. Gauguin's Cezannes // The Burlington Magazine.* May 1962. Vol. 104. No. 710. P. 204–211.
19. *Bodelsen M. The Missing Link in Gauguin's Cloisonism // Gazette des beaux arts.* 1959. Mai–Juin. P. 329–344.
20. *Brongniart A., Riocreux D.-D. Description méthodique du musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres.* Paris: A. Leleux, 1845. 812 p.
21. *Ceramistes de l'Art Nouveau / S. Clerbois (ed.).* Bruxelles: Pandora, 2000. 62 p.
22. *Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire / G. et J. Lacambre (ed.).* Paris: Hermann, 1990. 256 p.
23. *Cohen B. The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases: [Catalogue].* L.-A.: J. Paul Getty Trust., 2006. 384 p.
24. *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages / P. Merlhes (ed.).* Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984. 561 p.
25. *Denis M. Théories. 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique.* Paris: L. Rouart et J. Watelin Éditeurs Publ., 1920. 286 p.
26. *Dorra H. The Symbolism of Paul Gauguin. Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2007. 352 p.
27. *Edmonds R. IX. Ceramics // Japan.* Oxford University Press [Oxford Art online]. URL: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000043440> (дата обращения: 03.04.2020).
28. *Fonsmark A.-B. Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek.* Catalogue. Copenhagen: NY Carlsberg Glyptotek, 1996. 54 p.
29. *Gamboni D. Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought.* London: Reaktion Books, 2014. 464 p.
30. *Garnier E. Histoire de La Céramique.* Tours: A. Mame, 1882. 576 p.
31. *Gauguin l'Alchimiste. Catalogue d'exposition au Grand Palais / C. Bernardi, O. Ferlier et al.* Paris: Éditions Rmn-Grand Palais, 2017. 328 p.
32. *Gauguin P. Avant et Après.* Paris: Les Editions G. Cres, 1923. 241 p.
33. *Gauguin P. Lettres à sa femme et à ses amis.* Paris: Grasset, 1946. 348 p.
34. *Gauguin P. Notes sur l'art à l'Exposition Universelle // Le Moderniste,* June 4 and 14, 1889. P. 84–86, 90–91.
35. *Gauguin's Process: Making Ceramics // The official YouTube channel of The Art Institute of Chicago.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tZeJpKNrXTM> (дата обращения: 03.04.2020).
36. *Gray C. Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963. 330 p.
37. *Hartrick A. S. Post-Impressionism, with Some Personal Recollections of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin // The Imprint* 1. May 1913. 305–318 p.
38. *Hartrick A. S. A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years.* Cambridge: Cambridge University Press, 1939. 292 p.
39. *Hirota H. La sculpture en céramique de Gauguin. Sources et significations // Histoire de l'art.* 1991. No. 15. P. 43–60.
40. *Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics.* London: Phaidon Press, 1999. 288 p.
41. *Monkhouse C. Elton Ware // Magazine of Art.* 1882. VI. P. 228–233.
42. *Monkhouse C. Some Original Ceramists // Magazine of Art.* 1882. V. P. 443–450.
43. *Peiffer J. Longwy: faïence et émaux, 1798–1998.* Metz: Serpenoise, 1998. 120 p.
44. *Pissarro C. Lettres à son fils Lucien.* Paris: Albin Michel, 1950. 522 p.
45. *Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture // Image [&] Narrative (E-journal).* November 2008. No. 23. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (дата обращения: 03.04.2020).
46. *Solomon-Godeau A. Going Tative: Paul Gauguin and the Invention of the Primitivist Modernism // The Expanding Discourse: Feminism and Art History / N. Broude, M. D. Garrard (eds.).* N. Y.: Icon Editions, 1992. P. 312–329.
47. *The Art of Paul Gauguin. Catalogue of an Exhibition: The National Gallery of Art, Washington, 01.05 – 31.07.1988; The Art Institute of Chicago, 17.09 – 11.12.1988; etc. / R. Brettell, F. Cachin, C. Freches-Thory et al.* N. Y.: New York Graphic Society Books, 1988. 519 p.
48. *Wildenstein D. Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonné of the Paintings (1873–1888). Volume I.* Milan: Skira editore, Paris: Wildenstein Institute, 2002. 300 p.
49. *Wildenstein D. Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonné of the Paintings (1873–1888). Volume II.* Milan: Skira editore, Paris: Wildenstein Institute, 2002. 648 p.

References:

- Abis J. d'; Albis L. d'; Bouillon J.-P.; Romanet C. *Ceramique impressionniste. L'Atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882.* Paris, Les Presses Artistiques Publ., 1974–1975. 77 p. (in French)
- Amishai-Maisels Z. *Gauguin's Religious Themes.* New York, London, Garland Publ., 1985. 541 p.
- Bodelsen M. *Gauguin Studies. The Burlington Magazine,* 1967, vol. 109, no. 769, pp. 217–227.

- Andréani C. *Les céramiques de Gauguin*. Paris, Amateur Publ., 2003. 160 p. (in French)
- Arthur P. *French Art Nouveau Ceramics. All Illustrated Dictionary*. Paris, Editions Norma Publ., 2015. 400 p.
- Bernardi C.; Ferlier O. (eds.). *Gauguin l'Alchimiste. Catalogue d'Exposition au Grand Palais*. Paris, Éditions Rmn-Grand Palais Publ., 2017. 328 p. (in French)
- Bessonova M. B. (ed.). *Gogen. Vzgliad iz Rossii. Al'bom-katalog (Gauguin. A View from Russia. Album-catalogue)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 363 p. (in Russian)
- Bodelsen M. Gauguin Studies. *The Burlington Magazine*, 1967, vol. 109, no. 769, pp. 217–227.
- Bodelsen M. Gauguin the Collector. *The Burlington Magazine*, 1970, vol. CXII, no. 810, pp. 590–615.
- Bodelsen M. *Gauguin's Ceramics in Danish Collections*. Copenhagen, Munksgaard Publ., 1960. 36 p.
- Bodelsen M. *Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art*. London, Faber & Faber Limited Publ., 1964. 239 p.
- Bodelsen M. *Gauguin's Cezannes. The Burlington Magazine*, 1962, vol. 104, no. 710, pp. 204–211.
- Bodelsen M. The Missing Link in Gauguin's Cloisonism. *Gazette des Beaux Art*, 1959, pp. 329–344.
- Brettell R.; Cachin F.; Freches-Thory C. (eds.). *The Art of Paul Gauguin. Catalogue of an Exhibition*. New York, New York Graphic Society Books Publ., 1988. 519 p.
- Brongniart A.; Riocreux D.-D. *Description méthodique du musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*. Paris, A. Leleux Publ., 1845. 812 p. (in French)
- Broude N.; Garrard M. D. (eds.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York, Icon Editions Publ., 1992. pp. 312–329
- Bubbiko J.; Crus J. *Keramika: tehniki, materialy, izdeliia (Ceramics: Techniques, Materials, and Wares)*. Moscow, Nicola-Press Publ., 2006. 127 p. (in Russian)
- Clerbois S. (ed.). *Ceramistes de l'Art Nouveau*. Bruxelles, Pandora Publ., 2000. 62 p. (in French)
- Cohen B. *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases. Catalogue*. Los-Angeles, J. Paul Getty Trust Publ., 2006. 384 p.
- Denis M. *Théories. 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs Publ., 1920. 286 p. (in French)
- Dorra H. *The Symbolism of Paul Gauguin. Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press Publ., 2007. 352 p.
- Fonsmark A.-B. *Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek. Exhibition catalogue*. Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek Publ., 1996. 54 p.
- Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A.; Buchloh B.; Joselit D. (eds.). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, Thames & Hudson Publ., 204. 704 p. (in Russian)
- Gamboni D. *Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought*. London, Reaktion Books Publ., 2014. 464 p.
- Garnier E. *Histoire de La Céramique*. Tours, A. Mame Publ., 1882. 576 p. (in French)
- Gauguin P. *Avant et Après*. Paris, Les Editions G. Cres Publ., 1923. 241 p. (in French)
- Gauguin P. *Lettres à sa femme et à ses amis*. Paris, Grasset Publ., 1946. 348 p. (in French)
- Gauguin P. Notes sur l'art à l'Exposition Universelle. *Le Moderniste*, 1889, pp. 84–86, 90–91.
- Gauguin P. *Pis'ma, esse, stat'i (Letters, Essays, Articles)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 704 p. (in Russian)
- Gauguin P. *Pis'ma. Noa Noa. Iz knigi "Prezhde i potom" (Letters. Noa Noa. From the Book "Before and After")*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 256 p. (in Russian)
- Gauguin's Process: Making Ceramics. *The official YouTube channel of The Art Institute of Chicago*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=tZeJpKNrXTM> (accessed: 3 April 2020).
- Gray C. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore, The Johns Hopkins Press Publ., 1963. 330 p.
- Hartrick A. S. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1939. 292 p.
- Hartrick A. S. Post-Impressionism, with Some Personal Recollections of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin. *The Imprint*, 1913, 1, pp. 305–318.
- Hirota H. La sculpture en céramique de Gauguin. Sources et significations. *Histoire de l'art*, 1991, no. 15, pp. 43–60. (in French)
- Japan. Oxford University Press. <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000043440> (accessed: 3 April 2020).
- Hofmann W. *Die Grundlagen der modernen kunst*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1987. 546 p. (in German)
- Lacambre G. et J. (ed.). *Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire*. Paris, Hermann Publ., 1990. 256 p. (in French)
- Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London, Phaidon Press Publ., 1999. 288 p.
- Merlhes P. (ed.). *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages*. Paris, Fondation Singer-Polignac Publ., 1984. 561 p. (in French)
- Monkhouse C. Elton Ware. *Magazine of Art*, 1882, VI, pp. 228–233.
- Monkhouse C. Some Original Ceramists. *Magazine of Art*, 1882, V, pp. 443–450.
- Nashchokina M. V. (ed.). *Dukh Simvolizma (The Spirit of Symbolism)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2012. pp. 178–191. (in Russian)
- Orlova Iu. A. *Formirovanie kontseptsii natiurmorta v tvorchestve Polia Gogena (1876–1890) (Formation of the Concept of Still Life in the Art of Paul Gauguin (1876–1890))*. PhD Thesis. Saint Petersburg, 2018. 270 p. (in Russian)
- Peiffer J. *Longwy: faïence et émaux, 1798-1998*. Metz, Serpenoise Publ., 1998. 120 p. (in French)
- Pissarro C. *Lettres à son fils Lucien*. Paris, Albin Michel Publ., 1950. 522 p. (in French)
- Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture. *Image [&] Narrative (E-journal)*, 2008, no. 23. Available at: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (accessed: 03 April 2020).
- Tugendkhol'd Ia. *Frantsuzskoe iskusstvo i ego predstaviteli: sbornik statei (French Art and Its Figures: a Collection of Articles)*. Saint Petersburg, Prosveshchenie Publ., 1911. 350 p. (in Russian)
- Wildenstein D. *Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonne of the Paintings (1873–1888)*. Vol. 1. Milan, Skira editore Publ., Paris, Wildenstein Institute Publ., 2002. 300 p.
- Wildenstein D. *Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonne of the Paintings (1873–1888)*. Vol. 2. Milan, Skira editore Publ., Paris, Wildenstein Institute Publ., 2002. 648 p.

Шэн Кэжэнь, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. shen.j@yandex.ru

Sheng, Keren, PhD student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. shen.j@yandex.ru

ОБРАЗ ЖАР-ПТИЦЫ В ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ ДЕТСКОЙ КНИГЕ

THE IMAGE OF THE FIREBIRD IN THE ILLUSTRATED CHILDREN'S BOOK

Аннотация. В культурах народов мира именно сказка играет одну из ведущих ролей в процессе воспитания ребенка, а также в формировании базовых представлений об окружающем мире. Однако не столько само сюжетное повествование и содержание имеет ценность, сколько неоднозначные образы сказочных героев играют ключевую роль в формировании растущей личности. Одним из таких немаловажных персонажей является Жар-птица, чей образ многократно трактовался в авторских и народных литературных произведениях и многими художниками разных исторических эпох. В свою очередь каждый художник, интерпретировавший образ Жар-птицы, имел свое видение и понимание столь сложного и многогранного персонажа, что отражено в созданных ими иллюстрациях. Тем самым поднимается вопрос, что могло повлиять на их восприятие и почему для них Жар-птица именно та, которую они изобразили, возможно ближе, чем та, что создали их предшественники. Пытаясь ответить на данный вопрос, автор статьи проводит анализ работ нескольких художников, в чьем творчестве можно найти переосмысленное изображение Жар-птицы. Также рассматривается предыстория персонажа Жар-птицы и то, какие исторические изменения претерпел ее образ под влиянием внешних факторов. На основе анализа можно проследить, каковы художественные взаимовлияния, а также как социально-исторические условия, в которых работали художники, повлияли на понимание и видение сказочного образа, знакомого с детства.

Ключевые слова: Жар-птица в детской книге; славянская мифология; иллюстратор детской книги; книжная графика; русская народная сказка; методика иллюстрирования; иллюстрация.

Abstract. In the cultures of the peoples of the world, it is the fairy tale that has one of the leading roles in the educational process of the child, as well as in the formation of basic ideas about the surrounding world. However, it is not so much the plot narrative and content itself that has value, as the ambiguous images of fairy-tale characters play a key role in the formation of a growing personality. One of these important characters is the Firebird, whose image has been repeatedly interpreted in author's and folk literary works and by many artists of different historical eras. In turn, each artist who interpreted the image of the Firebird had their own vision and understanding of such a complex and multifaceted character, which is reflected in the illustrations they created. This raises the question of what could have influenced their perception and why for them the Firebird is the one they depicted, perhaps closer than those created by their predecessors. Trying to answer this question, the author analyzed the works of several artists, where one can find a reinterpreted image of the Firebird. The author examined the background of the Firebird character and what historical changes its image underwent under the influence of external factors. Based on the analysis, it is possible to trace what artistic mutual influences are, as well as how the socio-historical conditions in which the artists worked influenced the understanding and vision of the fairy-tale image familiar from childhood.

Keywords: Firebird in a children's book; slavic mythology; children's book illustrator; book graphics; Russian folk tale; illustration technique; illustration.

В культурах разных народов именно сказка в жизни детей играет одну из ведущих ролей в процессе воспитания и формирования их личности. Однако стоит заметить, что не всегда важность сказки определяется ее сюжетным повествованием. В сказках немаловажную роль играют образы героев и их изобретательная находчивость. Герои и мотивы их поведения содержат в себе отражения добродетельности, зла или же отражают образ жизненных трудностей, которые проходит человек и после их преодоления обретает истинное счастье. Одним из значимых сказочных образов в мировой культуре является Жар-птица. Сама по себе птица в сказках и мифах играет роль посредника или связующего звена между живыми и умершими или же вовсе является олицетворением души, поскольку, улетая на Небеса, покидает земной мир [13, с. 356]. Жар-птица является не только связующей нитью между двумя мирами, но и дарителем и проводником в «тридцатое царство».

В художественной культуре сказочный персонаж Жар-птица обладает мистическими чертами. Как отмечает профессор славистики А. Ханзен-Леве: «Крылатые существ-

ва действуют прежде всего как медиумы и средства сообщения между потусторонним и посюсторонним мирами» [16; 17, с. 512]. Обычно в сказках волшебное существо описывали как огромную птицу с огненными перьями, которые переливаются серебром и золотом. Длинный сверкающий хвост, крылья, как языки пламени, глаза светятся, как кристаллы, а когда она поет, изо рта ее льются жемчужины. Олицетворяя солнце, она несет в себе символы добродетели, счастья и удачи. Жар-птица — известный персонаж из русского фольклора и славянской мифологии. Она являет собой воплощение бога солнца или становится проявлением гнева бога грозы [5; 11], а также нередко бывает образом доброты и лучезарности. Вместе с тем в ней есть нечто тревожное, потустороннее, связанное со смертью и бессмертием. В сказках Жар-птица для главных героев является источником испытаний и одновременно ключом к счастью [16; 20]. Существуют разные версии места обитания Жар-птицы: одни источники утверждают, что живет она в саду с золотыми яблонями, а другие, что в райском саду — Ирии.



Илл. 1. Ершов П. П. Конек-Горбунук.
Художники Л. А. Серяков, Р. К. Жуковский.
СПб.: Изд-во Якова Трея, 1856

Вторая половина XIX в. в русской культуре отмечена подъемом интереса к русскому народному искусству и культуре. В результате собирательной, экспедиционной деятельности, организованной П. В. Киреевским, П. Н. Рыбниковым, А. Ф. Гильфердингом, Е. В. Барсовым и др., был создан обширный фонд этнографических материалов и сделаны первые публикации произведений русского фольклора. В 60–70-е гг. XIX в. на этом материале были изданы такие сборники, как «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, «Пословицы русского народа: сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч.» В. И. Даля, «Загадки русского народа» Д. Н. Садовникова. Н. Е. Ончуков опубликовал сборник «Северные сказки», А. М. Смирнов подготовил к изданию «Сборник великорусских сказок» на основании материалов архива Русского географического общества. В советский период взаимосвязь древнерусских повестей и фольклора раскрылась в исследованиях Л. С. Выготского, М. М. Бахтина, Л. М. Ивлевой, К. В. Чистова, Е. С. Новик, Н. К. Пиксанова, Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева. Прямую зависимость жанров древнерусской литературы от фольклора показал Д. С. Лихачев. С точки зрения сравнительно-литературного изучения сказки и различных обработок литературного содержания в исследованиях Р. Г. Назирова о фабулах будут интересны для рассмотрения его теоретические идеи, позволяющие понять, как художники могли интерпретировать обработанный текст. Стоит уделить особое внимание исследованиям Н. М. Герасимовой, в которых рассмотрены феномены исполнения анималистической сказки и специфика сказочного диалога, речевой канон. На сегодняшний день внимание моло-

дых исследователей, таких как Н. В. Виноцкая, А. С. Штемберг, И. В. Мишачева, И. В. Имаева, Ю. Ю. Мариничева, привлекают различные сказочные феномены, трансформации образов, истоки и трактовки героев сказки [6; 8; 9; 14].

В данной статье рассматриваются проблемы индивидуально-стилистических особенностей трактовки образа Жар-птицы в произведениях художников-иллюстраторов и проблемы восприятия их работ. На сегодняшний день прослеживается тенденция возвращения к теме русского фольклора. Множество монографий, научных трудов посвящены анализу народных сказок, но образ Жар-птицы в контексте иллюстрирования русских сказок практически не раскрыт.

Сказки во все времена играют важную роль в воспитании детей. Они развивают детскую фантазию, смекалку, учат добротности, заключают в себе народную мудрость [10]. О теории происхождения сказки много размышлял советский филолог, фольклорист, профессор В. Я. Пропп: «“Профанация” священного сюжета (под “профанацией” понимаем превращение священного рассказа в профанный, т. е. не духовный, не эзотерический, а художественный). Это и есть момент рождения собственно сказки» [12]. Поэтому тема добротности, объединения, взаимопомощи и коллективного труда являлась одной из центральных в сказках. Традиционно в русских народных сказках герой проходил через тяжелый труд и сложные испытания. Такой непростой путь показывал стремление человека к светлому и возвышенному, тем самым являясь фактором становления личности. Так и в сказках, где присутствует Жар-птица, герой, преодолевая трудности, получает волшебный дар (перо, союзника, подсказку и т. д.), который поможет ему пройти последующие испытания и одолеть зло.

Помимо народного творчества образ Жар-птицы присутствует в произведениях П. П. Ершова «Конек-горбунук» и А. Н. Афанасьева «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке». Непростой путь издания пережил «Конек-горбунук». Первое издание вышло в 1834 г., затем книга удачно переиздавалась несколько раз, последний раз в первой редакции сказка издавалась в 1843 г., после чего она была запрещена цензурой на тринадцать лет до 1856 г. (Илл. 1). Новое издание вышло уже с значительно переписанным и откорректированным текстом самого писателя.



Илл. 2. Афанасьев А. Н. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке.
Художник И. Я. Билибин. СПб., 1899



Илл. 3. Афанасьев А. Н. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке.
Художник И. Я. Билибин. СПб., 1930

Первые иллюстрации к сказке А. Н. Афанасьева были выполнены в технике ксилографии, их создал художник М. С. Башилов, а ксилографическую резьбу исполнил К. Рихау, они были опубликованы в сборнике «Русские детские сказки» в двух частях в 1870 г. в Москве [1]. В работах обоих авторов отмечается схожесть в описании волшебной птицы: яркая, редкая, волшебная птица, чье перо принесет удачу и богатство, взлетая, озаряет небо светом, сияет и переливается разными огнями. Прототипом сказочной Жар-птицы в их образах стала реально существующая птица — павлин. Экзотическая, редкая птица с необыкновенным оперением и причудливым окрасом вдохновляла художников на создание законченного образа волшебной птицы.

И. Я. Билибин проиллюстрировал «Сказку об Иване-Царевиче, Жар-птице и сером волке» в 1899 г. (Илл. 2). Он изображает момент, когда герой хватается за хвост Жар-птицы, которая, оглядываясь, пытается вырваться из рук Ивана-царевича, оставляя за собой перо. Образ волшебной птицы также напоминает павлина. На мифичность и сказочность существа нас наводит только золотой окрас и обрывистые линии, напоминающие молнии. В целом иллюстрация решена плоско, но наличие орнаментального украшения усиливает эффект взаимосвязи с традиционным, народным искусством. Вдохновляясь лубочными росписями и модной в то время японской гравюрой, художник привнес элементы стиля модерн в пространство книги для детей.

В 1930 г. (Илл. 3) И. Я. Билибин снова иллюстрирует эту сказку. Прослеживается заметная трансформация стиля художника, от лубочных приемов — к принципам древнерусской живописи. Цвета становятся звучнее, насыщеннее, границы фигур очерчены не черным проволочным контуром, а тональным сгущением и тонкой цветной линией, краски кажутся сияющими, но при этом сохраняют локальность и плоскостность. Отказ от обрамления с орнаментами позволяет сосредоточить все внимание на иллюстрации, в которой есть детализация предметов, а в пространственных построениях присутствуют элементы воздушной перспективы. Иван-царевич и все пространство вокруг сделаны более натуралистичными, а сам образ Жар-птицы фантастичнее, что можно назвать одним из главных изменений в иллюстрациях.

Немаловажное значение для художников-иллюстраторов в трактовке образа Жар-птицы сыграл одноименный балет И. Ф. Стравинского, премьера которого состоялась в 1910 г. Сценическая трактовка известной сказки подтолкнула художников-иллюстраторов к интерпретации этого персонажа в последующих изданиях. На это повлияли эскизы костюмов Жар-птицы, созданные Л. С. Бакстом. Сюжет балета довольно простой. Иван-царевич в ходе событий встречается с птицей дважды: в начале, когда зрителя знакомят с местом действия, и в самой развязке, когда герой нуждается в спасении. Все акценты направлены на создание эффекта исключительной выразительности и красочности образов.

Л. С. Бакст в эскизах к костюмам для балета не стал придерживаться традиционной трактовки «русской сказки», показывая свое личностное видение Жар-птицы. «Бакстовская Птица, — писал М. М. Фокин, — совершенно не напоминала обычный облик балерины. Все было другим, фантастическим» [15, с. 138–150]. Каждая деталь костюма была продумана, птичий образ читался в одежде, которая была украшена стилизованными изображениями перьев птиц, наперстки, имитирующие когти, продуманная обувь с заостренным концом. Наряд Жар-птицы должен был создавать впечатление сияющих перьев, которые освещали бы сад с золотыми яблоками. Шаровары из золотых тканей, сверху прозрачная юбочка, с декором из павлиньих перьев. Нити жемчуга и золотые браслеты дополняли сверкающий костюм в огненно-желтой и оранжевой гамме. Большое внимание было уделено конструкции, венчающей голову: прическа — две длинные золотистые косы, высокий головной убор, богато орнаментированный, напоминал хохолок птицы, создавая законченный имидж. Образ получился динамичным, сказочно красивым и мастерски исполненным [2]. Л. С. Бакст отталкивался от образов золотого фазана, его волшебная птица получилась более восточной, благодаря характерному фасону одежды, украшениям и головному убору. Будучи членом объединения «Мир искусства», он сумел не только создать стили-



Илл. 4. Ершов П. П. Конек-Горбунук.
Художник Ю. А. Васнецов. Л.: Дегиз, 1935

стически новые изображения, но и наглядно показать, что Жар-птицу можно воплотить в театральном пространстве. Музыка И. Ф. Стравинского и костюмы Л. С. Бакста стали ярчайшим образцом театрального воплощения этого образа в искусстве.

Благодаря эскизам художника возникла новая тенденция: обращение к экзотике и восточной тематике, сказочная роскошь, утонченные изысканные образы. Л. С. Бакст продемонстрировал совершенно новый колорит и пластику изображения Жар-птицы. Иллюстраторы, вдохновившись работами Л. С. Бакста, позволили себе более вольно интерпретировать образ волшебной птицы. Все это привело к тому, что последующие изображения этого персонажа в детских сказках стали более эмоциональными, содержательными и яркими, которые выполнены в смелом цветовом решении.

Подобное смелое и разностороннее исполнение показало, что разнообразие возможностей в сочетании с изучением художественных истоков образа позволяют по-новому посмотреть на хорошо знакомых персонажей.

В 1935 г. (Илл. 4) Ю. А. Васнецов иллюстрирует сказку «Конек-горбунок». Создавая серию работ, он намеренно отходит от визуальных решений, созданных Л. С. Бакстом и И. Я. Билибиным, смело воплощая собственные идеи. Его иллюстрации пропитаны духом русского фольклора и, вместе с тем, виден в них четко улавливается авторский стиль. Народное творчество, дымковские игрушки, ярмарки — все это оказало влияние на творчество художника [18; 7]. Его персонажи как будто игрушечные, но при этом — очень живые и эмоциональные. Это простые примитивизированные в подаче, но крайне очаровательные герои. Ю. А. Васнецов иллюстрировал книги для самых маленьких читателей, создавая для них уютный, добрый сказочный мир. Обобщая и упрощая образы, он оставляет своим читателям место для воображения. Жар-птица Васнецова изображена без торжественной нарядности, она здесь работает как символ, знак чего-то волшебного. По стилистике исполнения иллюстрация напоминает русский лубок или вышивку. Отказываясь от обилия деталей, размывая границы изображений, художник добивается таинственности в передаче настроения сказки.

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. в иллюстрациях преобладает отражение интереса художников к повседневной жизни, «реалистичность» в трактовке пространства и попытка запечатлеть характер современного советского послевоенного поколения. Детскому книгоизданию придавалось особое значение, повышение престижа профессии иллюстратора и гибкость государственной цензуры привлекали поток молодых художников именно в детскую книгу [3; 4; 19]. Многие из них отдали годы своей жизни иллюстрированию детских книг, обогатив этот вид графики новаторскими творческими приемами станкового искусства.

Одним из таких художников был Н. А. Ращектаев, который в 1958 г. (Илл. 5) проиллюстрировал сказку «Конек-горбунок». Он использовал популярную в то время технику изображения — линогравюру. Пространственные решения и техника этих иллюстраций схожи с плакатным стилем. Применен монументальный подход в композиционном решении, резкие и обрывистые линии контуров, явно вдохновленные иллюстрациями И. Я. Билибина. Образы героев довольно узнаваемые, а техника исполнения способствовала общности форм, и это в положительном ключе повлияло на целостность изображений. Передача содержания максимально привязана к тексту, в иллюстрациях практически отсутствует «уникальное» авторское видение, но ярко выражены стилиевые особенности времени. Н. А. Ращектаев обращается к народному искусству скорее как к историческому справочнику, творчески вдохновляясь произведениями предыдущих десятилетий.

Художник-плакатист, а также один из ярких представителей «золотого века» детской иллюстрации Н. М. Кочергин в 1961 г. (Илл. 6) оформил сказку «Иван-царевич и серый волк». Его работы выделялись оригинальным прочтением знаменитой сказки. Яркие, праздничные, исторически достоверные — все эти качества определяли характер иллюстраций мастера. Для точности передачи характера и настроения стародавних времен художник долго изучал историю, костюмы, традиции и обычаи. В своих иллюстрациях он словно реконструировал атмосферу Древней Руси, отображая целый пласт русской культуры, на-



Илл. 5. Ершов П. П. Конек-Горбунок. Художник Н. А. Ращектаев. М.: Калужское КИ, 1958



Илл. 6. Ершов П. П. Конек-Горбунок. Художник Н. М. Кочергин. Л.: Художник РСФСР, 1961



Илл. 7. Маврина Т. А. Сказочная азбука. М.: Гознак, 1969

чиная от традиционных костюмов и заканчивая убедительными изображениями архитектуры. В образах Жар-птицы вновь прослеживается сходство с билибинскими композициями, и даже сюжет в них повторяется. Однако у героев совершенно разные характеры. Если билибинский Иван-царевич ведет себя более отрешенно-благородно, то Иван-царевич Н. М. Кочергина — персонаж лучезарный, уверенный, целеустремленный, он до последнего момента не желает упускать волшебную птицу, являясь настоящим творцом своего счастья. Жар-птица изображена очень торжественно и ярко, плавными линиями, напоминающими языки пламени. Цвета иллюстраций чистые, максимально сочные, живописный ореол света вокруг птицы создает ощущение движения. Вся картина выполнена в золотисто-охристых тонах, подчеркивая волшебное сияние птицы.



Илл. 8. Афанасьев А. Н. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке. Художник П. И. Багин. СПб., 1978

Мастер советской детской книги Т. А. Маврина множество раз изображала Жар-птицу. В ее работах волшебная птица присутствует практически в каждой народной сказке. Она изображала ее как символ, создавая некие пасхалки внутри иллюстраций, намекая зрителю на счастливый конец историй. Такой подход — своеобразное признание в любви к народному искусству, ведь раньше изображение Жар-птицы можно было встретить практически везде — на одежде, лоскутах, предметах быта, также вырезали небольшие деревянные фигуры, поскольку по преданию волшебная птица считалась символом счастья, благополучия и удачи.

Больше всего изображений Жар-птицы можно найти в иллюстрациях к «Азбуке» 1969 г. (Илл. 7). Здесь проявляется своеобразный новаторский подход в трактовке детской книги. К каждой буквице — сказка, а в самой букве заключен сюжет или главные герои. Это сделано так, чтобы ребенок учился и одновременно изучал фольклор. В «Азбуке» собраны былины и народные предания, сказки А. С. Пушкина, П. П. Ершова, А. Н. Афанасьева. В книге волшебная птица как главный герой фигурирует дважды — в изображениях букв «Ж» и «Я». В первом Жар-птица по пластике и характеру похожа на дымковские игрушки, во втором — отсылает нас к декоративному орнаменту славянских письмен. В целом книга познавательная и красочная, изящные буквы, заставки, украшения, естественно сочетаются с сюжетными иллюстрациями, придают оформлению книги цельность и стилевое единство.

Интересные визуальные решения находит иллюстратор П. И. Багин в иллюстрациях к «Ивану-царевичу и серому волку» 1978 г. (Илл. 8). Художник балансирует между натурализмом и декоративной стилизацией, в его творчестве сочетается художественная фантазия и житейская наблюдательность. Он использует цвет как основной инструмент передачи настроения. Принцип его работы заключается в том, что он локально заливает акварелью пространство иллюстрации, а затем изящной тонкой линией прорабатывает детали. Для детализации он использует смесь акварели и гуаши, от этого линия ложится поверх любого цвета, не теряя яркости. Возникает контраст между фоном и деталями, создается эффект объема. Из-за того, что предметы не имеют четких контуров, появляется динамика, пространство композиций расширяется, возникает ощущение движения света и цвета. Персонажи по стилю исполнения схожи с городецкой росписью, прекрасно подходящей для воплощения образа Жар-птицы. Она окружена живописным ореолом света, который переливается от золотистого до огненно-красного. Органичное сочетание народного искусства с живописными принципами реалистического рисования дают убедительный результат.

С прогрессом технических возможностей печати у художников появляется возможность расширить свое творческое пространство, они активно экспериментируют с цветом, объемом и фактурой.

В. В. Павлова в сказке «Конек-горбунок» 1991 г. (Илл. 9) подходит к иллюстрации иначе. Предельно понятное ясное и крупное изображение наводит нас на обращение к фольклорным, лубочным и даже иконописным традициям. Иконописны по своей сути способы подачи героев, пропорции, позы. Характерны для русского лубка колорит, набор декоративных элементов, отсутствие перспективы, способы передачи характера персонажей. Жар-птица этого иллюстратора напоминает поморского голубка — деревянную игрушку народного промысла, при этом крайне живописно исполненную, с которой рядом контрастно смотрится графично-декоративно нарисованный Иван-царевич, в фигуре которого читаются мотивы пряничных досок и узоры дымковских игрушек. В. В. Павлова в своих иллюстрациях смогла воссоздать трогательный камерный волшебный мир народной русской сказки, связанной с традициями крестьянской народной культуры.

В совершенно новом подходе в иллюстрировании сказки о Жар-птице свидетельствуют работы И. И. Олейникова в одноименном произведении 2008 г. (Илл. 10). Художник сделал книгу в жанре графического романа. Такой подход к иллюстрации во многом связан с многолетним опытом работы в мультипликации, также этот опыт можно проследить в композиции — резкой, динамичной, словно застывший кадр. Иллюстратор рас-



крывает характер волшебной птицы с другой стороны, изучив предания, мифы, народный фольклор. Мастер напоминает читателю о мифическом происхождении персонажа, и в этом его новаторский подход. Жар-птица И. И. Олейникова выглядит величественной и опасной, сияние, которое она излучает, резкое и ослепляющее, оно больше вызывает страх и беспокойство, чем благостное настроение. Острые, рваные, экспрессивные мазки художник выдерживает это напряжение, заставляя читателя испытать целый спектр эмоций.

Не менее интересна работа современного молодого иллюстратора М. Ю. Ханковой. Вдохновившись творческими исканиями художественного объединения «Мир искусства», кропотливо собрав огромный материал о русском народном творчестве, быте, культуре, она создает свой волшебный мир. В 2016 г. выходит «Азбука» (Илл. 11) с оригинальными иллюстрациями художницы. Воодушевленная эстетическими принципами А. Н. Бенуа и И. Я. Билибина, М. Ю. Ханкова создает свой узнаваемый стиль. Причудлив образ Жар-птицы, ее перья как драгоценные камни искрятся, переливаются разными цветами, он настолько наряден и иллюзорно трактован, что кажется, будто слышишь звон переливов ее перьев. Тонкая проработка деталей, плавные линии, легкость рисунка также заставляют вспомнить костюмы Л. С. Бакста, которые он создавал к балету «Жар-птица». Изящные иллюстрации М. Ю. Ханковой можно долго рассматривать, наслаждаясь их утонченной эстетикой. Это серия — настоящая дань уважения «дягилевской эпохе» и русскому модерну.

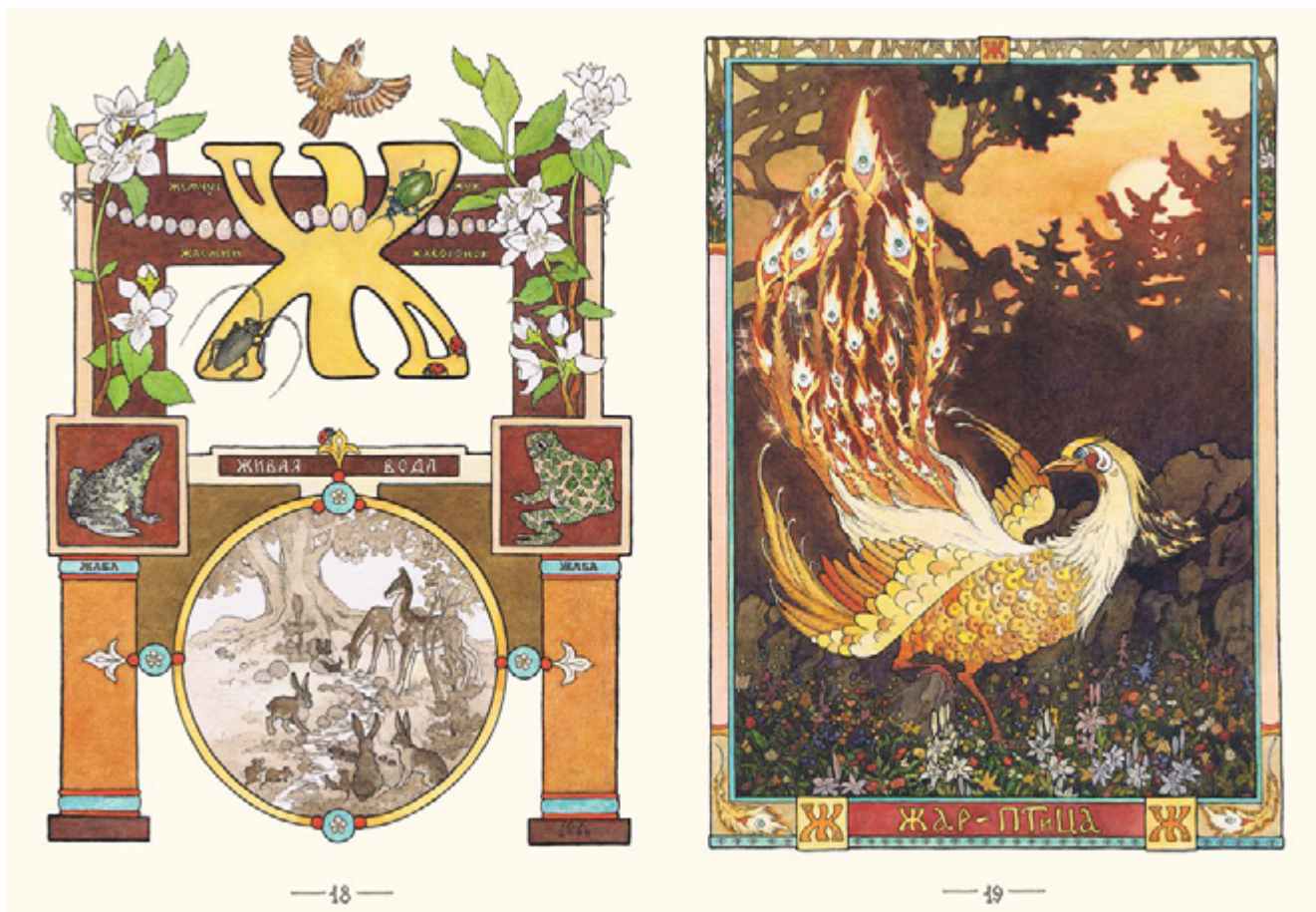
Проведя анализ различных иллюстрированных образов Жар-птицы, можно сделать несколько интересных выводов. Каждый художник в работе с данным персонажем обращался к мифологическим и фольклорным истокам и черпал вдохновение из текстов сказок и народного искусства.

Илл. 9. Ершов П. П. Конек-Горбунук. Художник В. В. Павлова. Л.: Хабаровское книжное издательство, 1991

Илл. 10. Олейников И. И. Жар-птица. М.: Азбука, 2008



Царь приказал разбросать пшеницу по чистому полю. И на заре поехал на то поле стрелец, отпустил коня погулять, а сам на дереве спрятался. Вдруг зашумел лес, пошли по траве волны — это Жар-птица прилетела. Опустилась она на землю и стала клевать зёрна. А богатый конь подкрался и прижал ей крыло к земле копытом. Связал стрелец Жар-птицу и поскакал во дворец.



Илл. 11. Ханкова М. Ю. Азбука. М.: Изд-во дом Мещерякова, 2016

Огромное влияние на трактовку образа Жар-птицы оказало объединение «Мир искусства», творчество И. Я. Билибина, Л. С. Бакста, Ю. А. Васнецова, чьи образы являются камертоном «русской» сказочности, заставляют иллюстраторов вновь и вновь возвращаться к их работам. Однако каждый художник сумел внести что-то уникальное и отразить в своих произведениях индивидуальное авторское художественное видение, воплощая неоднозначный образ Жар-птицы. В работах выражается индивидуальное сознание художника, сформированное под влиянием актуальных тенденций, а также под влиянием общественного сознания той или иной исторической эпохи. В творчестве И. Я. Билибина, Л. С. Бакста, Ю. А. Васнецова присутствуют элементы модерна. В работах советских художников Н. А. Ращектаева, Н. М. Кочергина, Т. А. Мавриной, П. И. Багина прослеживаются стилистические акценты, характерные для советского периода, возникновение которых способствовали популярность плакатного жанра, монументальность в изображениях и интерес к народному творчеству, а также наличие переосмысленного литературного

источника. Современные художники, рассмотренные в ходе анализа, — В. В. Павлова, И. И. Олейников, М. Ю. Ханкова — по-своему видят и интерпретируют образ Жар-птицы. В разнообразии взглядов на известного персонажа можно проследить множество источников вдохновения. Современные иллюстраторы не ограничены в материале, а информационная доступность позволяет им определить стилистическое направление. Таким образом, в работах «молодых» иллюстраторов наблюдается влияние народного искусства в сочетании с новыми композиционными решениями, такими как резкая перспектива, искажение форм и предметов, заимствование комиксного принципа оформления, а также изображение иллюстраций по кадровому принципу, что характерно для мультипликации. Каждая трактовка имеет свое неповторимое решение, которое характерно только для того или иного иллюстратора. Кроме того, рассматривая иллюстрации к детским сказкам, можно определить и так называемый «стиль эпохи», уловить эволюцию графического искусства на протяжении почти двух веков.

Список источников:

1. Афанасьев А. Н. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке / ил. И. Я. Билибина. СПб., 1899.
2. Афанасьев А. Н. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке / ил. И. Я. Билибина. Л., 1930.
3. Афанасьев А. Н. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке / ил. П. И. Багина. Л., 1978.
4. Ершов П. П. Конек-горбунок / ил. Л. А. Серякова, Р. К. Жуковского. СПб: Изд-во Якова Трея, 1856.
5. Ершов П. П. Конек-горбунок / ил. Ю. А. Васнецова. Л.: Дегиз, 1935.
6. Ершов П. П. Конек-горбунок / ил. Н. А. Ращектаева. М.: Калужское КИ, 1958.
7. Ершов П. П. Конек-горбунок / ил. Н. М. Кочергин. Л.: Художник РСФСР, 1961.
8. Ершов П. П. Конек-горбунок / ил. В. В. Павловой. Л.: Хабаровское книжное издательство, 1991.
9. Маврина Т. А. Сказочная азбука. М.: Гознак, 1969.
10. Олейников И. И. Жар-птица. М.: Азбука, 2008.
11. Ханкова М. Ю. Азбука. М.: Дом Мещерякова, 2016.

Список литературы:

1. Афанасьев А. Н., Башлов М. С., Рихау К. Русские детские сказки. В 2-х т. М.: Издательство Грачева и Комп., у Пречистенских ворот. д. Шиловой, 1870.
2. Виницкая Н. В. Сказочно-мифологический жанр в русской художественной культуре XX века // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6 (43). С. 428–430.
3. Ганкина Э. З. Художники в современной детской книге. М.: Советский художник, 1977. 216 с.
4. Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2014. 512 с.
5. Даниленко В. П. Картина мира в сказках русского народа. СПб.: Алетейя, 2019. 298 с.
6. Имаева И. В. Трансформация сказочных сюжетов в литературе: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.09. Казань, 2013. 217 с.
7. Кудрявцева Л. Собеседники поэзии и сказки: об искусстве художников детской книги. М.: Московские учебники и Картография, 2008. 288 с.
8. Мариничева Ю. Ю. Русские сказки о животных: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.09. Санкт-Петербург, 2012. 198 с.
9. Мишачева И. В. Мир народной сказки в книжной иллюстрации рубежа XIX–XX века: герой и пейзаж Герман Фогель (Германия) — Иван Билибин (Россия) // Вестник славянских культур. 2018. № 48. С. 280–290.
10. Немясова М. В. Особенности восприятия и влияние иллюстрации на понимание детьми художественного текста книги // Образование и воспитание. 2018. № 3. С. 70–71.
11. Никифоров А. И. Сказка и сказочник. М.: ОГИ, 2008. 376 с.
12. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинградского государственного ордена Ленина университета, 1946. 324 с.
13. Пропп В. Я. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа). М.: Лабиринт, 2000. 412 с.
14. Троицкий С. А. Очерк истории изучения народной культуры в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17: Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2013. № 1. С. 86–92.
15. Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 497 с.
16. Ханзен-Лева А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
17. Ханзен-Лева А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифологический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
18. Художники детской книги о себе и своем искусстве: статьи, рассказы, заметки, выступления / сост. В. И. Глоцера. М.: Книга, 1987. 320 с.
19. Чегодаева М. А. Искусство, которое было. Пути русской книжной графики 1937–1980. М.: Галард, 2014. 368 с.
20. Штемберг А. С. Герои русских народных сказок: кто они и почему ведут себя так, а не иначе? // Пространство и время. 2012. №1 (7). С. 207–214.

References:

- Afanas'ev A. N.; Bashilov M. S.; Rikhau K. *Russkie detskie skazki (Russian Children's Fairy Tales)*. Moscow, Izdatel'stvo Gracheva i Komp u Prechistsenskikh vorot d Shilovoi Publ., 1870. (in Russian)
- Chegodavaeva M. A. *Iskusstvo, kotoroe bylo. Puti russkoi knizhnoi grafiki 1937–1980 (The Art that was. Ways of Russian Book Graphics 1937–1980)*. Moscow, Galard Publ., 2014. 368 p. (in Russian)
- Danilenko V. P. *Kartina mira v skazkakh russkogo naroda (The Picture of the World in the Fairy Tales of the Russian People)*. Saint Petersburg, Aleteiia Publ., 2019. 298 p. (in Russian)
- Fokin M. M. *Protiv techeniia (Against the Current)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 497 p. (in Russian)
- Gankina E. Z. *Khudozhniki v sovremennoi detskoj knige (Artists in a Modern Children's Book)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1977. 216 p. (in Russian)
- Gerchuk Iu. Ia. *Iskusstvo pechatnoi knigi v Rossii 16–21 vekov (The Art of the Printed Book in Russia in the 16th–21st Centuries)*. Saint Petersburg, Kolo Publ., 2014, 512 p. (in Russian)
- Glotsera V. I. (comp.). *Khudozhniki detskoj knigi o sebe i svoem iskusstve: stat'i, rasskazy, zametki, vystupleniia (Artists of Children's Books about Themselves and their Art: Articles, Short Stories, Essays, Speeches)*. Moscow, Kniga Publ., 1987. 320 p. (in Russian)
- Imaeva I. V. *Transformatsiia skazochnykh siuzhetov v literature (Transformation of Fairytale Stories in Literature)*: PhD Thesis. Kazan, 2013, 217 p. (in Russian)
- Khanzen-Leve A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannii simvolizm (Russian Symbolism. System of Poetic Motifs. Early Symbolism)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 512 p. (in Russian)
- Khanzen-Leve A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifologicheskii simvolizm nachala veka. Kosmicheskaia simvolika (Russian Symbolism. System of Poetic Motifs. Mythological Symbolism at the Turn of the Century. Cosmic Symbolism)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003, 816 p. (in Russian)
- Kudriavtseva L. *Sobesedniki poezii i skazki: ob iskusstve khudozhnikov detskoj knigi (Interlocutors of Poetry and Fairy Tales: on the Art of Children's Book Artists)*. Moscow, Moskovskie uchebniki i Kartografiia Publ., 2008. 288 p. (in Russian)
- Marinicheva Iu. Iu. *Russkie skazki o zhiivotnykh (Russian Fairy Tales about Animals)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2012. 198 p. (in Russian)
- Mishacheva I. V. World of Folk Tales in Book Illustrations of the Turn of the 20th Century: Characters and Landscape. Hermann Vogel (Germany) — Ivan Bilibin (Russia). *Vestnik slavianskikh kul'tur (Bulletin of Slavic Cultures)*, 2018, no. 48, pp. 280–290. (in Russian)
- Nemiasova M. V. Osobennosti vospriatiia i vliianie illiustratsii na ponimanie det'mi khudozhestvennogo teksta knigi. *Obrazovanie i vospitanie (Education and Upbringing)*, 2018, no. 3, pp. 70–71. (in Russian)
- Nikiforov A. I. *Skazka i skazochnik (Fairy Tale and Storyteller)*. Moscow, OGI Publ., 2008. 376 p. (in Russian)
- Propp V. Ia. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki (Historical Roots of a Fairy Tale)*. Leningrad, Leningradskii gosudarstvennyi ordena Lenina universitet Publ., 1946. 324 p. (in Russian)
- Propp V. Ia. *Russkaia skazka (Sobranie trudov V. Ia. Proppa) (Russian Fairy Tale (Collected works of V. Ia. Propp))*. Moscow, Labirint Publ., 2000. 412 p. (in Russian)
- Shtemberg A. S. Heroes of Russian Folk Tales: Who are they and Why do they Behave this Way and not Otherwise? *Prostranstvo i vremia (Space and Time)*, 2012, no. 1 (7), pp. 207–214. (in Russian)
- Troitskii S. A. Essay on the History of Study of Folk Culture in Russia. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serii 17: Filsofiia i konfliktologii (Vestnik of Saint Petersburg University. Series 17: Philosophy and Conflict Studies)*, 2013, vol. 29, no. 1, pp. 86–92. (in Russian)
- Vinit'skaya N. V. Mythological Fairytale Genre in Russian Artistic Culture of the Twentieth Century. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia (World of Science, Culture, Education)*, 2013, no. 6 (43), pp. 428–430. (in Russian)

Корвацкая Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, доцент. РГПУ им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48. 191186. sun3109@yandex.ru

Korvatskaya, Elena Sergeevna, PhD in Art History, associate professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sun3109@yandex.ru

К ИСТОРИИ ОФОРМЛЕНИЯ СБОРНИКА «ЖАР-ПТИЦА. СБОРНИК ПЕРВЫЙ» ИЗДАТЕЛЬСТВА «ШИПОВНИК» [1911–1912]

ON THE HISTORY OF THE DESIGN OF THE BOOK SERIES "FIREBIRD. THE FIRST COLLECTION" BY THE "SHIPOVNIK" PUBLISHING HOUSE [1911–1912]

Аннотация. Сборник «Жар-птица» под редакцией К. Чуковского в оформлении представителей «Мир искусства» и близких к объединению художников вышел на рубеже 1911–1912 гг. в петербургском издательстве «Шиповник». Планировалось, что в сборнике будут регулярно публиковаться художественные произведения молодых писателей для детей. Но только одна единственная книга была выпущена издательством. В издание были включены 12 прозаических и стихотворных произведений разных авторов, таких как: «Который лопнул» Вл. Азова, «Купальщики» М. Моравской, «Жар-птица» А. Н. Толстого, «Нолли и Пшик» и «Поезд» С. Черного, «Цыпленок» и «Собаچه царство» К. Чуковского и другие. Писатели и художники, задействованные в издании, хорошо знали друг друга по журналам «Сатирикон» и «Шиповник». В представлении издателя З. И. Гржебина и К. Чуковского визуальная составляющая детской книги должна была формировать индивидуальный характер всей книги наравне с текстом. Поэтому главной задачей авторов сборника являлось создание издания для ребенка в едином художественном и стилистическом ключе. История сборника «Жар-птица» рассказывает о первых литературных опытах писателей А. Н. Толстого, К. Чуковского и С. Черного в детской книге, о работе членов «Мир искусства» В. М. Добужинского, С. Ю. Судейкина и С. В. Чехонина в детских сборниках, об иллюстративных начинаниях художников В. П. Белкина и А. А. Радакова. На примере сборника можно рассматривать изменения, происходившие в отдельных книжных элементах в начале XX в., разнообразие стилистических решений в иллюстрациях, влияние разных типов репродуцирования на вид отдельных произведений и облик всей книги данного периода. Художественное оформление «Жар-птицы» демонстрирует важные процессы в развитии отечественного книжного искусства данного периода, которые можно охарактеризовать как этап поиска новых решений в книжном оформлении 1910-х гг. Издание выступает связующим звеном между «красочной» книгой рубежа XIX–XX вв. и изданиями первых десятилетий советской власти.

Ключевые слова: детская книга; иллюстрация; сборник «Жар-птица»; З. И. Гржебин; К. Чуковский; А. Н. Толстой; С. Черный; М. В. Добужинский; издательство «Шиповник».

Abstract. Edited by K. Chukovsky and designed by the representatives of the “World of Art” and artists close to the association, “The Firebird” book series was published at the turn of 1912 in St. Petersburg publishing house “Rosehip”. The plan was to regularly issue fiction books for children by young writers. But only one single book was released by the publisher. The publication included 12 prose and poetic works by various authors, such as: “Who Burst” by V. Azov, “Bathers” by M. Moravskaya, “Firebird” by A. N. Tolstoy, “Nolli and Zilch” and “Train” by S. Cherny, “Chicken” and “The Kingdom of Dogs” by K. Chukovsky, and others. The writers and artists involved in the publication knew each other well from the magazines “Satyricon” and “Brier”. In the view of the publisher Z. I. Grzhebin and K. Chukovsky, the visual component of the children’s book had to form the individual character of the entire book and the text. Therefore, the main task of the authors of the series was to create a publication for the child in a single artistic and stylistic way. The history of the “The Firebird” series shows the first literary experiences of the writers A. N. Tolstoy, K. Chukovsky, and S. Cherny in children’s books, the work of members of the “World of Art” V. M. Dobuzhinsky, S. Yu. Sudeikin and S. V. Chekhonin in children’s collections, and the illustrative initiatives of artists V. P. Belkin and A. A. Radakov. On the example of the collection, we can consider the changes that occurred in individual book elements at the beginning of the 20th century; the variety of stylistic solutions in illustrations; the influence of different types of reproduction on the appearance of individual works and the entire book of this period. The artistic design of the “Firebird” demonstrates important processes in the development of Russian book art of this period, which was the stage in the search for new solutions in the 1910s book design. The publication acts as a link between the “colorful” book at the turn of the 20th century and the publications of the first decades of the Soviet Union.

Keywords: children’s book; illustration; “The Firebird” series; Z. I. Grzhebin; Korney Chukovsky; A. N. Tolstoy; Sasha Cherny; M. V. Dobuzhinsky; publishing house “Shipovnik”.

Деятельность художников объединения «Мир искусства» в детской книге подробно изучена. В научной среде рассмотрена книжная графика объединения в творчестве отдельных художников на примерах книжных ансамблей, книжек-картинок и иллюстраций в отдельных изданиях [5; 6; 10; 16; 18]. Мы хорошо знаем облик основных книг «Подарочной серии И. Кнебеля», «былинную серию» И. Я. Билибина, «Азбуку» А. Н. Бенуа и другие издания в оформлении мирискусников. Эти издания

сыграли ключевую роль в развитии художественного оформления детской книги начала XX в.

Художники объединения активно печатались в периодических изданиях и тематических сборниках. Данная сторона творчества представителей «Мир искусства» сейчас не имеет обобщенной характеристики. Художественный облик сборников для детей начала XX в. рассмотрен в нескольких научных публикациях [13; 14]. Изучение таких книг расширяет представ-

ление о наследии художников объединения «Мир искусства» и формирует более глубокое понимание художественных процессов в книжном искусстве первой половины XX в.

Сборник «Жар-птица» в оформлении «Мир искусства» и близких к объединению художников вышел на рубеже 1911–1912 гг. в издательстве «Шиповник» [9]. Издательство, просуществовав с 1906 по 1922 г. (СПб.; М.), выпускало произведения как молодых и малоизвестных, так и именитых авторов. Издательство печатало отечественную художественную литературу реалистического (И. А. Бунин, М. М. Пришвин, А. С. Серафимович, С. Н. Сергеев-Ценский, А. Н. Толстой и др.) и символистского (Л. А. Андреев, В. Я. Брюсов, А. А. Блок, К. Д. Бальмонт, А. Белый и др.) толка, зарубежных авторов (С. Лагерлеф, А. Стриндберг, Г. У. Уэллс и др.), юмористические остро-социальные произведения (А. Т. Аверченко, Н. А. Тэффи, С. Черный и др.), философские и социально-политические тексты А. В. Луначарского, К. Маркса, Г. В. Плеханова и др. Также с логотипом издательства выходили собрания сочинений, тематические библиотеки (серии) и художественные альбомы. К началу 1910-х гг. «Шиповник» укрепил свои позиции в издательском мире России. Он еще сохранял оппозиционно-настроенную направленность в своей деятельности. Период 1911 г. — первая половина 1912 г. стал для «Шиповника» очень насыщенным на издательскую деятельность [1, с. 310–311; 11, с. 164–171].

В начале 1910-х гг. один из соучредителей издательства З. И. Гржебин (1877–1929) планировал расширить тематику выпускаемой продукции за счет детской литературы. В каталогах и рекламных проспектах «Шиповника» упоминается серия «Детская библиотека издательства «Шиповник»». В свет вышли несколько интересных изданий, совершенно разных по концепции художественного оформления.

В 1907 г. вышли «Детские рассказы» А. С. Серафимовича (1863–1949) с полосными иллюстрациями Б. М. Кустодиева (1878–1927) [20] — гармоничный книжный ансамбль с реалистическими рисунками в тон, «Морщинка» А. М. Ремизова (1877–1957) в оформлении М. В. Добужинского (1875–1957) [19] — эксперимент на каждой странице (это была первая детская книга в оформлении художника). После «Жар-птицы» в 1914 г. будет издана книга «Живая Азбука» С. Черного (1880–1932) в оформлении В. Д. Фалилеева (1879–1950) [21]. Каждое издание является завершённым гармоничным книжным ансамблем. Издательство не успело сформировать единую концепцию, определяющую внешний вид детской книги. Финансовые трудности и уход З. И. Гржебина из издательства не способствовали продолжению серии.

Книга «Жар-птица» вышла в 48 страниц, имеет почти квадратный формат (25,2 x 20,2 см), характерный для массовой детской книги 1910-х гг. Издание создавалось как аналог популярного в то время «Литературно-художественного альманаха «Шиповник»», вышедшего в 27 выпусках (1907–1922). Предполагалось, что по примеру альманаха детский сборник «Жар-птица» будет выпускаться регулярно. Поэтому на обложке авторы сборника указали название книги во множественном числе — «Жар-птицы». Также в начале книги С. Черный написал в ответственном стихотворении к читателю:

Тук! Я новенькая книжка.
Что глядишь во все глаза?
Здравствуй, мальчик, стрижка-брижка,
И шалуныя-егоза!
Только, чур, не рвать страничек!
Подружимся, а потом
Будем ждать других «Жар-Птичек»
С новым радужным хвостом.

В критико-библиографическом журнале «Что и как читать детям» (№ 6, март 1912) был дан развернутый обзор сборника. В нем автор статьи пишет: «Периодически, 2–3 раза в год оно [издательство] намерено выпускать подобные сборники. Лица, принявшие участие в “Жар-птице” не общеизвестные, заурядные детские писатели, а напротив, люди, из которых некоторые впервые пробуют себя на литературе для маленьких детей» [23, с. 21].

Сборник включает 12 прозаических и стихотворных произведений разных авторов. Писатели и художники, принявшие участие в его создании, были хорошо знакомы друг с другом по журналам «Сатирикон» и «Шиповник». Издание вышло под редакцией К. Чуковского. Предполагалось, что издание выйдет под редакцией самого К. Чуковского, А. Н. Бенуа и владельцев издательства З. И. Гржебина и С. Ю. Коппельмана (1881–1942).

Над подготовкой журнала К. Чуковский работал с октября 1911 г. и, скорее всего, по январь 1912 г. [24, с. 272]. Фактически сборник стал первой детской книгой под редакцией этого писателя. Позднее К. Чуковский напишет: «Я давно носился с соблазнительным замыслом — привлечь самых лучших писателей и самых лучших художников к созданию хотя бы одной единственной “Книги для маленьких”, в противовес рыночным изданиям Сытина, Клюкина, Вольфа. В 1912 году я даже составил подобную книгу под сказочным названием “Жар-птица”, пригласив для участия в ней А. Н. Толстого, С. Н. Сергеева-Ценского, С. Черного, Марию Моравскую, а также многих первоклассных рисовальщиков, но книга именно из-за высокого качества (а также высокой цены (уточню — книга стоила 1 р. 25 коп. в переплете)) не имела никакого успеха и была затерта базарной дрянью» [25, с. 368–369].

Большинство произведений «Жар-птицы» были написаны К. Чуковским и С. Черным, на тот момент начинающими писателями. К. Чуковский был занят в периодической печати, писал критические статьи для журналов «Шиповник», «Сатирикон», «Речь» и другие. В статью, посвященной выходу сборника, критик писал о К. Чуковском: «...талантливый фельетонист впервые выступает на новом поприще и можно пожалеть, что он не сделал этого раньше» [23, с. 22].

К 1911 г. С. Черный выпустил свои первые сборники стихов «Всем нищим духом», «Невольная дань», «Сатиры». Его произведения публиковались в журналах «Современный мир», «Солнце России», «Современник», в газетах «Киевская мысль», «Русская молва» и другие. Но его имя пока не прозвучало в детской литературе.

В иллюстрированном каталоге «Шиповник» за 1911 г. нет упоминания о детском сборнике, но помещена интересная характеристика К. Чуковского на С. Черного: «В лице С. Черного мы должны приветствовать новую литературную силу. У него есть свой стиль, свое лицо, — и какая увлекательность лиризма! И сколько неожиданных образов, и какие полновесные слова» [27].

Авторы сборника не выстроили какой-то одной тематической и художественной концепции издания. К. Чуковский обращался к разным писателям с просьбой принять участие в сборнике, например, к А. А. Измайлову (1873–1921) [24, с. 272] и И. С. Шмелеву (1873–1950) [24, с. 262], просил прислать какие-то тексты для детей.

Издание «Жар-птица» было оформлено художниками «Мир искусства» и близкими к объединению иллюстраторами, В. П. Белкиным (1884–1951), М. В. Добужинским, А. А. Радаковым (1877–1942), С. Ю. Судейкиным (1882–1946) и С. В. Чехониным (1878–1936).

У критиков впечатление о внешнем виде сборника было неоднозначным: «не вполне удачен», «прекрасные, жизненные и правдивые рисунки перемешены с непонятными и подчас даже плохими; нужно только отдать справедливость, что все рисунки вполне приурочены к тексту, что так редко встречается в детских книгах. Издана книга очень нарядно» [23, с. 23].

Рисунок для издательской хромофотографированной обложки выполнил С. Ю. Судейкин (Илл. 1). Сказочная Жар-птица, цветочные мотивы и фигурки детей объединены в общую пластичную форму. Иллюстрация создана в стилистике модерна с оттенком ретроспективизма эпохи «галантного века». В экземпляре, хранящемся в РНБ, на странице перед титульным листом помещена интересная иллюстрация, выполненная в технике силуэта. Ее авторство пока не установлено. Можно предположить, что овальный рисунок с изображением парящей Жар-птицы и текстом «Жар-птица. Издательство “Шиповник”» мог бы быть эмблемой для несостоявшейся серии детских сборников.

Издание было выпущено с разными вариантами титульного листа в один или два цвета¹. На главной странице издания можно было встретить простую типографскую виньетку с ра-



Илл. 1. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]).
Иллюстрированный переплет. Художник С. Ю. Судейкин.
Хромофотография



Илл. 2. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]).
Титульный лист

стительным мотивом или авторский рисунок в ромбе символического толка с инициалами «В. Б.» (Илл. 2). Титульный лист построен на основе классической центрической композиции, но выглядит новым и современным. Он строг, гармонично выдержаны разные интервалы между строками. При наборе были использованы несколько кеглей, три типа начертания одной гарнитуры. Подобную верстку можно было нечасто встретить в детской книге начала XX в.

Текстовый блок напечатан на плотной бумаге с широкими полями. Спустя больше века текст и черно-белые иллюстрации сохранили насыщенность тона и четкость изображения. Кегль основного текста отличается в разных произведениях. Складывается общее впечатление о сборнике как о современном издании с продуманной модульной сеткой. Но сохранились «пережитки прошлого» — подписи под иллюстрациями, растительные виньетки без основной тематики, цветной шрифт и раскраска некоторых рисунков без какого-либо представления об общем ансамбле книги.

Сборник открывается сказкой «Жар-птица» в вольной интерпретации Алексея Николаевича Толстого (1883–1945). В воспоминаниях о писателе К. Чуковский упоминает: «В 1911 году издательство «Шиповник» поручило мне составить альманах «Жар-птица». Я обратился к Сергееву-Ценскому, С. Черному, Марии Моравской, Владимиру Азову и к Алексею Толстому. А какой сюжет? — спросил он. Хотелось бы о «Жар-птице». <...> Если, конечно, эта тема вам по сердцу. Ладно! — сказал он. Мне по сердцу всякая тема. В то время это было действительно так. Но в сущности своей заветной, выстраданной, единственной темы у него тогда еще не было, а было лишь «настроение души» — чисто стихийное бездумное ощущение счастья» [25, с. 263].

Пока не удалось установить, почему именно образ Жар-птицы был предложен К. Чуковским А. Н. Толстому в качестве основы для сюжета сказки. Возможно, под впечатлением от премьеры балета И. Ф. Стравинского 1910 г., но видел ли писатель эту постановку, неизвестно. Может быть, Жар-птица была выбрана как сказочный образ, знакомый многим читателям, или решение было связано с просимволистскими устремлениями издательства. Но образ огненной птицы не случаен. «Жар-птица» появится вновь в издательстве «Шиповник». В издании «Живая Азбука» С. Черного (1914) указано, что книга выходит в серии «Библиотека «Жар-птицы»». Но это издание стало первой и последней книгой в неосуществленной серии.

К. Чуковский вспоминал, что в начале 1910-х гг. он писал о А. Н. Толстом в одной из газетных статей: «Это гармоничный, счастливый, свободный, воздушный, нисколько не напряженный талант. Он пишет как дышит» [25, с. 263]. Современный критик отмечал, что сказка получилась «вполне по силам детям. Манера автора писать короткими фразами проглядывается и здесь» [23, с. 21]. В ней главным героем произведения неожиданно становится великан, который пытается поймать канарейку, улетающую от хозяйки. Птица в конце произведения превратится в Жар-птицу.

Иллюстрации к сказке А. Н. Толстого выполнил тогда начинающий художник Вениамин Павлович Белкин, в будущем известный живописец, график, преподаватель Академии художеств, преподаватель Ленинградского высшего художественно-промышленного училища.

В. П. Белкин не получил официального художественного образования. После Томского технологического института (1902) он учился в школе-студии А. П. Большакова в Москве (1904–1905) у М. М. Шестеркина, В. Э. Борисова-Мусатова и других московских художников. Затем уехал в Париж (до 1909). Он был близок к мастерской Е. С. Кругликовой на улице Буасонад, 17. Отсюда началась его дружба с А. Н. Толстым.

Во времени работы над иллюстрациями к «Жар-птице» В. П. Белкин только вернулся из Парижа. В России он сблизился с кругом «Мир искусства». В 1910-е гг. В. П. Белкин печатался в журналах «Аполлон», «Лукоморье», «Сатирикон». Как сложившийся книжный график он заявил о себе в 1920–1930-е гг. С его иллюстрациями выходили книги издательства «Academia», «Былое», «Аквилон» и др. Он много работал в печатной графике, но также после 1918 г. художник сотрудничал с Государственным фарфоровым заводом (1919–1921), занимался монументальной живописью (панно «Пегас» для Пушкинского сквера



Илл. 3. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]). В. П. Белкин. Иллюстрации к произведению А. Н. Толстого «Жар-птица». Разворот



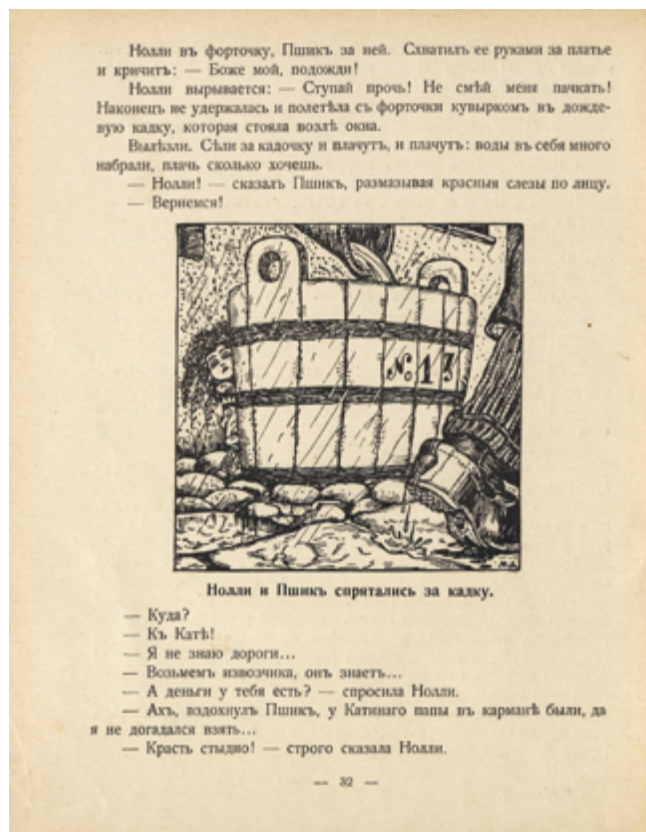
Илл. 4. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]). В. П. Белкин. Иллюстрация к произведению А. Н. Толстого «Жар-птица»



Илл. 5. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]). С. В. Чехонин. Иллюстрация к произведению К. Чуковского «Собачье царство»



Илл. 6. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]). М. В. Добужинский. Иллюстрация к стихотворению С. Черного «Нолли и Пшикъ»



Илл. 7. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]). М. В. Добужинский. Иллюстрация к стихотворению С. Черного «Нолли и Пшикъ»

в Петрограде (1918)). С 1906 г. В. П. Белкин был постоянным участником петербургских выставок («Союз молодежи», «Мир искусства» (1909), «Община художников» (1921–1928), «Шестнадцатъ» (1922–1928)).

Для В. П. Белкина работа для сборника стала первым опытом в детской книге (Илл. 3, 4). Современный критик написал, что «рисунки выполнены недурно, но фигуры и лица изображены грубыми и даже безобразными» [23, с. 22]. Иллюстрации в два цвета явно созданы под впечатлением от народного лубка и увлечения ксилографией. Их художник смело скомпоновал. Они решены остро через резкие ракурсы, контраст больших и малых форм. В. П. Белкин учел разные варианты организации книжного пространства, выполнив рисунки для врезок, полосных иллюстраций, парные иллюстрации для разворота. Очевидно, что инициалы «В. Б.» на виньетке титульного листа принадлежат В. П. Белкину. Этот рисунок он создал в эстетике книжной графики «Мир искусства».

Все произведения К. Чуковского в сборнике, а именно «Собачье царство» (сюжет заимствован писателем из английского рассказа «Dogland»), шутилая миниатюра «Цыпленок», стихотворное произведение «Доктор», были оформлены С. В. Чехониным. В этих иллюстрациях с трудом можно узнать творчество художника «второго поколения мирискусников». В работах отсутствует жесткий штрих, нет лаконичного силуэта, характерных для манеры С. В. Чехонина. Рисунки художника реалистичны, передан объем изображения. Они репродуцированы в разных техниках, литографским способом и в технике хромолитографии в тон. Из всех можно выделить полосную иллюстрацию к рассказу «Собачье царство», где художник подробно остановился на разработке облика города собак (Илл. 5). В стихотворении «Цыпленок» отдельные небольшие рисунки расположены по строфам стихотворения.

Два произведения из четырех С. Черного в сборнике «Жар-птица» проиллюстрировал М. В. Добужинский (стихотворения «Приставалка» и «Колыбельная (Для куклы)» без иллюстраций). «Нолли и Пшикъ»² — рассказ о приключениях в городе куклы и паяца, сбжавших от своей хозяйки (Илл. 6, 7). Все иллюстрации имеют одинаковый квадратный формат в рамке. В них М. В. Добужинский использовал следующие средства художественной выразительности: фрагментарность, острые ракурсы, резкий крупный первый план, контраст больших и малых форм. Они характерны для графики М. В. Добужинского второй половины 1910–1920-х гг. и перекликаются с кинематографическими приемами.

Иллюстрация М. В. Добужинского к стихотворению «Нолли и Пшикъ» — это больше разговор о городской жизни. Художник не отдает главную роль героям в графическом повествовании. Вслед за куклой и паяцем читатель смотрит в окно на большой взрослый мир или пробегает по бульжным мостовым провинциального городка под дождем. Рассказ завершается увеличенной виньеткой. В ней кот, как волк из сказки об Иване-царевиче и сером волке, летит с главными персонажами по звездному небу. В рисунках М. В. Добужинского передается озорство героев, часто меняются места действия. Это необходимые составляющие детской книги.

Иллюстрация М. В. Добужинского к стихотворению «Поезд» (Илл. 8) С. Черного имеет вытянутую прямоугольную форму. Она помещена на развороте в центре издания. Подобное решение авторов сборника расставило визуальные акценты в ансамбли книги.

Стихотворение «Поезд» будет переиздано через два года в отдельном сборнике детских стихов С. Черного «Тук-тук» (1913) [22]. Иллюстрацию для этого издания выполнит В. Д. Фалилеев. Оба художника выбрали фризную композицию с целью передать сюжет стихотворения — дети играют в поезд. Интересно сравнить образную трактовку двух иллюстраций. М. В. Добужинский решил композицию через общее графическое пятно. Он изобразил много деталей, рассказывающих о быте того времени. Д. В. Фалилеев решил свой рисунок. Ритм композиции строится на чередовании отдельных одинаковых изображений стульев, с которыми играют дети. Д. В. Фалилеев уделит внимание самой игре ребенка, пластике движения фигур.

С. Черный продолжил развивать идею детских иллюстрированных сборников. В том же 1912 г. вышло издание «Голубая



Илл. 8. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]).
М. В. Добужинский. Иллюстрация к стихотворению С. Черного «Нолли и Пшик». Концовка



Илл. 9. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]).
М. В. Добужинский. Иллюстрация к стихотворению С. Черного «Поезд»

книжка» [4], куда вошли произведения самого поэта, М. Горько-го, К. Р. Милля (псевдоним Полярный (?)). Фактически авторами идеи и составителями были М. Горький и С. Черный. Они хотели создать книгу для ребенка, которая должна была кардинальным образом отличаться от аналогичных изданий того времени своим внешним обликом и выбором литературных произведений. Оформить сборник должны были два стипендиата Академии художеств, проходившие обучение в пенсионерской поездке в Италию, В. Д. Фалилеев и И. И. Бродский (1884–1939).

Низкое качество печати и очень разные в стилистическом плане иллюстрации не позволили реализовать идею писателей.

Сборник завершается юмористическими рассказами назидательного характера Вл. Азова «Фу ты плакса какой» и «Который лопнул». Под этим псевдонимом печатался писатель, фельетонист и журналист Владимир Александрович Ашкенази (1873–1941). В критической заметке того времени дан отрицательных отзыв о его произведениях: «...это грубые вещи, резко отличающиеся от всего тона сборника. Дети критически отно-

сятся к подобного рода юмору» [23, с. 22]. Подобные сатирические тексты, показывающие детские недостатки на примерах в острой, а не назидательной форме, были не привычны читательской аудитории начала XX в.

Рассказ «Который лопнул» был проиллюстрирован А. А. Радаковым (1879–1942) (Илл. 9), в будущем известным советским художником-карикатуристом, плакатистом и иллюстратором. А. А. Радаков был один из основных сотрудников журнала «Сатирикон», иллюстрировал еженедельный юмористический журнал для детей «Галчонок» (1911–1913) [2], много печатался в советских сатирических журналах «Крокодил», «Красный перец», «Бегемот», «Бич». Также он автор знаменитого агитационного плаката «Неграмотный — тот же слепой...» (1920).

Цветные иллюстрации А. А. Радакова, одинаковые по форме и формату, объединены в одну смысловую цепочку повествования. Художник проиллюстрировал каждую строфу стихотворения. Подобное решение в верстке (можно так сказать, прообраз будущих комиксов) А. А. Радаков использовал в журнале для детей «Галчонок», где являлся основным иллюстратором.

На задней обложке сборника помещена небольшая иллюстрация в узкой рамке — концовка всего сборника (Илл. 10). Она выполнена в технике силуэта. В ней изображены знакомые для читателя сказочные мотивы, отсылающие к творчеству Г. И. Нарбута (1886–1920): утонченные по форме растения, на их фоне представлен мир насекомых. В содержании сборника не указан автор данной виньетки. Но художник дополнил свой рисунок привычной для нас монограммой в левом верхнем углу иллюстрации — «Г. Н., 11 год».

Интересно, что в 1918 г. в издательстве «Парус» вышел сборник рассказов, сказок и стихов для детей «Елка» под редакцией А. Н. Бенуа и К. Чуковского (1918) [8]. Параллели между двумя сборниками очевидны. Заведующим художественным отделом издательства «Парус» был З. И. Гржебин. Он будет не раз возвращаться к идее издания детских книг. Авторами «Елки» были художники и писатели, принявшие участие в создании «Жар-птицы»: М. Моравская, А. Н. Толстой, С. Черный, К. Чуковский, М. В. Добужинский, С. В. Чехонин.

Во внешнем виде двух сборников «Жар-птица» и «Елка», изданных с разницей в 7–8 лет, прослеживается тенденция к объединению книжного пространства. Издание 1918 г. является цельным книжным ансамблем. Это выражается в новых пропорциональных отношениях между форматом издания, отдельными иллюстрация, кеглем и другими элементами книги. Пока стилистика иллюстраций не имеет какой-то общей направленности. В сборник были включены реалистические рисунки В. Д. Замирайло, Д. Н. Кардовского и В. В. Лебедева, выполненные в разных техниках. Работы А. Н. Бенуа, С. Ю. Судейкина и В. Я. Чемберс сохраняют черты детской книги начала XX в. — эпохи модерна. Иллюстрации Ю. П. Анненкова и И. А. Пуни решены через формальные решения, трансформацию формы и декоративную составляющую цвета.

Перед авторами сборника стояла сложная задача — создание единого художественного облика книги-сборника груп-



Илл. 10. Сборник «Жар-птица» (СПб.: Шиповник, [1911–1912]). А. А. Радаков. Иллюстрация к произведению Вл. Азова «Который лопнул»

пой художников. Отчасти она была выполнена. Сборник «Жар-птица» был представлен на Международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге 1914 г. как достижение отечественного печатного дела.

Сейчас оценивая книжное искусство прошлого века, мы назовем «Жар-птицу» важной составляющей художественных процессов в отечественном книжном искусстве XX в. Внешний вид сборника отражает общие процессы, которые происходили в меняющемся пространстве книжного мира начала XX в. Авторы сборника впервые показали, что в данном типе издания для детей визуальная составляющая должна формировать индивидуальные характер всей книги наравне с текстом.

«Жар-птица» предвосхитила будущий расцвет книжного искусства. Издание является связующим звеном между «красочной» книгой рубежа XIX–XX вв. и изданиями первых десятилетий советской власти.

Примечания:

¹ Установлено по экземпляру в РНБ и публикации на сайте Rarus's gallery. Аукцион антикварных книг. URL: <http://www.raruss.ru/childrens-books/3738-zhar-bird-collection-for-childrens.html> (дата обращения: 12.10.2020).

² Произведение датируется 1912 г. Это еще раз доказывает тот факт, что издание «Жар-птица» вышло не в конце 1911 г, а уже в начале 1912 г.

Список литературы:

1. Баренбаум И. Е. Книжный Петербург. М.: Книга, 1980. 440 с.
2. Галчонок: Детский журнал. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911–1913.
3. Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2014. 511 с.
4. Голубая книжка: Сказки М. Горького, С. Черного, К. Милля. СПб.: О. Н. Попова, 1912. 64 с.
5. Гольнец С. В. Книжная графика И. Я. Билибина // Книга: Исследования и материалы 1968. Сб. 16. С. 46–66.
6. Гусарова А. П. Книжная графика М. В. Добужинского // Очерки по русскому и советскому искусству. М.: Художник РСФСР, 1965. С. 137–148.
7. Динерштейн Е. А. Синяя птица Зиновия Гржебина. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 427 с.
8. Елка / Под ред. А. Н. Бенуа и К. И. Чуковского. Пг.: Парус, 1918.
9. Жар-птица: Детский сборник. Кн. 1. СПб.: Шиповник, [1911]. 48 с.
10. Издательство И. Н. Кнебель и художники детской книги: Из истории создания книг «Подарочной серии» / [Вступ. ст. и сост.

Л. И. Юниверг; худож. О. В. Некрасова]. М.: Книга, 1989. 43 с.

11. Книга в России. 1895–1917 / [И. И. Фролова, В. Е. Кельнер, Н. Г. Патрушева и др.]; под общ. ред. канд. ист. н. И. И. Фроловой; Рос. нац. б-ка. СПб.: Российская национальная библиотека, 2008. 720 с.
12. Книга в России: В 2-х т. / Гос. публ. ист. б-ка России; под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова. М.: Государственная публичная историческая библиотека, 2008. — Репринтное издание. М.: Гос. изд., 1924–1925.
13. Корвацкая Е. С. Художественное оформление детских сборников и хрестоматий начала XX века в России // Труды Государственного Эрмитажа: [Т.] 1 [Ч.] 1: Судьбы книжных собраний России до и после революции 1917 года: материалы Международной научной конференции, состоявшейся 26–28 октября 2017 г. в Государственном Эрмитаже. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 300–318.
14. Корвацкая Е. С. Художественное оформление сборника «Елка» издательства «Парус» (1918 г.) // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. РАХ Институт имени И. Е. Репина. 2010. Вып. 12. С. 120–134.
15. Корнилов П. Е. В. П. Белкин // Искусство книги. Вып. 2. М.: Искусство, 1961. С. 131–134.
16. Липович И. Н. Книжная графика «Мир искусства» (Некоторые аспекты теории и художественной практики): автореф. дис. ... канд. искусств. Ленинград, 1974. 10 с.
17. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1907–1917.
18. Лобанов В. М. Книжная графика Е. Е. Лансере. М.; Л.: Гизлегпром, 1946. 108 с.
19. Ремизов А. М. Морщинка: Сказка. СПб.: Шиповник, 1907. 16 с.
20. Serafimovich A. S. Детские рассказы. СПб.: Шиповник, [1907]. 196 с.
21. Черный С. Живая азбука. СПб.: Шиповник, [1914]. 31 с.
22. Черный С. Тук-тук. М.: Издание И. Д. Сытина, 1913. 24 с.
23. Что и как читать детям. Критико-библиографический ежемесячный журнал. 1912. № 6 (март).
24. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. М.: ТЕРРА, 2001. Т. 14. 686 с.
25. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т. М.: ТЕРРА, 2008. Т. 5. 479 с.
26. Чуковский К. И. Современники: Портреты и этюды. М.: Молодая гвардия, 1962. С. 368–369.
27. Шиповник, изд-во (Петербург). Иллюстрированный каталог изданий издательства «Шиповник». СПб.: Акц. изд. и книготорг. о-во «Гектор», [1911]. 48 с.

Sources:

- Benois A. N.; Chukovsky K. I. (ed.). *Elka (Christmas Tree)*. Petrograd, Parus Publ., 1918. (in Russian)
- Cherny S. *Tuk-tuk*. Moscow, izdanie I. D. Sytin Publ., 1913. 24 p. (in Russian)
- Cherny S. *Zhivaia azbuka (Live Alphabet)*. Saint Petersburg, Shipovnik Publ., [1914]. 31 p. (in Russian)
- Chukovsky K. I. *Sobranie sochinenii (Collected works)*. In 15 vols. Moscow, TERRA Publ., 2001. Vol. 14. 686 p. (in Russian)
- Chukovsky K. I. *Sobranie sochinenii (Collected works)*. In 15 vols. Moscow, TERRA Publ., 2008. Vol. 5. 479 p. (in Russian)
- Chukovsky K. I. *Sovremenniki: Portrety i etyudy (Contemporaries: Portraits and Sketches)*. Moscow, Molodaiia gvardiia Publ., 1962, pp. 368–369. (in Russian)
- Galchonok: detskii zhurnal (Galchenok: Children's Magazine)*. Saint Petersburg, M. G. Kornfeld Publ., 1911–1913. (in Russian)
- Golubaia knizhka: Skazki M. Gor'kogo, S. Chernogo, K. Millia (Blue Book: Tales of M. Gorky, Sasha Cherny, K. Mill)*. Saint Petersburg, O. N. Popova Publ., 1912. 64 p. (in Russian)
- Literaturno-khudozhestvennye al'manakhi izdatel'stva "Shipovnik" (Literary and Artistic Almanacs of the Publishing House "Shipovnik")*. Saint Petersburg, 1907–1917. (in Russian)
- Remizov A. M. *Morshchinka (The Wrinkle): A Fairy Tale*. Saint Petersburg, Shipovnik Publ., 1907. 16 p. (in Russian)
- Serafimovich A. S. *Detskie rassказы (Children's Stories)*. Saint Petersburg, Shipovnik Publ., [1907]. 196 p. (in Russian)
- Shipovnik, izd-vo (Peterburg)*. *Illiustrirovannyi katalog izdaniy izdatel'stva "Shipovnik" (Shipovnik Press (Petersburg). Illustrated Catalog of Publications of the Publishing House "Shipovnik")*. Saint Petersburg, Gector Publ., [1911]. 48 p. (in Russian)
- Zhar-Ptitsa (Firebird): Children's collection. Book 1*. Saint Petersburg, Shipovnik Publ., [1911]. 48 p. (in Russian)

References:

- Adariukov V. Ia.; Sidorov A. A. *Kniga v Rossii (A Book in Russia)*. In 2 vols. Moscow, The State Public Historical Library of Russia Publ., 2008 [Reprint edition]. (in Russian)
- Barenbaum I. E. *Knizhnyi Peterburg (Book Saint Petersburg)*. Moscow, Kniga Publ., 1980. 440 p. (in Russian)
- Chto i kak chitat' detiam (What and How to Read to Children)*, 1912, no. 6 (March). (in Russian)
- Dinerstein E. A. *Siniaia ptitsa Zinoviia Grzhebina (Blue Bird of Zinovy Grzhebin)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 427 p. (in Russian)
- Frolova I. I.; Kellner V. E.; Patrusheva N. G. et al. *Kniga v Rossii. 1895–1917 (A Book in Russia. 1895–1917)*. Saint Petersburg, The National Library of Russia Publ., 2008. 720 p. (in Russian)
- Gerchuk Iu. Ia. *Iskusstvo pechatnoi knigi v Rossii 16–21 vekov (The Art of Printed Book in Russia in the 16th–21st Centuries)*. Saint Petersburg, Kolo Publ., 2014. 511 p. (in Russian)
- Golynets S. V. *Book Graphics of I. Ia. Bilibin. Kniga: Issledovaniia i materialy (Book: Researches and Materials)*, 1968, collection 16, pp. 46–66. (in Russian)
- Gusarova A. P. *Book Graphics of M. V. Dobuzhinsky. Ocherki po russkomu i sovetskomu iskusstvu (Essays on Russian and Soviet Art)*. Moscow, Khudozhnik RSFSR Publ., 1965, pp. 137–148. (in Russian)
- Kornilov P. E. V. P. Belkin. *Iskusstvo knigi (The Art of the Book)*. Issue 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961, pp. 131–134. (in Russian)
- Korvatskaya E. S. *Artistic Design of Children's Collections and Anthologies of the Beginning of the 20th Century in Russia. Trudy Gosudarstvennogo Ermitaga (Proceedings of the State Hermitage Museum)*. Vol. 1. Part 1. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019, pp. 300–318. (in Russian)
- Korvatskaya E. S. *Artistic Design of the Collection "Elka" of the Publishing House "Parus" (1918). Nauchnye Trudy (Scientific Works)*, 2010, vol. 12, pp. 120–134. (in Russian)
- Lipovich I. N. *Knizhnaia grafika "Mir iskusstva" (Nekotorye aspekty teorii i khudozhestvennoi praktiki) (Book Graphics "The World of Art" (Some Aspects of Theory and Artistic Practice))*: PhD Thesis abstract. Leningrad, 1974. 10 p. (in Russian)
- Lobanov V. M. *Knizhnye illiustratsii E. E. Lansere (Book Illustrations by E. E. Lansere)*. Moscow, Leningrad, Gisleham Publ., 1946. 108 p. (in Russian)
- Univerg L. I. (comp.). *Izdatel'stvo I. N. Knebel' i khudozhniki detskoj knigi: Iz istorii sozdaniia knig "Podarochnoi serii" (Publishing House I. N. Knebel and Artists of Children's Books: From the History of the Creation of Books "Gift Series")*. Moscow, Kniga Publ., 1989. 43 p. (in Russian)

Воропаева Татьяна Александровна, научный сотрудник, хранитель. Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Россия, Великий Новгород, Кремль, 11. 173007. voropaevamuseum@gmail.com

Voropaeva, Tatyana Alexandrovna, researcher, curator. Novgorod State United Museum-Reserve, Russia, Veliky Novgorod, Kremlin, 11. 173007. voropaevamuseum@gmail.com

ТЕАТР И БАЛЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ВИССАРИОНОВНЫ АНДРЕЕВОЙ — ХУДОЖНИКА ЗАВОДА «ВОЗРОЖДЕНИЕ»

THEATER AND BALLET IN THE WORK OF MARINA VISSARIONOVNA ANDREEVA — THE ARTIST OF THE “VOZROZHDENIE” PLANT

Аннотация. В современном искусствознании наблюдается рост исследовательского интереса к искусству советского фарфора, в особенности к популярным в нем темам балета и театра. Однако определенные периоды его развития, история региональных предприятий и творческое наследие отдельных художников в настоящее время изучены недостаточно полно. Примером может служить новгородский художественный фарфор, значительную роль в развитии которого сыграла Марина Виссарионовна Андреева — выпускница ЛВПУХУ им. В. И. Мухиной, с 1980 г. работавшая на заводе «Возрождение» в селе Бронница. Данная статья посвящена исследованию специфики интерпретации тем театра и балета в творчестве художника. Марина Виссарионовна Андреева первой в новгородском фарфоре открыла эту тему и детально разработала ее в своем творчестве, попутно увлекаясь литературными персонажами. Автор приходит к выводу, что скульптора занимала пластическая выразительность человеческой фигуры, движения, позы и жесты в танце, театральные сюжеты. Каждая композиция Марины Виссарионовны Андреевой представляет собой театральную сцену, на которой разворачивается представление. Творчеству художницы присущ игровой момент, ею создается собственный театр со своими сказками, пьесами, персонажами, великолепными костюмами и пластическими решениями. Анализ росписей позволяет заключить, что Марина Виссарионовна декорировала свои скульптуры, сервизы, композиции, наборы штофов преимущественно в легкой сине-коричневой гамме, дополненной тонкими золотыми орнаментами, придавая особую целостность и художественную завершенность работе, или практически отказывалась от росписи в пользу выразительности скульптурной пластики.

Ключевые слова: новгородский фарфор; искусство советского фарфора; завод «Возрождение»; Марина Виссарионовна Андреева; советский балет.

Abstract. In modern art history, there is a growing research interest in the art of Soviet porcelain, especially in the popular themes of ballet and theater. At the same time, certain periods of its development, the history of regional enterprises and the creative heritage of individual artists are currently not fully studied. The example in question is the Novgorod art porcelain. Marina Vissarionovna Andreeva, a graduate of Leningrad Higher School of Industrial Art Named after V. I. Mukhina, who, since 1980, worked at the Vozrozhdenie plant in the village Bronnitsa, played a significant role in its development. This article is about the specifics of the interpretation of themes of theater and ballet in the artist's work. The author concluded that the sculptor was interested in the plastic expressiveness of the figure, movement, poses and gestures in dance, and theater subjects. Each piece by Marina Vissarionovna Andreeva is a theater stage where the performance unfolds. The artist's work has an acting part, she creates her own theater with its fairy tales, plays, characters, magnificent costumes, and plastic solutions. An analysis of the paintings allowed us to conclude that Marina Vissarionovna decorated her sculptures, sets, compositions, and sets of damask mainly in light blue-brown tones, complemented by delicate ornaments, giving special integrity and artistic completeness to the work, or practically abandoned painting in favor of expressive sculptural plastics.

Keywords: Novgorod porcelain; the art of Soviet porcelain; the Vozrozhdenie plant; Marina Vissarionovna Andreeva; Soviet ballet.

В современном искусствознании наблюдается рост исследовательского интереса к искусству советского фарфора, в особенности к популярным в нем темам балета и театра. Однако определенные периоды его развития, история региональных предприятий и творческое наследие отдельных художников в настоящее время исследованы недостаточно полно.

Новгородский фарфор — тема малоизученная, между тем его производство существовало с 1878 по 2013 г. К 1895 г. династия Кузнецовых монополизировала значительную часть фарфоровой промышленности страны [1]. Иван Емельянович Кузнецов, двоюродный брат Матвея Сидоровича Кузнецова, которого называли фарфоровым королем, организовал несколько крупных фарфоровых фабрик на территории Новгородской губернии, продолжившие свое развитие и после национализации, последовавшей после революции 1917 г. [8, с. 53].

Развитие производства приостановила Великая Отечественная война. Но после войны, к 1970-м гг., оно набрало невероятные обороты и снабжало продукцией буквально всю страну. Общими недостатками фарфора первой половины XX в., особенно массового, были увлечение приемами станковой живописи, неорганичная связь росписи с формой изделий и затянувшийся процесс обновления этих форм [11]. Но еще в довоенные годы и сразу после войны, в период восстановления экономики страны, многие видные деятели искусства и культуры озаботились художественным качеством товаров массового производства — фарфора, стекла, мебели и пр. [14]. Тогда было инициировано создание специализированных отделений вузов, готовящих художников декоративно-прикладного искусства. Выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной, Московской государственной ху-

дожественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, начиная с 1950-х гг., определили «лицо» отечественной художественной промышленности, оставив яркий след в художественной жизни СССР. Особое внимание разработке практических, утилитарно-целесообразных форм стало уделяться с середины 1950-х гг. (Э. М. Криммер, А. А. Лепорская, В. Л. Семенов в Ленинграде, Т. И. Воскресенская в Дулёво и другие). Появились лаконичные, простые по исполнению росписи, подчеркивающие красоту самого материала. Вместе с тем возросло применение механических способов украшения массового фарфора. К концу 1960-х гг., наряду с внедрением в производство новых форм, органично связанных с формой росписи, стремящейся подчеркнуть красоту и благородство самого материала, наметился отход от узко понятой утилитарности в сторону усиления декоративного начала, повышения эмоционального звучания фарфорового изделия в интерьере [2]. «1970-е — 1980-е годы можно назвать периодом расцвета отечественного декоративного искусства в его авторском уникальном варианте. Энергично и своеобразно развиваются многие его виды: декоративная керамика, художественное стекло, гобелен и расписной текстиль, чеканка, ювелирное дело, уникальный фарфор. Ведутся художественные и технические эксперименты с традиционными материалами: глиной, стеклом, металлом. Возникают новые пластические формы и композиции в керамике. Фарфор отмечен новаторскими приемами формообразования и живописных решений. В декоративных произведениях активно проявляется индивидуальный почерк творца» [7, с. 38]. Начиная с 1970-х гг., с точки зрения задач искусства, новое направление в керамике признано синтетическим. Речь идет о синтезе скульптуры, графики, живописи, театральной декорации, но на основе принципов декоративного искусства. На смену «современному стилю» приходит «неодекоративизм». Популярными становятся темы театра, балета, поэзии, музыки, в которых отмечено многообразие художественных образов, сложность пластических форм и виртуозные росписи.

Выпускники мухинского училища сыграли заметную роль в формировании фарфоровой промышленности Новгородской области второй половины XX в. [4, с. 41]. Так, Марина Виссарионовна Андреева, одна из выпускниц факультета декоративно-прикладного искусства Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной, по специальности «художник керамики и стекла», с 1980 г. работала на Бронницком фарфоровом заводе «Возрождение» (далее — завод «Возрождение») в селе Бронница Новгородской области главным художником предприятия².

Завод «Возрождение», на который после окончания обучения пришла Марина Виссарионовна, был основан в 1966 г. как предприятие местной промышленности, ориентированное на выпуск сувенирной продукции. За годы своего существования предприятие достигло высокой художественной культуры выпускаемой продукции, отличавшейся на самых представительных выставках в стране. Уникальность изделий, постоянный поиск нового, оригинальность решений, способствовали тому, что новые запоминающиеся фарфоровые композиции, сервизы, наборы и мелкая пластика, стали своего рода «визитной карточкой» города.

Прежде всего, изделия завода «Возрождение» поражают разнообразием форм эффектно подчеркнутых силуэтов кобальтовых предметов, ставших традиционными на этом предприятии [5, с. 84].

Качество фарфорового сырья было невысоким — фактически это были отходы производства завода «Пролетарий», поэтому рассчитывать на эффект прозрачного черепка не приходилось. Наряду с производственным объединением «Гжель», художники наладили выпуск подарочных фарфоровых изделий, в оформлении которых используются возрожденные традиции искусства народных мастеров. В формах прослеживается древнерусская традиция, связанная с новгородской тематикой, но в оригинальной трактовке. Например, мотивы крестецкой строчки — крупного новгородского промысла (М. В. Андреева).



Илл. 1. Сервиз чайно-кофейный «Театральный». 1982. Автор росписи М. В. Андреева, автор формы О. Н. Чуракова. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота. Завод «Возрождение».

Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород



Илл. 2. Скульптуры «Театральные персонажи». 1980-е. Автор моделей и росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Завод «Возрождение». Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород

Сервиз чайно-кофейный «Крестецкая строчка», 1983). Уже первые произведения, показанные на зональной художественной выставке «Советский Север» в 1967 г. в Кирове, привлекли внимание критиков выразительностью форм, удачным совмещением декоративного и функционального начала. С этого же года отличительной чертой завода «Возрождение» становится кобальтовое крыльце. Сочетание темно-синей поверхности с белым цветом и золотом дает эффект торжественности и праздничности изделий. Для создания сувенирной продукции кобальтовое крыльце применялось и на других крупных предприятиях нашей страны [16].

В начале 1980-х гг. коллектив художников-фарфористов завода «Возрождение» пополнила молодежь. Отличительной чертой художников нового поколения стало то, что они с одинаковым успехом работали над формой и над росписью, над сувенирной посудой и над скульптурой. Происходит переход от новгородской традиции к более индивидуальным почеркам художников. Так и в цветовом отношении разнообразнее становится роспись с применением не только кобальтовой краски.

Марина Андреева создала немало удивительных по красоте и изяществу произведений, которые были представлены на самых крупных выставках в стране, а также экспонировались за рубежом.

С появлением нового главного художника предметы фарфора, представляемые мастерами «Возрождения» в традиционной кобальтовой гамме, зазвучали по-новому. Практически сразу Марина Андреева вошла в современное декоративно-прикладное искусство как мастер с особым стилем, наполняя предметы даже бытового фарфора необычным для своего вре-

мени содержанием [3, с. 40]. Раздел декоративно-прикладного искусства тематически обогатился, особенно в произведениях, связанных с темой театра и балета, с их условностью, романтикой, блеском декораций и костюмов.

В России первая фарфоровая мануфактура была основана всего лишь за десять лет до появления первого Императорского театра. Увлечение театральным искусством уже с момента своего зарождения исторически сплетается с только что возникшим интересом к фарфоровым изделиям.

Темы, связанные с балетом и театром, достаточно популярны среди мастеров фарфора всего советского периода [13, с. 66]. Это связано с крупными театральными и балетными постановками, которые становились значимыми событиями в общественной жизни. Потребителю же хотелось привнести в свои интерьеры атмосферу праздника, сказки, удивительного мира балета и театра, украсив свои жилища мелкой скульптурой в виде изящных балерин, театральных персонажей, обладающих яркими типажными чертами.

К ранним произведениям автора относятся два декоративных блюда из набора «Театр» (1979) и блюдо «Музыка» (1979). Марина Виссарионовна создает многоцветную роспись с изображением музыкальных спектаклей. На каждом блюде из набора «Театр» изображены по два персонажа, динамичные композиции вписаны в круг, представлена сцена с театральными героями на фоне пышных декораций. Роспись блюда «Музыка» представляет собой изображение трех дам в средневековых платьях нежно-зеленого оттенка. Две из них играют на музыкальных инструментах, третья держит в руках лист с изображением нот. Изображение лиц стилизовано, а также использо-

ван прием совмещения в лицах анфас и профиля, это создает эффект движения, зритель может воспринимать два варианта портретного изображения. Роспись в данном случае напоминает акварельную технику с ее полупрозрачными тонами, легкими мазками, чистотой цвета.

Сервиз Марины Виссарионовны Андреевой «Театральный» (1982) (Илл. 1) был представлен зрителю в 1982 г. и сразу обратил на себя внимание ценителей искусства (форма Ольги Николаевны Чураковой). Роспись яркая и пышная, с портретами дам, натюрмортами и букетами. Прямоугольник подноса — как сцена, где идет сам спектакль. Подглазурная роспись выполнена двумя оттенками — синим и коричневым, с преобладанием синего, дополненного тонким золотым надглазурным декором и отводками золотом, а также легким контуром кобальта на некоторых элементах изделий и фрагментами фона у изображений, что придавало росписям особую пространственную среду и воздушность.

Особой оригинальностью отличается серия скульптур «Театральные персонажи» (1982) (Илл. 2). Сами фигуры выполнены довольно обобщенно, но все остальное с довольно сильной проработкой деталей и достоверной передачей материальности — роскошные костюмы и драпировки, воланы, рельефные цветы и украшения одежды, шляп. Пластические формы очень мягкие и плавные. Лица едва намечены тонкой росписью, но прекрасно передают выражение и характер героев. Образы утрированы, но именно этот прием позволяет автору создать образ театра, фарса и буффонады. И вновь подглазурная роспись подчеркнута тонкими орнаментами.

Утонченные и выразительные образы персонажей представлены в наборе ваз «Тайна» (1985). Вазы выполнены в виде фигурок средневековых дам в богато украшенных костюмах, в росписях которых разворачиваются целые сюжеты — тут и сценка с возлюбленными, и изображения домашних животных, и пышные натюрморты. Вазы традиционно украшает подглазурная роспись, выполненная в коричнево-синей цветовой гамме на светло-коричневом фоне. Роспись дополнена тончайшими орнаментами золотом.

В советском фарфоре обширно представлена тема, связанная с произведениями Александра Сергеевича Пушкина и непосредственно личностью поэта. Крупные отечественные предприятия, такие как ЛФЗ, Дулёвский, Дмитровский и Первомайский фарфоровые заводы, Конаковский фаянсовый завод, выпускали произведения на пушкинскую тематику — мелкую скульптуру и посуду: чайные пары и кружки, тарелки, чайники и штофы, преимущественно к юбилейным датам со дня рождения поэта [9].

Марина Виссарионовна создала несколько сервизов по произведениям Александра Сергеевича Пушкина: «Пиковая дама» (1984), «Евгений Онегин» (1987), а также сервиз с изображением дуэли самого великого поэта. Подобно театральным постановкам, сюжеты и композиционные решения, изображения персонажей, сдержанная колористическая монохромная цветовая гамма — все вместе удивительно достоверно передает на фарфоре дух пушкинской эпохи, сложность человеческих взаимоотношений [6, с. 14]. На предметах сервизов изображены достаточно сложные композиции с обилием деталей.

Надглазурная роспись сервиза «Пиковая дама» выполнена в черно-белой гамме, выглядит очень графично, но при этом эффектно подчеркнута обрамлением орнамента с использованием знаков мастей игральных карт в ярких цветах и отводками золотом. Интересна сама форма предметов: ажурные донца у чашек, ликерника, сливочника и, наоборот, ажурный край у блюдца и кофейника. Здесь можно отметить единство формы и росписи, гармонично дополняющих друг друга.

Илл. 3. Кофейник из сервиза «Балет». 1985. Автор формы и росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота. Завод «Возрождение». Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород

Илл. 4. Штоф декоративный «Балет». 1990. Автор формы и росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная позолота. Завод «Возрождение». Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород





Илл. 5. Скульптура из композиции «Балерины». 1986. Автор модели и росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота. Завод «Возрождение». Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород

Роспись сервиза «Дуэль» (1987) выполнена надглазурно на темно-зеленом фоне изумрудного оттенка, выглядит сдержанно и благородно, подчеркнута сложным растительным орнаментом, завершающим роспись.

Набор штофов «Литературные мотивы» (1892) перекликается с сервизом «Театральный» — цветовое решение в тех же коричнево-синих тонах, схожие персонажи. Штофы расписаны с двух сторон, на одной из сторон — жанровая композиция с персонажами, на другой — натюрморт. Композиция подобно сцене, обрамленной занавесом. Здесь следует отметить общую тенденцию в форме штофов, принятую Андреевой. Как правило, это сосуд с плоскими стенками с двух сторон и крышкой в виде шара.

Наряду с сервизом «Театральный», примечательна роспись сервиза «Балет» (1985) (Илл. 3), характерно выполненная полглазурно в сине-коричневой цветовой гамме, где также изображена сцена, поднят занавес и на сцене легко взлетают балерины. Тонко выписанные сложные композиции с мелкими деталями украшаются точечным орнаментом и декором золотом.

Росписи Марины Андреевой очень динамичны. Но автор стремится к еще большей объемности и выразительности пластического движения, превращая свои произведения в костюмированный бал. Появляются произведения мелкой пластики, композиции и сервизы дополняются рельефами и скульптурами.

Композиция «Танец» (1981) состоит из двух статуэток и подсвечника. Подсвечник представляет собой сосуд, украшенный с двух сторон рельефными фигурками балерин. Две другие балерины изображены сидящими на небольших креслах с круглыми

основаниями, пропорции слегка вытянуты, свободные платья украшены подглазурной росписью коричнево-синих оттенков, достоверно передается фактура тканей, применяется декор золотом в виде тонкого орнамента. Лица фигурок остаются не прорисованными, роспись, в данном случае, служит лишь дополнением формы, добавляя яркости костюмам. Пластика фигурок построена на тонких градациях и не нуждается в детальной росписи. В целом композиция выглядит динамичной, автору удалось добиться ощущения танца в изображении фигур, пластике движений и тканей костюмов. Примечательно то, что предметы данной композиции могут существовать и как отдельные произведения.

Обратимся к серии штофов «Балет» (1990) (Илл. 4). Рельефный декор с изображением балерин во время представления на сцене основан на игре светотени с минимальной подглазурной светлой сине-коричневой росписью. Штофы украшены с двух сторон рельефами, а фигурки изображены на них в разные моменты танца. Пластически проработаны детали и мимика лиц, дополненные тонкой росписью и тонким орнаментом золотом.

Особое чувство материала и выразительная стилизация пластических образов отчасти изменили представления о фарфоровой пластике и в исполнительском плане стали более достижимыми, открывая новые технические и технологические возможности. На то, чтобы добиться легкости в изображении балерин, ушло несколько месяцев и не один обжиг. Марина Виссарионовна знала достоинства фарфора и его «слабые места», порой мешавшие добиться успеха. Как вспоминает автор, хотелось добиться еще большей легкости, ощущения танца, поставить балерин на пуанты, чтобы они соприкасались с поверхностью лишь кончиками балетных тапочек. И, как видно, автору это удалось, несмотря на качество сырья и технологические сложности. Кстати, привлекает внимание то, что изображенные балерины не сегодняшние, а первые, русские — и так точно были подмечены художником детали костюмов, более округлые женственные фигурки тогдашних танцовщиц.

Скульптуры композиции «Балерины» (1986) (Илл. 5) выполнены по мотивам дягилевских «Русских сезонов» [10]. Именно эти блестящие спектакли и вдохновляли Марину Вис-



Илл. 6. Тарель декоративная «Жар-птица». 2007. Автор росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. В коллекции автора



Илл. 7. Скульптура «Мария» из серии «Балерины». 1989. Автор модели и росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота. Завод «Возрождение». Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород

сарионовну на создание балетных скульптур, тема балета всегда присутствовала в творчестве автора. В разные годы обращалась она к любимым сюжетам, к теме танца и театра (ваза «Русский балет» (2010), тарели «Лебединое озеро» (2007), «Жар-птица» (2007)), посвящая знаменитым балетным спектаклям и балеринам свои новые произведения. К образам балетов дягилевских сезонов обращались мастера петербургских и ленинградских предприятий [17].

Цикл произведений «Жар-птица» посвящен балету «Жар-птица» (Илл. 6) Игоря Стравинского, написанного по заказу Сергея Дягилева [15]. Как рассказывает автор: «Мимо “Жар-птицы” я не могла пройти. Во-первых, балерины похожи на птиц, они воздушные, в прыжке летят, но и когда стоят на пуантах, едва касаются земли. И меня привлекли богатые декоративностью костюмы, бусы и перья». Тарели, украшенные надглазурной цветной росписью на фарфоре, обладают ярким индивидуальным подчерком, для которого свойственны плавные формы, гармоничный рисунок и благородная колористическая гамма. Персонажи изображены в движении в ярких костюмах, перекликающихся с декорациями, окружающими героев сказки. В каждой композиции применяется декор золотом, что придает изображениям особую изысканность, яркость и декоративность, кроме того, блеск золотых элементов смотрится отблесками театральных огней. Также хочется отметить внимание к мелким деталям в изображении костюмов, материальность в передаче тканей, аксессуаров и других элементов: воздушные узоры на одеждах и декорациях, прозрачные, как паутина, вуали. Роспись предметов цикла «Жар-птица» музыкально-сказочная, с изящными, легкими, как бабочки, балеринами и воздушными нарпадами.

Скульптуры «Мария» (1989) (Илл. 7) и «Зарема» (1989) (Илл. 8) посвящены балету «Бахчисарайский фонтан», созданному по одноименной поэме А. С. Пушкина, который был поставлен Ростиславом Захаровым по сценарию Николая Волкова в 1934 г. (композитор — Борис Асафьев). Марина Виссарионовна Андреева воплотила образы балерин во время спектакля. Создавая скульптуры «Мария» и «Зарема», художник обращается к творчеству балетных мастеров. Фигуры выполнены в динамике, в пластике движений угадывается характер персонажей. «Перед нами — авторское высказывание, представление персонажей, не имеющих портретного сходства, но персонажей не литературного произведения, а именно балета» [12, с. 124]. Скульптуры украшены подглазурной росписью сине-коричневых тонов и орнаментом золотом. Тонко прорисованы лица персонажей.

В непростые девяностые годы, когда предприятия фарфоровой промышленности пришли в упадок, Марине Виссарионовне довелось поработать за рубежом: в Лондоне, Швеции и Норвегии, куда ее приглашали не только как художника по фарфору, но и как графика.



Илл. 8. Скульптура «Зарема» из серии «Балерины». 1989. Автор модели и росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота. Завод «Возрождение». Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Великий Новгород

Подводя итоги, следует отметить основные отличительные особенности творчества Андреевой Марины Виссарионовны в темах связанных с театром и балетом. Скульптора занимала пластическая выразительность человеческой фигуры, движения, позы и жесты в танце, театральные сюжеты. Каждая композиция представляет собой театральную сцену, на которой разворачивается представление. Творчеству художницы присущ игровой момент, автором создается собственный театр Марины Андреевой со своими сказками, песнями, персонажами, великолепными костюмами и пластическими решениями.

Создавая свои скульптуры, сервизы, композиции, наборы штофов, Марина Виссарионовна расписывала их преимущественно в легкой сине-коричневой гамме, дополненной тонкими золотыми орнаментами, придавая особую целостность и художественную завершенность работе, которая заключала

в себе всю задумку автора, или практически отказывалась от росписи в пользу выразительности скульптурной пластики.

Андреева первой в новгородском фарфоре открыла тему, связанную с театром и балетом, и так полно представила ее в своем творчестве, попутно увлекаясь литературными персонажами. На свет появляются целые циклы работ: сервиз «Балет» (1985), серия тарелей «Жар-птица» (2009), сервиз «Театральный» (1982), скульптурная композиция «Театральные персонажи» (1982), композиция «Танец» (1981) и др., произведения по мотивам пушкинской эпохи: сервиз «Пиковая дама» (1984), сервиз «Дуэль» (1987). Добившись немалых успехов в мелкой пластике, Андреева создает статуэтки, отличающиеся совершенством линий и изяществом силуэта. Верхом мастерства становятся сервизы с изысканными тончайшими росписями и многофигурные композиции, в которых запечатлена вся красота движений в танце.

Примечания:

¹ Иван Емельянович Кузнецов организовал следующие предприятия по производству фарфора на территории Новгородской губернии:

Волховская фарфоро-фаянсовая фабрика (1878–1917), названия менялись: 1920–1921 гг. — Волховская фабрика, бывшая Кузнецова; 1921–1941 гг. — Волховская фарфоро-фаянсовая фабрика «Коминтерн».

Бронницкая фарфоро-фаянсовая фабрика И. Е. Кузнецова (1892–1917), названия менялись: 1918–1921 гг. — Бронницкая фабрика, бывшая Кузнецова, 1921–1930-е гг. — Государственная Бронницкая фарфоровая фабрика «Пролетарий»; 1930-е — 2008 гг. — завод «Пролетарий».

Грузинская фарфоро-фаянсовая фабрика (1897–1918), названия менялись: с 1919 г. — Грузинская фабрика, бывшая Кузнецова, 1920-е гг. — «Красный фарфорист», 1930-е гг. — Государственная грузинская фарфоро-фаянсовая фабрика «Красный фарфорист», 1930-е — 1993 гг. — «Красный фарфорист. Чудово», 1993–2000 гг. — ЗАО «Красный фарфорист», 2000–2003 гг. — ООО «Фабрика И. Е. Кузнецова на Волхове», 2003–2013 гг. — «Кузнецовский фарфор» (Кузнецов Б. А. Новгородский король русского фарфора. Истории семьи и фабрик. М.: Галлея-Принт, 2015).

² Андреева Марина Виссарионовна проработала на Бронницком фарфоровом заводе «Возрождение» с 1980 по 1992 г.

Список литературы:

1. Андреева Л. В. Советский фарфор, 1920–1930 гг. М.: Советский художник, 1975. 339 с.
2. Булавин И. А. Технология фарфорового и фаянсового производства. М.: Книга по Требованию, 2013. 447 с.
3. Васильева И. М. Выставочная деятельность // Ежегодник Новгородского музея-заповедника 2015. СПб.: Новгородский музей-заповедник, 2015. С. 39–41.
4. Володина Т. В. Выпускники ЛВПУХУ ИМЕНИ В. И. МУХИНОЙ в Новгороде. Художественный фарфор // Ежегодник Новгородского музея-заповедника 2017. СПб.: Новгородский музей-заповедник, 2017. С. 110–116.
5. Зозуленко Т. Б., Володина Т. В. Искусство современного Новгорода. Прелесть русского фарфора // Чело: альманах. Великий Новгород: Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого; Администрация Новгор. обл., 1999. С. 84–90.
6. Зозуленко Т. Б. Танец кисти по фарфору // Новая новгородская газета. 09.01.2020. № 1 (1059). С. 14–16.
7. Крамаренко Л. Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: дис. ... д-ра искусств. 17.00.04. Москва, 2005. 241 с.
8. Кузнецов Б. А. Новгородский король русского фарфора. Истории семьи и фабрик. М.: Галлея-Принт, 2015. 731 с.
9. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: Каталог с оценкой редкости. М.: Локус Стэнди, 2008. 479 с.
10. Русский балет: энциклопедия / Под ред. П. А. Маркова. М.: Согласие, 1997. 632 с.
11. Салтыков А. Б. Избранные труды. М.: Советский художник, 1962. 727 с.
12. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Поэма А. С. Пушкина и балет Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в советской фарфоровой пластике // Новое искусствознание. 2019. № 3. С. 117–125. DOI: [10.24411/2658-3437-2019-13017](https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-13017)
13. Сапанжа О. С. Пластика малых форм как часть пространства советской действительности // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2019. № 1 (25). С. 65–77. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu19.2019.105>
14. Сулов И. М. Фарфор // Советское декоративное искусство 1945–1975: очерки истории. М.: Искусство, 1989. 255 с.
15. Токмакова Е. А. История хореографического искусства // Nportal.ru. URL: <https://nportal.ru/user/677531/page/predmet-besedy-o-horeograficheskom-iskusstve> (дата обращения 12.12.2020).
16. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского — Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 288 с.
17. Эхо Русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009. 176 с.

References:

- Andreeva L. V. *Sovetskii farfor, 1920–1930 gg. (Soviet Porcelain, 1920–1930)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
- Bulavin I. A. *Tehnologiya farforovogo i fajansovogo proizvodstva (The Technology of Porcelain and Earthenware Production)*. Moscow, Kniga po Trebovaniyu Publ., 2013. 447 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. et al. *Ekho Russkikh sezonov: katalog vystavki (Echo of Russian Seasons; Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2009. 176 p. (in Russian)
- Kramarenko L. G. *Dekorativnoe iskusstvo Rossii 20 veka: k probleme formoobrazovaniia i slozheniia stilia predmetno-prostranstvennoi sredy (Decorative Art of Russia in the 20th Century: Towards the Problem of Formation and Addition of the Style of the Subject-Spatial Environment)*: Full Doctor of Arts Thesis. Moscow, 2005. 241 p.

- Kuznetsov B. A. *Novgorodskii korol' rossiiskogo farfora. Istorii sem'i i fabrik (Novgorod King of Russian Porcelain. Family and Factory Stories)*. Moscow, Galleia-Print Publ., 2015. 731 p. (in Russian)
- Markov P. A. (ed.). *Russkii balet: entsiklopediia (Russian Ballet: an Encyclopedia)*. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 632 p. (in Russian)
- Nasonova I. S.; Nasonov S. M. *Sovetskii farfor: katalog (Soviet Porcelain: the Catalog)*. Moscow, Sredi kollektionerov Publ., 2008. 479 p. (in Russian)
- Pavlukhina N. L.; Petrova T. V.; Kumzerova T. V. et al. *Tsvet nebesnyi, sinii tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo - Lomonosovskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov (Heavenly Colour, Celestial Blue... Cobalt on the Porcelain of the Imperial - Lomonosov Porcelain Works. 18th–21st Centuries)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 288 p. (in Russian)
- Saltykov A. B. *Izbrannye Trudy (Selected Works)*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1962. 727 p. (in Russian)
- Sapanzha O. S. Images of Small Plastic as Part of the Space of Soviet Everyday Life. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2019, no. 1 (25), pp. 65–77. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu19.2019.105> (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Poem “The Fountain of Bakhchysarai” by A. S. Pushkin and Ballet “The Fountain of Bakhchysarai” by B. V. Asafyev in Soviet Porcelain Sculpture. *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2019, no. 3, pp. 117–125. DOI: [10.24411/2658-3437-2019-13017](https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-13017) (in Russian)
- Suslov I. M. *Farfor. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 1945–1975: ocherki istorii (Porcelain. Soviet Decorative Art 1945–1975: Essays on History)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 255 p. (in Russian)
- Vasil'eva I. M. Exhibition Activities. *Ezhegodnik Novgorodskogo muzeia-zapovednika (Yearbook of the Novgorod Museum-Reserve)*. Saint Petersburg, Novgorodskii muzei-zapovednik Publ., 2015, pp. 39–41. (in Russian)
- Volodina T. V. Graduates of Leningrad Higher School of Industrial Art Named after V. I. Mukhina in Novgorod. Art Porcelain. *Ezhegodnik Novgorodskogo muzeja-zapovednika (Yearbook of the Novgorod Museum-Reserve)*. Saint Petersburg, Novgorodskii muzei-zapovednik Publ., 2015, pp. 110–116. (in Russian)
- Zozulenko T. B. The Art of Modern Novgorod. The Charm of Russian porcelain. *Chelo: al'manakh (Chelo: almanac)*. Velikii Novgorod, The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 1999, pp. 84–90. (in Russian)
- Zozulenko T. B. Dance of the Brush on Porcelain. *Novaia novgorodskaia gazeta (New Novgorod Newspaper)*, 2020, no. 1 (1059), pp. 14–16. (in Russian)

Пиценко Наталия Владимировна, искусствовед, эксперт по культурным ценностям Министерства культуры Российской Федерации. artexpertspsb@mail.ru

Pitsenko, Natalia Vladimirovna, art critic, expert for cultural values of Ministry of Culture of the Russian Federation. artexpertspsb@mail.ru

ИСКУССТВО ПОЛИХРОМНОЙ ПОДГЛАЗУРНОЙ ЖИВОПИСИ В ПЕТЕРБУРГСКОМ ФАРФОРЕ

ART OF POLYCHROME UNDERGLAZE PAINTING IN ST. PETERSBURG PORCELAIN

Аннотация. В статье анализируются основные этапы развития полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре. Особое внимание в исследовании уделяется авторским произведениям, выполненным художниками АО «Императорский фарфоровый завод» в последние десятилетия. Выявление закономерности развития традиций полихромной подглазурной живописи от момента ее освоения на Императорском фарфоровом заводе в эпоху модерна до наших дней позволяет полнее оценить феномен этого уникального направления в искусстве петербургского фарфора. Свобода пространственно-тональных решений, лежащая в основе художественной росписи под глазурию, предоставляет художникам неограниченные возможности метафорической интерпретации мотива, способствует формированию индивидуального художественного подхода, апеллирующего к сложным образно-ассоциативным связям. Способность передавать иную суть вещей в тончайших переходах света и цвета, работа на грани предощущаемого, невыразимого, прочувствованная еще мастерами модерна, воплотились в серьезных и глубоких по содержанию образах XX и XXI вв. Эпоха модерна открыла преимущества этой техники в изображении природных форм и пейзажа, где в значительной степени проявилось влияние символизма. В конце 1920-х гг. выдающиеся произведения в стиле ар деко были созданы Рудольфом Вильде, использовавшим возможности подглазурной техники для создания глубоко символического образа ирреального пространства. Возрождая технику подглазурной росписи в послевоенный период, художники-фарфористы Виктор Жбанов и Владимир Городецкий применяли новые приемы, стремясь к минимизации художественных средств выразительности, подчеркнутой декоративности росписи. Новый этап в развитии искусства подглазурной живописи, заложивший основы современного авторского фарфора, связан с творчеством Андрея Ларионова и теми художественными процессами, которые обозначили формирование Ленинградской керамики 1970–1980-х гг. В последующие десятилетия ведущие художники фарфорового предприятия Нелли Петрова, Татьяна Чапургина, Нина Троицкая значительно расширили ресурс полихромной подглазурной живописи, которая в авторских произведениях нередко приобретала характер станковости, отличаясь особой глубиной художественного воплощения образов, разнообразием жанров и тем.

Ключевые слова: полихромная подглазурная живопись; Императорский фарфоровый завод; авторский фарфор; Ленинградская керамика; пейзаж; ирреальный; метафорический; семантика образа.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the main stages in the polychrome underglazed painting development in St. Petersburg porcelain. The author paid special attention to works of authorship made by the artists of the Imperial Porcelain Manufactory JSC in recent decades. The researcher accented that revealing the pattern of the development of traditions of polychrome underglazed painting from the moment of its mastering at the Imperial Porcelain Manufactory in the Art Nouveau era to the present day allowed experts to appreciate the phenomenon of this unique trend in the art of St. Petersburg porcelain. The author emphasized that due to the freedom of spatial and tonal solutions basic for underglazed painting the artists had unlimited possibilities for metaphorical interpretation of the motive and formed the individual artistic approaches with complex figurative and associative relations. In their sophisticated images made in polychrome underglazed technique, 20th and 21st-century porcelain artists revealed its ability to show otherness of things in the subtlest transitions of light and color, to work on the verge of the anticipated, inexpressible dimension which were felt by the masters of Art Nouveau. The researcher stressed that the Art Nouveau era artists discovered the advantages of this technique in depicting natural forms and landscapes where the influence of symbolism was largely manifested. At the end of the 1920s, Rudolf Wilde created outstanding Art Deco pieces using the power of underglazed technique to made deeply symbolic images of unreal space. Reviving the technique of underglaze painting in the post-war period, porcelain painters Viktor Zhbanov and Vladimir Gorodetsky applied new techniques, striving to minimize artistic means of expressiveness, and emphasized decorative qualities of painting. The author concluded that the works of Andrei Larionov and artistic processes that marked the formation of Leningrad ceramics in the 1970s – 1980s opened a new stage in the underglazed painting development which laid the foundations of contemporary author's porcelain. The researcher summarized that in the following decades, the leading artists of the porcelain factory such as Nelly Petrova, Tatiana Chapurgina, and Nina Troitskaia significantly expanded the resource of polychrome underglazed painting that often acquired the character of easelness, distinguished by a special depth of artistic embodiment of images, a variety of genres and themes in works of authorship.

Keywords: polychrome underglaze painting; Imperial Porcelain Factory; porcelain of authorship; Leningrad ceramics; landscape; unreal; metaphoric; image semantics.

В каждом веществе есть своя душа, и назначение художника — не пренебречь ею, не насиловать ее, но вызвать все, что есть лучшего в ней и самобытного. В частности и в особенности важно знание фарфора, умение владеть им. Нужно проникнуть в его природу для того, чтобы обнаружить все заключенные в нем богатства.

Э. Ф. Голлербах¹



Илл. 1 - 1а. Ваза с изображением горного пейзажа с павлинами. 1928. Автор композиции Р. Ф. Вильде, исполнитель росписи А. Ф. Большаков. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Елагиностровский дворец-музей, Санкт-Петербург

В насыщенной экспозиционной программе последних лет знаковым событием для ценителей фарфора стал цикл выставочных проектов, приуроченный к 275-летию первого фарфорового предприятия России. Персональные выставки художников завода, представленные в залах Главного штаба Государственного Эрмитажа и на других площадках города, символически обозначили место петербургского фарфора в пространстве современной культуры и подвели своеобразный итог художественным процессам, происходившим в отечественном фарфоре в последние десятилетия. Новейшая история фарфорового предприятия, именуемого сегодня АО «Императорский фарфоровый завод», была отмечена не только успешным производством массовой продукции высокого качества, но и совершенно иным масштабом и ракурсом развития авторского фарфора, который исполнялся как по многочисленным частным заказам, так и в качестве уникальных выставочных произведений, демонстрирующих современный художественный поиск в области фарфора. В начале 2010-х гг. под впечатлением выставки Нелли Петровой в Царицыно в своем дневнике Татьяна Чапургина писала: «Важно, чтобы Россия и гости Москвы видели, что наш фарфоровый завод процветает и как *уникальное явление* дает возможность творить художникам» (курсив автора статьи) [18, с. 312]. Высочайшая планка профессиональной культуры, смелого творческого эксперимента, заданная предшествующей историей завода, требовала от ведущих художников отточенности авторского стиля и истинного новаторства. В творческих мастерских мэтров фарфорового дела создавалась новая «фарфоровая реальность», впечатляющая зрителя своим размахом, глубиной и разнообразием образно-философской тематики. Искусство фарфора давно вышло за рамки предметного творчества, но никогда ранее художник не работал с такой свободой, расширяя границы материала, используя огромный диапазон его возможностей: виртуозная игра с объемом, пространством, цветом, фактурой вовлекает зрителя в мистерию красок и форм, где восхищение мастерством сопровождается погружением в сложную семантику образов и культурных кодов. Смелые эксперименты в области формотворчества развивались параллельно обогащению приемов росписи, что привело к раскрепо-

щению живописного языка, а смешение приемов и техник — к ассоциативной сложности и многомерности образного ряда.

В последние десятилетия большое развитие получила подглазурная техника, в которой достигаются богатейшие красочные и тоновые эффекты, позволяющие фарфору соперничать со станковой живописью, становясь с ней на один уровень, как по силе и глубине художественного воздействия, так и по разнообразию жанров и тем. Следуя природе керамического материала, сохраняя специфику фарфоровой росписи — декоративную условность, метафоричность образов, — художники создают произведения, которые с полным правом можно отнести к области высокого искусства.

В предлагаемом исследовании будет предпринята попытка анализа закономерности развития традиций полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре, выявлена эволюция ее образной семантики и художественных особенностей².

На рубеже XIX–XX вв., в период активных поисков и открытий в области керамических технологий, одновременно в двух странах, в Дании, на Копенгагенской Королевской мануфактуре (под руководством Филиппа Скоу и главного художника Арнольда Крога), и в Японии, в мастерской керамиста Миягава Кодзана из Иокагамы (прозванного Макудзо), разрабатываются приемы декорирования фарфора с использованием широкой палитры подглазурных красок. Впервые изделия из Дании, расписанные подглазурными полихромными красками, были представлены широкой публике на Всемирной выставке в Париже в 1889 г., затем последовала выставка 1893 г. в Чикаго, где одновременно экспонировались как изделия из Копенгагена, так и работы мастерской Макудзу [17, с. 21; 21, с. 309]. Однако именно копенгагенский фарфор получил наибольшее признание в Европе и возглавил развитие нового направления, созвучного стилю ар нуво. Как справедливо отмечала А. А. Егорова: «Если разработка рецептуры эмалей и глазурей могла идти параллельно в Японии и Дании, основываясь на достижениях западной химии середины XIX века, то образный строй ар нуво несомненно основывался на особенностях декоративной живописи Японии» [8, с. 153]. Под влиянием Востока в фарфор пришла



Илл. 2 - 2а. Ваза «У озера». 1928.
 Автор композиции Р. Ф. Вильде, исполнитель росписи А. Ф. Большаков.
 Фарфор; роспись подглазурная полихромная.
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
 Фотограф Д. В. Сироткин

новая эстетика, раскрывающая красоту художественного материала и природных форм, появилось стремление к достижению целостности произведения, его уникальному звучанию. Мастера Дании сумели обогатить художественный язык фарфора, подарив росписи богатство светотеневых и световоздушных эффектов, «раскрыв пространство фарфора», при этом не разрушив, а наоборот, усилив ощущение органической связи керамического материала и росписи. Отныне с помощью подглазурной техники стало возможным создавать в фарфоре отдельный, замкнутый в самом себе мир, где есть пространство, воздух, свет, природа и природные формы, близкие реальным, где мягкие тональные переходы цвета, растворяясь в сияющей белизне фарфора, рожают иллюзорно объемный образ. В этой ускользающей гармонии «зазеркалья» содержалась своя поэзия и красота с той мерой условности и декоративности, которая была необходима для цельности произведения и которая в итоге служила художественным средством образно-символической интерпретации мотива.

Заложенные на Копенгагенской королевской мануфактуре традиции полихромной подглазурной живописи нашли свое блистательное продолжение в искусстве русского фарфора. На Императорском фарфоровом заводе, одном из первых в Европе вслед за Копенгагеном освоившим новую технику, была создана своя школа подглазурной живописи, отличающаяся от датской по цветовому и композиционному решению. Пастель-

ные, серо-синие тона копенгагенского фарфора сменила хоть и приглушенная, но расширенная, близкая к природным оттенкам красочная палитра³. В исследовании, посвященном искусству Императорского фарфорового завода, Т. В. Кудряцева подробно рассмотрела этапы развития подглазурной росписи в дореволюционный период, условно выделив три группы сюжетов: пейзаж, растительный мир, изображения животных и птиц [10, с. 219]. Под влиянием природного стиля японского искусства вазы «простых, нерасчлененных форм» украшались тонко исполненными натурными зарисовками растений [10, с. 220]. Отдельные цветы и ветки свободно располагались по форме сосуда, белый фон которого вступал во взаимодействие с изысканным абрисом линий, акварельной, бесплотной, прозрачной живописью. Наиболее полно национальный стиль оформления фарфора выразился в пейзажах северной полосы России, сочетающихся нередко с живыми натурными зарисовками животных и птиц. Являясь по сути станковыми произведениями в фарфоре, подглазурные композиции отличались особым лирическим звучанием. Исследователи отмечают воздействие символизма на приемы и выбор сюжетов подглазурной росписи⁴. Новая техника демонстрировала уникальную способность керамических материалов передавать в рафинированной, эстетически совершенной форме тонкие, неуловимые состояния природы, создавать «эффект утонченной дематериализации мотива» [19, с. 221]. Обостренное восприятие красоты окружающего мира, ощущение зыбкости бытия, характерное для искусства символизма, нашло образное воплощение в подглазурной

росписи фарфора «...в ее неярких серо-зеленых-голубоватых полутонах, в самой ее технике, дающей эффект леонардовского “сфумато”» [1, с. 87]. Категорично, в духе идеологии 1920-х гг. писал об этом Э. Ф. Голлербах: «И не случайно появился этот стиль в эпоху безвременья, в эпоху неясных исканий, политических тревог и несбывшихся надежд. В нем есть художественная правда, в нем сказалась элегическая задумчивость Левитана, молитвенная нежность Нестерова, грустный юмор Чехова, влюбленный лиризм раннего Блока — и на всем этом печать безнадежности, безволия, бесцельности» [6, с. 55]. Вазы Г. Д. Зимина, Э. А. Сулиман-Грудзинского, Н. Ф. Даладугина, В. С. Кленовской, И. С. Денисова, А. Ф. Большакова, А. А. Лапшина, выполненные «в традициях русского реалистического пленерного пейзажа 1870–1880-х гг.» [11, с. 36], были созвучны эстетике модерна и неорусского стиля начала XX в. Сегодня они воспринимаются не иначе как памятники высочайшего расцвета русской культуры. Следует отметить, что в начале 1910-х гг. в подглазурных пейзажах нашел проявление и модернистский эксперимент, характерный для станкового искусства этого периода. Стилизация, обобщенность форм, поиск новых пространственных решений прослеживается, например, в оформлении вазы «Порыв ветра» В. С. Кленовской (1915, Государственный Эрмитаж).

Просматривая произведения дореволюционных лет, отмечаешь не всегда удачные попытки передать пейзаж с большой долей реализма. Чтобы произведение состоялось, необходимо было сообщить природному мотиву долю условности, приблизив изображение или выбрав панорамный вид, соотнести его с формой сосуда, раскрыть поэзию пейзажа, подчеркнуть красоту тающих в фарфоре красочных сочетаний. Именно на этих тонких нюансах строился художественный язык нового вида росписи. Подглазурная полихромная техника как художественный прием обладала большим художественным потенциалом и закономерно предполагала дальнейшее развитие в сторону обогащения тематики и образно-философского содержания.

Илл. 3 - За. Ваза с изображением горного пейзажа с летящими птицами. 1928. Автор композиции Р. Ф. Вильде, исполнитель росписи А. Ф. Большаков. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург



Неожиданное продолжение традиции подглазурного пейзажа мы находим в творчестве Рудольфа Вильде уже после революции, во второй половине 1920-х гг. (Илл. 1-3). Экспонируемые на его монографической выставке в Государственном Эрмитаже из цикла «Поднесение к Рождеству» вазы с «доисторическими пейзажами» абсолютно уникальны по своему образному строю⁵. В аннотации к вазе «У озера» (1928, Государственный Эрмитаж) Т. В. Кумзерова пишет: «С 1926 года на Государственном фарфоровом заводе в течение нескольких лет проводятся попытки восстановления техники подглазурной росписи, от которой на предприятии отказались вскоре после революции. Выдающимся явлением в этом направлении работы стал целый ряд произведений, декорированных росписью по эскизам Р. Вильде» [16, с. 192]. Можно предположить, что возрождение интереса к технике «большого огня» возникло после участия Государственного фарфорового завода в Международной выставке 1925 г., продемонстрировавшей широкие декоративные возможности керамики. В исследовании, посвященном подглазурной росписи кобальтом, Т. В. Кузмерова отмечает, что в 1926–1927 гг. к этой технике обращается ряд художников завода. Больше всех работает подглазурными красками В. А. Корнилов. Пробуют свои силы в живописи под глазурью пришедшие на завод А. В. Воробьевский, И. И. Ризнич, в документах 1928 г. встречается информация о работах С. В. Чехонина, Г. Д. Зимина, А. Ф. Большакова [20, с. 78].

Рудольф Вильде в оформлении фарфора предпочитал надглазурную и эмалевую роспись, создав не так много эскизов для подглазурной живописи, однако вазы с фантастическими





Илл. 4. Ваза «Творчество». 1984.
Автор формы и росписи А. В. Ларионов.
Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота, цирювка.
 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
 Фотограф А. В. Терехин

пейзажами второй половины 1920-х гг., выполненные в этой технике, становятся, на наш взгляд, вершиной его творчества. «Существует принципиальная разница между подглазурными вазами 1900–1910-х годов и этими условными пейзажами Вильде. Заснеженные деревни, церковки на закате, поля и озера, лесные опушки отражают реальный природный опыт. <...> Вазы второй половины 1920-х годов больше похожи на пейзажи-сновидения. Они абсолютно ирреалистичны и потеряли связи с живой природной формой» [16, с. 45]. В эскизах для росписи сосудов со стилизованными фантастическими пейзажами Вильде сочетает традиции древнерусского искусства и восточной живописи, обращаясь к художественным поискам эпохи модерна. По словам А. В. Ивановой, мотивы, присутствующие в изображении природных форм на эскизах к вазам, напоминают орнаментальные разработки художника для стекла и эмалей 1900-х гг. [16, с. 190]. В вазах, расписанных А. Ф. Большаковым по эскизам Р. Ф. Вильде, графическая стилизация сочетается с объемом и световоздушной перспективой «ирреального» пространства. Клубящиеся облака в виде светящихся воздушных потоков на фоне «космической» синевы, поднимающиеся уступами стилизованные скалы, условно трактованные деревья, царственно спокойные дикие животные — горные козлы и райские птицы... Безлюдный, девственно-чистый «доисторический пейзаж» отстраненно-беспристрастен и символичен, как пейзаж в иконописи или в традиционной китайской живописи шань-шунь. Богатство тональных переходов, возвышенная тонкая гармония форм и холодных, непривычных красочных сочетаний передает безграничность пространства и величие природы. В рассматриваемых произведениях по-особому выражена сама эстетика фарфора. Первозданная природа, начало начал, воплощенные в

материале, своей белизной и совершенством, ассоциирующемся с абсолютом. При этом глазурь, придающая блеск тонкой гармонии подглазурной живописи, сообщает особую прозрачность и чистоту художественному образу.

Вазы с «доисторическими пейзажами» воспринимаются как откровение в фарфоре. Рудольф Вильде не остался в стороне от серьезных художественных поисков своего времени, создав по-настоящему значительные произведения в подглазурной технике. В них выразились духовные искания рубежа веков, отмеченные поиском «выражения абсолютных истин в искусстве», осознанием «духовного процесса человечества и природы» [19, с. 167]. Декоративные сосуды представляют собой своего рода квинтэссенцию ар деко — стиля, в котором высокие идеи воплощаются в выверенные до предельной чистоты декоративные образы. Вильде был художником своего времени, высочайшим профессионалом, сохранившим, как писал о нем Голлербах, «мироощущение» дореволюционной России⁶. Можно заметить, что рассматриваемые произведения выпадают из общего контекста продукции 1920-х гг., своей рафинированной эстетикой они больше связаны с искусством Императорского фарфора, являясь его продолжением и, возможно, памятником-посвящением ушедшей эпохе. Подглазурная техника позволяет создавать свои миры, в этом Р. Ф. Вильде и воплотивший его эскизы в материале А. Ф. Большаков сделали первый шаг, задав высочайшую планку и своего рода «точку отсчета» последующей истории подглазурной живописи.

К полихромной подглазурной технике на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова вернулись в середине XX в. «Восстановление производства подглазурного декорирования началось в 1948 году. Заведующему живописной мастерской А. Ф. Большакову поручили возобновить почти забытую технику росписи фарфора, для чего были проведены сотни проб, частично воссоздана подглазурная палитра, сделан специальный горн... Знания и опыт А. Ф. Большакова и Г. Д. Зимины, вернувшегося на завод в 1947 году после долгого перерыва, легли в основу дальнейших достижений в области подглазурной росписи» [20, с. 141]. Художники-фарфористы по-новому переосмыслили традиции натурального пейзажа эпохи модерна. В 1950–1960-е гг. новые приемы декоративности выразились в лаконизме подглазурных живописных композиций, минимизации художественных средств выразительности, подчеркнутой декоративности росписи. Так, пришедший на завод в 1951 г. Виктор Жбанов разработал свой узнаваемый стиль, продолжая традицию зимних пейзажей эпохи модерна. Мотив заснеженного леса, решенный почти монохромно, сочетал реализм в передаче природного мотива с большой долей условности, белизна же фарфора выступала как основной элемент пейзажа. «Мягкие переходы красочных плоскостей, отсутствие резких силуэтов, работа с обобщенной фактурой природных форм создают образ природы скорее собирательный, философский, нежели натуралистичный» [13, с. 50]. Владимира Городецкого интересовали богатые декоративные возможности орнаментальной росписи. Он ввел полихромную подглазурную технику в массовое производство, создав «некую цветущую (прорастающую живыми побегам) геральдику» на фарфоре, ставшую приметой времени и стиля продукции ЛФЗ конца 1960-х — начала 1970-х гг. [2, с. 25].

Совершенно особое явление в искусстве фарфора — творчество Андрея Ларионова, пришедшего на завод в 1977 г. По словам Инны Майстренко, художник открыл новую эпоху — «...его зрелые произведения произвели необратимое воздействие на формирование художественного видения в современном фарфоре» [2, с. 41]. Художник в полной мере раскрыл специфику подглазурной полихромной живописи с ее сложнейшими тональными переходами, лирической образностью, метафоричностью, способностью передавать уникальную атмосферу пространства и времени. Ощущение исторического времени — это то новое, что ввел художник в искусство подглазурной живописи. В произведениях Ларионова Петербург Гоголя и Достоевского — это также и Ленинград 1970–1980-х гг. с его холодной отчужденностью, ощущением покинутости и безвременья, особой метафизикой пространства, прочувствованной художником. Город и время, герой и время, исторический карнавал — темы, метафорически переосмысляемые мастером (Илл. 4). Не слу-



Илл. 5. Блюдо «Всадник времени». 1980-е. Автор росписи А. В. Ларионов. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

чайно для своих композиций он часто выбирает пограничное время суток — рассвет, сумерки и петербургские белые ночи, когда ощущение времени особенно пронзительно. Таинственное мягкое свечение на горизонте, немеркнущий «свет не вечерний», олицетворяющий в православной традиции образ Христа, в фарфоре Ларионова приобретает нередко мистический оттенок, выступая как основной композиционный и символический прием. Время явственно ощутимо в каждой работе, его обозначают детали композиции: горящая свеча (непременный атрибут многих работ художника), летящая комета и часы (в вазах «Воспоминание» (1985), «В старом доме» (1983), Государственный Эрмитаж), «оживающие», обретающие характер античные скульптуры, бюсты, маски, стремительно несущиеся по небу облака, да и сама магическая игра света и тени говорит о времени, его контрастах, сложности, неотвратимости судьбы и надежде, — тем ценнее красота настоящего момента, зафиксированного в максимальной метафизической выраженности каждой детали — прием, выводящий мотив в вечность.

Петербург Андрея Ларионова созвучен работам его современника Дмитрия Краснопевцева — это разговор о времени через метафизику предметного мира. Литературно-театральная направленность работ делает эту метафизику истинно петербургской. Художник буквально режиссирует композиции, тщательно продумывая архитектуру, освещение, символические атрибуты и образ героя, которым становится нередко сам город, величественный в своем безмолвии и напряженной драматургии пространства. Мотив арок и занавесов, вводящих в пространство изображения, сама техника подглазурной живописи создает необходимый эффект погружения в иную реальность, узнаваемую и ощущаемую зрителем. Не менее интересны работы художника, представляющие персонажей карнавала и балагана, в которых используется оригинальный прием сочетания условной графики и живописного фона. Орнаментальным кружевом или сплошным темным силуэтом, исполненным в надглазурной технике создается бестелесный, таинственно-игровой образ персонажей, подглазурный же кобальт, данный

растяжкой с высветлением в центральной части (здесь опять используется ларионовский прием мягкого свечения), рождает эффект глубины пространства, впечатление вневременного, космического масштаба изображенного. В этой же технике (с использованием подглазурного черного с переходом в серебро) исполнено знаковое для творчества художника блюдо «Всадник времени» (1980-е, Музей авторского фарфора и шахмат, илл. 5), представляющее таинственного всадника в великолепном золотом уборе. Изысканным жестом руки он держит цепочку с часами, отмеряя время и судьбу. Произведения Андрея Ларионова с их мрачноватой образностью, торжественной строгостью графического рисунка, безупречно выверенной гармонией тончайших тональных переходов цвета и ярких световых акцентов обозначили новый этап в развитии подглазурной живописи. Глубина художественного воплощения, лирическая проникновенность произведений сообщала им характер станковости, нивелируя прикладную функцию фарфоровых форм. Авторский стиль демонстрировал уникальные возможности подглазурной техники, позволяющей создавать иную художественную реальность, метафорически отражающую современность. Инструментарий этой техники, ее художественный язык, построенный на своих собственных законах, представлял неограниченные возможности метафорического контекста, давал захватывающе необозримую глубину образности.

Появление на ЛФЗ столь самобытного и глубокого мастера, во многом определившего развитие современного авторского фарфора и раскрывшего возможности подглазурной техники, было не случайным. 1970–1980-е гг. в нашей стране были отмечены расцветом художественной керамики. Процессы, происходившие в ней, являлись, с одной стороны, закономерным следствием мирового студийного движения, которое получило развитие в Западной Европе в 1920–1930-е гг. и вылилось в «керамический бум» 1960–1970-х гг., с другой — отвечали культурной ситуации в стране, последовавшей после хрущевской оттепели. В этот период гончарное искусство становится благодатной почвой для глубокой рефлексии, переосмысления исторических коллизий, самоосознания себя в настоящем. Во второй половине XX в. в Ленинграде формируется уникальная школа керамики, соединившая цеховой профессионализм и свободу творчества. «Важнейшим фактором, повлиявшим на формирование керамической школы, стало открытие кафедры стекла и керамики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, воссозданного после войны» [5, с. 140]. Талантливые педагоги, крупные специалисты в области архитектуры и прикладного искусства В. С. Васильковский, В. Ф. Марков, К. М. Митрофанов, О. А. Иванова, Н. С. Кочнева «...создали универсальную и жизнеспособную модель профессионального обучения, не имевшую аналогов в стране, и, возможно за рубежом» [7, с. 64]. Ю. В. Гусарова называет условно-образовательную модель, возникшую на кафедре керамики в 1960-е гг. романтической, опирающейся на самые высокие образцы, нацеленной «...на создание самых глубоких и сложных образов» [7, с. 75]. Оптимизм и относительная свобода 1960-х гг., постепенная реабилитация отечественных традиций авангарда, обращение к мировой художественной практике в области дизайна и студийного движения способствовали живому творческому эксперименту и выходу керамики за границы узко прикладных задач. Ленинградская школа, заявившая о себе в конце 1970-х гг. выставками легендарного творческого объединения «Одна композиция», в полной мере проявила себя и в творчестве художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. Это выразилось прежде всего в создании серьезных, глубоких по содержанию авторских работ. Так случилось, что почти через полстолетия идеи родоначальника студийного движения, Бернарда Лича, объединившего традиции Востока и Запада, философию и гончарное искусство, были переосмыслены ленинградскими керамистами. Полихромная подглазурная живопись, изначально воспринявшая интенции восточного подхода, тяготеющая в эпоху модерна к искусству символизма, оказалась востребованной и с новой силой раскрыла свой потенциал, когда керамика вновь углубилась «в интеллектуальные и эмоциональные сферы человеческой природы» [7, с. 109]. Выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — пришедшая вместе с Андреем Ларионовым в 1970-е гг. Нелли Петрова, в 1980–1990-е гг. — Татьяна Чапургина и Нина Троицкая, выбрав подглазурную живопись,

постигая шаг за шагом ее сложные технические и художественные особенности, получили возможность подлинного творчества и серьезного философского разговора со зрителем. Представляемая подглазурной техникой свобода пространственно-тональных решений, возможность войти в сферу «ирреального» требовала от фарфористов выстраивания собственного художественного подхода, апеллирующего к сложным образно-ассоциативным связям. Игра на тончайших композиционно-пространственных и светотеневых нюансах, возможных в полихромной подглазурной живописи, позволяла достичь особой глубины образности, выражающей уникальное видение художника.

Выдающимся мастером в искусстве фарфора является ныне главный художник АО «Императорский фарфоровый завод» Нелли Петрова. Она прочно утвердила фарфор в статусе высокого искусства, используя ресурс подглазурной живописи для создания полноценных картин в фарфоре, сравнимых по глубине философского осмысления жизни с произведениями крупнейших мастеров изобразительного искусства. Ее произведения отличает классическая цельность образов, особый возвышенно-поэтический строй, который достигается в том числе с помощью условной цветовой палитры, музыки тональных переходов, тонким чувством метафорического языка образов (Илл. 6). В разнообразии жанровой тематики, в вариации композиционных и живописных приемов постепенно раскрывался талант художника и широчайший диапазон возможностей подглазурной техники. Нелли Петрова по-настоящему раскрыла светоносность и «вневременную» пространственность фарфора, выявив возможность иного измерения, иной свободы, недоступной выраженной материальности масляной живописи. Она смогла говорить на образном поэтичном языке фарфора о ценности человеческих чувств, о тонкой связи человека и природы, о глубокой тайне и красоте личной истории и истории государства. В нежности тональных переходов, в высветленности, воздушности, нематериальности росписи, во внутреннем свечении образов, переданном буквально, в потоках света, его мягком звучании и ярких всплесках выражалась невидимая субстанция счастья, состояние любви и озаренности, теплота и искренность чувств. Нелли Петрова уловила схожесть подглазурной живописи с фото- и видеоискусством. Светочувствительность фарфора, восприимчивого, как фотопленка, к тончайшим светотеневым нюансам, провоцирует к созданию правдивых,



Илл. 6. Блюдо «Ослепительный миг». 2000. Автор росписи Н. Л. Петрова. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота, цирковка. Коллекция В. И. Некрасова



**Илл. 7. Блюдо «Капля росы» из серии «Вода». 2001.
Автор росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота.
Коллекция В. И. Некрасова**

близких к реальности образов. Не случайно художник использует фотографические снимки для создания работ, посвященных истории отдельной семьи, в том числе ее собственной, слагающихся в проникновенный «документальный» разговор о человеческой истории в целом (блюдо «Звездные качели» (2008, из коллекции В. И. Йорша), пласт «Куст сирени» (2010, АО «Императорский фарфоровый завод»), блюдо «Возвращение, 1945» (2005, АО «Императорский фарфоровый завод»). «Художник осмысленно и тонко использует возможность своего медиума (подглазурного письма) в отношении к другому медиуму — фотографии» [15, с. 29]. С другой стороны, в работах мастера прослеживается активная работа с пространством, а значит, светом, эффектами движения фигур, воздуха, и, кажется, даже звука, — настолько музыкальны и поэтичны некоторые работы. Пространственность фарфора, прочувствованная художником еще в ранний период творчества (вспоминается блюдо «Весна» из композиции «Весна на трассе» (1978, Государственный исторический музей), блюдо «Август» (1994), с раскрывающейся на зрителя композицией, ощущением полета и движения к горизонту), обыгрывается автором в разных вариантах. По-новому переосмыслен мастером традиционный для подглазурной живописи жанр пейзажа. В вазах «Новгородское утро» (2006), «Пинии Рима» (2012), «Белая Карелия» (2012) (все работы принадлежат коллекции АО «Императорский фарфоровый завод») круговой обзор (особенно интересный эффект использован в четырехгранных сосудах) дарит ощущение непосредственного соприкосновения с другим пространством, заключенным в ограниченном объеме и потому обладающим особой ценностью. Вполне закономерно творческий поиск приводит художника к прямому обращению к оптическим эффектам фотографии: зум-

приближение, расфокусировка дальних планов, гиперреалистическая трактовка мотива, нечеткость кадра при снимке движения использованы в работах из серии «Цвет саванны» (2013, частная коллекция), произведениях «Ряба и яйцо» (2015, АО «Императорский фарфоровый завод»), «Раннее утро» (2014, коллекция Г. В. Цветковой), «Пустельга» (2016, АО «Императорский фарфоровый завод») и в других. «Глазурь, покрывающую изображение, она наделяет пространственно-временными свойствами и всегда бывает точной в выборе выразительных средств, мотивированных содержанием образа» [9, с. 5]. Исполненные в подглазурной технике виды Петербурга, портреты современников и исторических лиц, жанровые сцены и аллегорические композиции, разнообразные природные мотивы словно сняты на камеру при участии талантливого режиссера и оператора. «Запечатленное время», его чувства и эмоции, закрытые глазурью, бережно сохраняются в пространстве фарфора. Многие работы Нелли Петровой в чем-то созвучны фильмам Андрея Тарковского, — затрагивая глубоко-сокровенный мировоззренческий пласт, поднимаясь над реалиями действительности, они учат умению созерцать и останавливать мгновение. Именно о таком уникальном поэтическом мироощущении художника писал режиссер: «Такой художник умеет видеть особенности поэтической организации бытия. Он способен выйти за пределы прямолинейной логики, чтобы передать особую сущность тонких связей и глубоких явлений жизни, её глубинную сложность и правду» [3, гл. 1].

Последние десятилетия в искусстве петербургского фарфора отмечены новым этапом в развитии подглазурной живописи. Исследование ее потенциала, расширение красочной палитры, эксперименты по сочетанию разных приемов и техник



Илл. 8. Ваза «Озерная». 2011. Автор формы «Вектор» и росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

Илл. 9. Ваза «Блик». 2010. Автор формы «Вектор» и росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

Илл. 10. Вазы с крышкой «Терция», «Марокко», «Анри». 2014. Автор форм «Роксана-1», «Роксана-2», «Роксана-3» и росписи Н. Е. Троицкая. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота, цирковка. АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

привели к глубокому осмыслению ее уникальной природы, нашедших выражение в самых разных по своим художественным задачам произведениях.

Ведущий художник Императорского фарфорового завода Нина Троицкая прибегает к абстрактной условности форм. Она пишет свободно, словно по наитию, потоки краски смешиваются, образуя причудливые фантазийные мотивы. В зачарованном мире плавно проплывают рыбы, словно на глазах распускаются цветы, мягкой тканью закручиваются листья и травы. Метафорический язык росписи строится на стремлении к универсальности, обобщенно-философскому видению. Так, декоративное блюдо «Капля росы» (2001, илл. 7) из серии «Вода» (коллекция В. И. Некрасова) является примером условной композиции, отличающейся большой глубиной и образностью. Серебристо-коричневая гамма росписи строится на многообра-

зии тональных сочетаний, с помощью которых выразительно передан объем и аллегорически решенное пространство. Мягкие, струящиеся мотивы перетекают один в другой, рождая сложную, завораживающую игру цветовых переходов. Кажется, композиция наполнена прозрачной свежестью воздуха. Красота божественного замысла, величие и безграничность мира отражены в каплях росы — символическом и композиционном центре изображенного. Обращаясь к наследию авангарда, используя уникальный ресурс подглазурной живописи, Нина Троицкая привносит в фарфор новую свободу цветовых и композиционных-пространственных решений, сочетая декоративные задачи со стремлением коснуться «иного» измерения, отразить глубинный, сущностный смысл изображенного. Она нередко прибегает к структурированию, преломлению пространства в трактовке пейзажей и природных форм. Этот прием используется, например, в авторских граненых вазах, напоминающих в росписи природные кристаллы — игра отражений соединяет небо и наполненные солнцем воды озер. Сияние света в белизне фарфора организует цветоформы, слагая хрустально чистую гармонию подглазурной живописи (вазы «Озерная» (2011), «Блик» (2010) — форма «Вектор», АО «Императорский фарфоровый завод», илл. 8-9). Обращение к пространственным поискам авангарда прослеживается и в пластах, посвященных Петербургу. Художник образно выражает неповторимую атмосферу Северной сто-

лицы, предопределенность ее особой судьбы в музыке небесных форм. Живое небесное пространство движется, меняется, принимая причудливые очертания, соединяясь в возвышенной гармонии со строгой архитектурой города. Максимально выверенное пластическое решение, построенное на использовании светоносности фарфора и возможностей тональной живописи, создает впечатление планетарного масштаба (пласты из серии «Балтика»⁷, пласт «Вечернее», «Сфера» (2009), блюдо «Вечернее» (2010, АО «Императорский фарфоровый завод»)). В 2011 г. Нина Троицкая становится инициатором и руководителем проекта по расширению палитры подглазурных красок [12, с. 64]. Благодаря ей подглазурная живопись засияла яркими, чистыми красками, абсолютно изменив свой привычный художественный облик. В эти годы источником вдохновения для мастера становится творчество Анри Матисса, которому посвящена одна из авторских vaz («Анри» (2014), в той же серии вазы «Марокко», «Рудольфо» (2014, АО «Императорский фарфоровый завод»), илл. 10). Подарив подглазурной росписи насыщенность цвета, акварельную свежесть палитры, дополнив живопись позолотой — «...акцента не просто дополняющего, но завершающего образ произведения» [12, с. 65], она соединила авангардные приемы (контраст простых открытых цветов, глубину и резкость теней и силуэтных контуров) и ту необъяснимую составляющую подглазурной техники, которая придает ей ощущение недосказанности и неуловимой «иной глубины». Ассоциативно отсылающая к искусству авангарда живопись то усиливается в блеске глазури, то растворяется в зыбком преломлении форм и нежном свечении прозрачных красок. В результате условность изображения в подглазурном пространстве приобретает двойной эффект, играя на воображении и сознании зрителя. Живопись Нины Троицкой — это радостный эксперимент, смелое обращение к традиции, где за кажущейся легкостью и непринужденностью декоративного решения скрывается серьезный поиск, глубокое понимание материала и чувство стиля.

Исключительным явлением в искусстве фарфора стало творчество Татьяны Чапургиной. Лежащая в основе подглазурной техники живописность была раскрыта художником с впечатляющей полнотой. Впервые на фарфоре загорелись столь богатые красочные сочетания, а живописный язык приобрел подчеркнутую виртуозность и раскрепощенность стиля. Исследователи не раз отмечали неординарность творческого дарования Татьяны Чапургиной как художника-фарфориста. Профессиональное образование, полученное в стенах ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой на кафедре текстиля, во многом сформировало ее художественное видение. В работах мастера проявились декоративные качества, присущие ткачеству, — большая орнаментальность, выразительность линий, разнообразие красочных оттенков и фактур, воспроизводимых в росписи. Для текстиля значимыми являются тактильные свойства материала, его плотность, толщина, структура нитей, ощущаемые при самом ткачестве и учитываемые при создании тканей. Представляется, что именно отсюда проистекает особое чувственное восприятие фарфора художником. Татьяна Чапургина с увлечением погружается в технологию подглазурной живописи, ища созвучия в фарфоре самым тонким и глубоким переживаниям души. Технология для нее «...не просто свод неких правил, а живая стихия творения фарфора — поиска и овладения скрытыми возможностями материала, новыми декоративными приемами, красочными и фактурными эффектами» [18, с. 14]. Стремление найти внутреннее созвучие с фарфором, обрести свободу самовыражения приводит к формированию уникального авторского стиля, в котором преодолевается отстраненная холодность сияющего белизной материала, а роспись (иногда в сочетании с рельефом) становится по-особенному органичной и естественной. Построенные на многочисленных нюансах подглазурные композиции, исполненные легко и непринужденно, будто появляются сами собой из глубин фарфорового пространства, рождая ощущение живой одухотворенной вещественности мотива.

В определенный период Татьяна Чапургина апеллирует больше к камерным свойствам фарфора. В подглазурной живописи это выразилось в радующей глаз деликатной игре цвета и фактур, во внимании к деталям, в образной передаче эмоционально-личного, загадочного-таинственного. Чарующе мяг-



Илл. 11. Блюдо «Из жизни девчонок». 2006. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная монохромная, позолота. Коллекция В. И. Некрасова

кие переходы цвета полупрозрачной подглазурной живописи, подчеркнутые легким контуром, изысканными, с ювелирной тщательностью исполненными орнаментами, передают оттенки чувств и состояний, рождают утонченные, наполненные чувственной гармонией образы («Портреты...Осень и Виргиния в зрелом возрасте» (2006), декоративное блюдо «Любовь (Камасутра)» (2006), декоративное блюдо «Из жизни девчонок» (2006, илл. 11) (все — коллекция В. И. Некрасова), блюдо «Мистическое лето» (2000, Музей авторского фарфора и шахмат). Наибольшую завершенность и виртуозность живописный стиль художника приобретает в композициях с цветами. Татьяна Чапургина с головой погружается в мир флоры, раскрывая зрителю секреты ботанического царства. Ее любимые ирисы, лилии и тюльпаны становятся объектом захватывающего творческого



Илл. 12. Ваза «Чертополох и лилия» из серии «Корзина цветов». 2012. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная монохромная, позолота. Коллекция В. И. Некрасова



Илл. 13. Мозаичное панно «Ирисовое поле». 2013. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная полихромная. Коллекция В. И. Некрасова



Илл. 14. Блюдо «Ангел. Лестница Эрмитажа». 2002. Автор росписи Т. М. Чапургина. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись надглазурная полихромная. Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург

эксперимента, в результате которого флоральные мотивы принимают самые неожиданные интерпретации. В серии работ 2012 г. «Корзина цветов» (АО «Императорский фарфоровый завод», коллекция В. И. Некрасова, илл. 12), например, используя ограниченную цветовую палитру, художник играет на прозрачности подглазурных красок, возможности тончайшей нюансировки тона. В одних случаях она использует полупрозрачные краски, исполняя покоряющий своей легкостью и красотой акварельный этюд в фарфоре, в других делает акцент на изысканной игре линий, рисунке фактур, подчеркивая грацию цветочных форм, или, наоборот, наполняет роспись интенсивными красочными сочетаниями, сгущая глубину фона, добиваясь оптического эффекта свечения в изображении центрального мотива (серии ваз «Ирисы Бьюти», блюдо «Портрет бордового ириса» (2011, АО «Императорский фарфоровый завод»)). Подобный прием используется и в панно «Ирисовое поле» (2013, коллекция В. И. Некрасова, илл. 13). Густая темная синева керамической поверхности будто бы освещена всполохами таинственного света, исходящего от нежных, изысканно-томных ирисов, выступающих из ночной мглы. Ольга Соснина отмечает в работах Татьяны Чапургиной отголоски мотивов художественной культуры эпохи модерна [18, с. 15]. В отличие от мастеров подглазурной живописи рубежа XIX–XX вв. Татьяна Чапургина не уводит зрителя в эфемерно-ускользающие дали, не дематериализует мотив, а наоборот, в волнующей подвижной пластике цветочных форм, передающей внутреннюю жизнь растений, богатстве красочных оттенков словно бы утверждает живую реальность «зазеркалья». Контурные линии, нанесенные позолотой, образующие порой золотое кружево на поверхности

фарфора, выявляют, «материализуют» мотив. На границе двух миров — иного подглазурного и реального — разворачивается творческий эксперимент художника, затрагивающий самую суть семантической образности подглазурной живописи. Мир «зазеркалья» постепенно проявляется наружу, доходя в своей крайней точке до композиций-обманок, где создается иллюзия «...некоей поверхности — имитации каменной массы и даже мозаики» [18, с. 204]. Усиливая звучание орнамента и фактур, художник превращает объемное изображение в выразительный узор на плоскости, то полностью расставаясь с таинством подглазурного инобытия, то сохраняя разделенными два мира, как отражение одного в другом. И в этом случае образ приобретает многомерность, как в композиции для столешницы «Мир цветов» (2009, собственность Т. М. Чапургиной)⁸, свидетельствуя о неопосредуемой гармонии мироздания. Насыщенность и величие цветочных композиций, натурализм, сочетающийся со стилизацией, вызывает воспоминание о бесконечном разнообразии цветочного декора в искусстве тканей или в знаменитой позднесредневековой серии шпалер мильфлер. Цветочная тема (а вслед за ней и морская) влечет художника к освоению все новых и новых форм воплощения — керамические панно, мебель, интерьер. И везде чувствуется эта неуловимая игра, присутствие тайны на встрече-переходе реального и воображаемого, объемного изображения и орнамента-символа.

В 2002 г. Татьяна Чапургина создала декоративное блюдо в подглазурной технике «Ангел. Лестница Эрмитажа» (2002, Музей авторского фарфора и шахмат, илл. 14), представив ангела в одеждах с подчеркнутой материальностью орнаментальных тканей, изображающих интерьеры Зимнего дворца. В самой трактовке образа выражалась идея музея как оберегаемого хранилища истории и культуры, воплощенной в творениях человеческих рук. Художественное произведение символично отразило и творческое кредо петербургского автора. Осмысление и интерпретация культурной традиции через искусство ткани, костюм эпохи и орнамент стали важной составляющей ее творческого поиска, сформировавшего многомерный, артистичный, чувственный и эмоциональный, сочетающий ретроспекцию и современность стиль.

Мы попытались проследить эволюцию искусства полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре, рассмотрев особенности ее художественного языка на примере творчества ведущих художников завода. Выявление закономерностей развития полихромной подглазурной техники позволяет в большей степени оценить ее феномен. Способность передавать иную суть вещей в тончайших переходах света и цвета, работа на грани предощущаемого, невыразимого, прочувствованная еще художниками модерна, воплотилась в серьезных и глубоких по содержанию образах XX и XXI вв. В заключение хотелось бы вспомнить произведение Нелли Петровой «Фуга. Миражи» (2019, АО «Императорский фарфоровый завод», илл. 15), представленное на выставке «В содружестве искусств» из цикла «Поднесение к Рождеству», посвященной 275-летию Императорского фарфорового завода (2019, Государственный Эрмитаж). В композиции на трех фарфоровых пластах «проступает изображение фантастического корабля-органа, величественно возышающегося над океаном земным и стремящегося в океан космический» [4, с. 348]. Произведение, символизирующее идеи духовного порядка, исполнено с поразительной чистотой. Сияние фарфора, светлые, полупрозрачные краски, блеск глазури передают не только цвет и формы, но и сам небесный свет, слагающий композицию. И в этой способности выражать субстанцию света заключается уникальное свойство фарфора, по-особому раскрывающееся в искусстве подглазурной живописи.



Илл. 15. Композиция «Фуга. Миражи». 2019.
 Автор росписи Н. Л. Петрова.
 Фарфор; роспись подглазурная полихромная.
 АО «Императорский фарфоровый завод», Санкт-Петербург

Примечания:

¹ Голлербах Э. Ф. [6, с. 41]

² Исследование не включает подглазурную роспись кобальтом, имеющую свои глубокие традиции в фарфоре. Кобальтовой росписи в петербургском фарфоре была посвящена выставка и каталог Эрмитажа «Цвет небесный, синий цвет...» из цикла «Поднесение к Рождеству» [20].

³ Т. В. Кудрявцева приводит следующую информацию из архивных данных: «В 1900–1910-х годах в лаборатории завода был проведен цикл работ по расширению палитры подглазурных красок. С этой целью в 1911 году впервые были произведены “опыты применения элементов редких земель”, в результате чего получено восемь новых красок» [10, с. 221].

⁴ О связи подглазурной живописи с искусством символизма говорит, например, Т. В. Кудрявцева, отмечая воздействие символизма как в приемах подглазурной росписи, так и в выборе сюжетов росписи. Предпочтение отдается пейзажам с переходными состояниями в природе «со смутными настроениями» — «Сумерки», «Туманный рассвет», «Лунная ночь» и др. [10, с. 220–221].

⁵ К группе ваз с «доисторическими пейзажами», выполненными по эскизам Р. Ф. Вильде, расписанными А. Ф. Большаковым, относятся: «Ваза с изображением пейзажа с летящими птицами» (конец 1920-х гг., Елагиноостровский дворец-музей), ваза «У озера» (1928, Государственный Эрмитаж), «Ваза с изображением горного пейзажа с павлинами» (1928, Елагиноостровский дворец-музей), «Ваза с изображением горного пейзажа с дикими животными» (1928, Елагиноостровский дворец-музей).

⁶ Э. Ф. Голлербах пишет: «Произведения Р. Ф. Вильде свидетельствуют о нем, как о художнике старой школы, заимствовавшем от современности только темы, но не мироощущение» [6, с. 55].

⁷ Произведения опубликованы в издании: [14, с. 587].

⁸ Произведение опубликовано в издании: [18, с. 287].

Список литературы:

1. Азаркова Г., Петрова Н. 250 лет Ломоносовому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге. 1744–1994. Л.: Совместное издание ЛФЗ-Дезертина, 1994. 249 с.
2. Андрей Ларионов. Фарфор, живопись, графика: альбом / Авт. ст. А. Д. Боровский, И. К. Майстренко. М.: Среди коллекционеров; СПб.: Арт-Коллекция, 2015. 262 с.
3. Андрей Тарковский «Запечатленное время». Медиа-архив режиссера Андрея Тарковского. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата обращения 14.12.2020).
4. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / Авт. вступ. ст. А. В. Иванова, И. Р. Багдасарова, Е. А. Еремеева, Т. Н. Носович. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 392 с.
5. Габриэль Г. Н. Керамический мир ленинградских художников второй половины XX века // Вестник СПбГУКИ. 2017. №4 (33). С. 139–143.
6. Голлербах Э. Ф. Сюжеты и характер живописи по фарфору // Русский художественный фарфор: сборник статей о Государственном фарфоровом заводе / Под ред. Э. Ф. Голлербаха, М. В. Фармаковского. Л.: Гос. Изд-во, 1924. С. 38–68.
7. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2011. 195 с.
8. Егорова А. А. Керамика Мягавга Кодзан (1842–1916): поиск художественной идентичности в эпоху перемен // Вестник СПбГУКИ. 2014. №1 (18). С.153–158.
9. Истоки. Фарфор Нелли Петровой: каталог выставки / Авт. ст. Г. Д. Азаркова и др.; авт. кат. И. К. Майстренко. СПб.: ПроPILEI, 2010. 307 с.
10. Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003. 280 с.
11. Кудрявцева Т. В. Прикладное искусство модерна в России. Неорусский вариант модерна. Фарфоровое производство конца XIX — начала XX века // На рубеже веков... Искусство эпохи модерна. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 29–45.
12. Михаил Сорокин. Нина Троицкая. Версии: каталог выставки / Авт. ст. Е. А. Арсентьева, авт. кат. Е. М. Михайлова. СПб.: Русская коллекция, 2017. 143 с.
13. Образы природы в произведениях Императорского фарфорового завода XVIII–XXI веков: каталог выставки / Авт. ст. О. Б. Баранова, И. К. Майстренко. СПб.: Славия, 2020. 101 с.
14. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова (1944–2004) / Под науч. ред. В. В. Знаменова. М.: Global View; СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2007. 720 с.
15. Реальность и волшебство. Фарфор Нелли Петровой / Авт. ст. А. Д. Боровский и др., авт. кат. Е. М. Михайлова и др. СПб.: Русская коллекция, 2017. 258 с.
16. Рудольф Вильде (1868–1938). Фарфор. Стекло. Графика: каталог выставки / Авт. вступ. ст. О. Б. Баранова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 236 с.
17. Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи, 1868–1912: частная коллекция: каталог выставки. Т. 4 : Керамика и фарфор / Автор вступ. ст. и каталож. описаний А. А. Егорова. СПб.: Чистый лист, 2016. 278 с.
18. Татьяна Чапургина. Застывшая динамика: альбом / Авт. ст. О. Соснина и др. СПб.: ОАО «Императорский фарфоровый завод», 2012. 320 с.
19. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 644 с.
20. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского — Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков: каталог выставки / Авт. ст. Н. Л. Павлухина, Т. В. Петрова, Т. В. Кумзерова, Н. А. Щетинина, Н. С. Петрова, И. К. Майстренко. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 288 с.
21. Ярмош А. С. Фарфор Дании и Швеции на Всемирных выставках конца XIX столетия // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. С. 308–318.

References:

- Agarkova G. D.; Maistrenko I. K. *Istoki. Farfor Nelly Petrovoi: katalog vystavki (Origins. Porcelain by Nelly Petrova: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, Propilei Publ., 2010. 307 p. (in Russian)
- Agarkova G.; Petrova N. *250 let Lomonosovomu farforovomu zavodu v Sankt-Peterburge. 1744–1994 (250 Years of the Lomonosov Porcelain Factory in Saint Petersburg. 1744–1994)*. Leningrad, LFZ; Dezertina Publ., 1994. 249 p. (in Russian)
- Andrey Tarkovsky “Captured Time”. *Media Archive of the Director Andrey Tarkovsky*. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (accessed: 14.12.2020). (in Russian)
- Arsent'eva E. A. et al. *Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versii: katalog vystavki (Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versions: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, Russkaia kolleksiia Publ., 2017. 143 p. (in Russian)
- Baranova O. B. et al. *Rudolf Vil'de (1868–1938). Farfor, steklo, grafika: katalog vystavki (Rudolph Wilde (1868–1938). Porcelain, Glass, Graphics: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2018. 236 p. (in Russian)
- Baranova O. B.; Maistrenko I. K. et al. *Obrazy prirody v proizvedeniakh Imperatorskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov: katalog vystavki (Images of Nature in Works of the Imperial Porcelain Factory in the 18th – 21st Centuries: Exhibition catalogue)*. Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2020. 101 p. (in Russian)

- Borovskii A. D.; Maistrenko I. K. *Andrei Larionov. Farfor, zhivopis', grafika: al'bom (Andrei Larionov. Porcelain, Painting, Graphics: Album)*. Moscow, Sredi kollektzionerov Publ., Saint Petersburg, Art-Kollektsiia Publ., 2015. 262 p. (in Russian)
- Borovskii A. D.; Mikhailova E. M. et al. *Real'nost' i volshebstvo. Farfor Nelli Petrovoi (Reality and Magic. Porcelain by Nelly Petrova)*. Saint Petersburg, Russkaia kolleksiia Publ., 2017. 258 p. (in Russian)
- Egorova A. A. Ceramics of Miyagawa Kozan (1842–1916): the Search of Artistic Identity in the Cultural Change's Epoch. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury (Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture)*, 2014, no. 1(18), pp. 153–158. (in Russian)
- Egorova A. A. *Sovershenstvo v detaliakh. Iskustvo Iaponii epokhi Meidzi, 1868–1912: chastnaia kolleksiia: katalog vystavki. T. 4: Keramika i farfor (Perfection in Detail. Meiji Japanese Art, 1868–1912: Private Collection: Exhibition catalog. Vol. 4: Ceramics and Porcelain)*. Saint Petersburg, Chisty list Publ., 2016. 278 p. (in Russian)
- Gabriel' G. N. "Ceramic World" of Leningrad Artists of the Second Half of the 20th Century. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury (Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture)*, 2017, no. 4 (33), pp. 139–143 (in Russian)
- Gollerbakh E. F. Plots and Nature of Porcelain Painting. *Russkii khudozhestvennyi farfor: sbornik statei o Gosudarstvennom farforovom zavode (Russian Art Porcelain: a Collection of Articles about the State Porcelain Factory)*. Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatelstvo Publ., 1924, pp. 38–68. (in Russian)
- Gusarova Iu. V. *Leningradskaiia keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroi poloviny 20 veka (Leningrad Ceramics as a Phenomenon of Russian Art in the Second Half of the 20th Century)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2011. 195 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. (ed.). "V sodruzhestve iskusstv". *K 275-letiiu Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki ("In the Community of Arts". To the 275th Anniversary of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019. 392 p. (in Russian)
- Kudriavtseva T. V. Applied Art Nouveau in Russia. Neo-Russian Version of Art Nouveau. Porcelain Production of the Late 19th – Early 20th Century. *Na rubezhe vekov...Iskusstvo epokhi moderna (At the Turn of the Century... Art Nouveau)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2006, pp. 29–45. (in Russian)
- Kudriavtseva T. V. *Russkii imperatorskii farfor (Russian Imperial Porcelain)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2003. 280 p. (in Russian)
- Pavlukhina N. L.; Petrova T. V.; Kumzerova T. V. et al. *Tsvet nebesnyi, sinii tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo - Lomonosovskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov (Heavenly Colour, Celestial Blue... Cobalt on the Porcelain of the Imperial - Lomonosov Porcelain Works. The Eighteenth – to the Twenty First Centuries)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2007. 288 p. (in Russian)
- Petrova N. S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944–2004 (Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov. 1944–2004)*. Moscow, Global view Publ., Saint Petersburg, Sankt-Peterburg-Orkestr Publ., 2007. 720 p. (in Russian)
- Sosnina O. et al. *Tat'iana Chapurgina. Zastyvshaia dinamika: al'bom (Tat'yana Chapurgina. Frozen Dynamics: album)*. Saint Petersburg, 2012. (in Russian)
- Turchin V. S. *Obraz dvadtsatogo... v proshlom i nastoiashchem: Khudozhniki i ikh kontseptsii. Proizvedeniia i teorii (Image of the Twentieth ... in the Past and Present: Artists and Their Concepts. Works and Theories)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2003. 644 p. (in Russian)
- Yarmosh A. S. Danish and Swedish Porcelain at the World's Fairs in the End of 19th Century. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta (Proceedings of Historical Department of Saint Petersburg University)*, 2013, pp. 308–318. (in Russian)

Шик Ида Александровна, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, PhD in Art History, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

«ДИАЛОГ С АБСТРАКЦИЕЙ» В ФАРФОРЕ XX–XXI ВЕКОВ

“DIALOGUE WITH ABSTRACTION” IN THE 20TH – 21ST-CENTURY PORCELAIN

Аннотация. В XX–XXI вв. язык фарфорового искусства переживает радикальное обновление и трансформацию, вбирая в себя опыт новейших художественных течений. В данной статье проводится комплексное исследование абстракции в современном фарфоре на примере произведений, созданных художниками Государственного (Ленинградского) фарфорового завода им. М. В. Ломоносова (в настоящее время — АО «Императорский фарфоровый завод»). Первым этапом развития «диалога с абстракцией» в искусстве фарфора являются 1920-е гг., ознаменованные сотрудничеством с заводом Василия Кандинского, Казимира Малевича и его учеников — Николая Суетина и Ильи Чашника, а также Николая Лапшина. Наиболее длительной и плодотворной была на заводе деятельность супрематистов, произведения которых пользовались значительным успехом на международных выставках и в экспортной продаже. В конце 1920-х — 1930-х гг. вернувшийся к сотрудничеству с заводом Николай Суетин продолжает в своем творчестве линию беспредметного геометризма, выводя развитие абстракции в фарфоре на новый уровень. В фарфоре «оттепели» абстракция развивается в рамках «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве, интегрируя в себя наработки модерна, ар деко, супрематизма, оп-арта, абстрактного экспрессионизма. К абстракции и переосмыслению орнаментов обращаются такие художники завода, как Людмила Протопопова, Лидия Лебединская, Эдуард Криммер, Владимир Семенов, Нина Павлова, Нина Славина, Владимир Городецкий. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь одновременно рефлексией о традициях модернизма и репрезентацией новаторского авторского видения, примером чего могут служить работы Михаила Сорокина, Сергея Русакова, Юлии Жуковой, Веры Бакастовой и др. Диапазон абстрактных композиций в фарфоре конца XX–XXI вв. широк и разнообразен: это геометрическая и лирическая абстракция, абстрактные пейзажи, декоративные композиции. Таким образом, абстракция может рассматриваться как одно из ключевых направлений в искусстве фарфора XX–XXI вв., в рамках которого художникам удается гармонично сочетать стильный лаконичный дизайн предметов с глубокой философской рефлексией.

Ключевые слова: фарфор; абстракция; супрематизм; современный стиль; Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова; АО «Императорский фарфоровый завод».

Abstract. In the 20th – 21st centuries, the creative language of porcelain art radically renewed and transformed, absorbing the experience of the modern artistic trends. In the article, the researcher provided a comprehensive study of abstraction in modern and contemporary porcelain using the example of works created by the artists of the State (Leningrad) Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov (currently — Imperial Porcelain Factory JSC). The first stage in the development of the “dialogue with abstraction” in porcelain was in the 1920s, marked by cooperation with the factory of Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, and his students — Nikolai Suetin and Ilya Chashnik, as well as Nikolai Lapshin. The longest and most fruitful activity at the plant was the work of the Suprematists, whose works enjoyed considerable success at international exhibitions and in export sales. In the late 1920s – 1930s Nikolai Suetin, who returned to cooperation with the factory, continued in his work the line of non-objective geometry, bringing the abstraction in porcelain to a new level. In “thaw” porcelain, abstraction was developed within the framework of the “modern style” in decorative and applied art, integrating the traits of Modernism, Art Deco, Suprematism, Op-Art, and Abstract Expressionism. Such artists of the plant as Liudmila Protopopova, Lidiia Lebedinskaia, Eduard Krimmer, Vladimir Semenov, Nina Pavlova, Nina Slavina, and Vladimir Gorodetsky turned to abstraction and reinterpreted ornaments. Abstract compositions have become an integral part of the artistic language of contemporary porcelain, being at the same time a reflection on the traditions of Modernism and a representation of the author’s innovative vision, an example of which can be found in the works of Mikhail Sorokin, Sergei Rusakov, Julia Zhukova, Vera Bakastova, etc. The range of abstract compositions in porcelain of the late 20th – 21st centuries is wide and varied: there are some geometric and lyrical abstraction, abstract landscapes, and decorative compositions. The author concluded that abstraction can be considered as one of the key trends in the art of porcelain of the 20th – 21st centuries, allowing the artists to harmoniously combine a stylish laconic design of objects with deep philosophical reflection.

Keywords: porcelain; abstraction; suprematism; modern style; the State (Leningrad) Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov; Imperial Porcelain Factory JSC.

В XX–XXI вв. язык фарфорового искусства переживает радикальное обновление и трансформацию, вбирая в себя опыт новейших художественных течений. Примером этого может служить обращение к различным видам абстракции в фарфоре, предпринятое как ведущими представителями русского авангарда, так и их «последователями» второй половины XX – начала XXI вв. Целью данной статьи является комплексное исследование абстракции в современном фарфоре на примере

произведений, созданных художниками Государственного (Ленинградского) фарфорового завода им. М. В. Ломоносова (в настоящее время — АО «Императорский фарфоровый завод»). Ее актуальность обусловлена как востребованностью абстрактных композиций в современном авторском и тиражном фарфоре, так и отсутствием работ, которые освещали бы данную тему начиная с экспериментов авангардистов и заканчивая творчеством художников начала XXI в.

Абстракция в авангардном фарфоре 1920-х гг.

В период после Октябрьской революции Государственный фарфоровый завод (бывший Императорский фарфоровый завод) стал центром притяжения для представителей различных художественных направлений. Язык раннего советского фарфора интегрировал в себя как изысканную графичность мирискусников, так и эксперименты кубофутуризма, экспрессионизма, супрематизма, лирической абстракции и ар деко. Стремление к эстетическому преобразованию мира и объединению искусства и производства блестяще воплотилось в фарфоре 1920-х гг., который, однако, выпускался небольшими тиражами и не был доступен широкому кругу покупателей.

В 1921 г. перед отъездом за границу Василий Кандинский сделал для Государственного фарфорового завода несколько эскизов. Три рисунка художника хранятся в отделе «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа, еще два — в частном собрании (опубликованы в: [1, с. 115–116]). На них изображены различные формы сервизных изделий (чайник, молочник, сахарница, чашка с блюдцем, полоскательница) с абстрактными композициями. На данный момент известно пять работ по рисункам художника — это чашки с блюдцами, хранящиеся в нескольких музеях и частных собраниях¹. Самая известная из них — чашка с блюдцем из Государственного музея керамики «Кусково», расписанная по эрмитажному рисунку. Как отмечают исследователи, «знакомые по станковым произведениям художника абстрактные мотивы размещены на сферах форм в точно рассчитанном ритме. При этом пестроцветие локальных красок тонко сгармонизировано, широкие отводки подчеркивают конструкцию предметов и обрамляют композицию. Беспредметные рисунки Кандинского для фарфора притягивают бесконечной, как сама природа, игрой красочных пятен и вибрирующих линий, в которых зашифрованы, по словам С. Даниэля, “знаки ощущений, индексы чувств”» [3, с. 23]. Чашки с блюдцами с абстрактными рисунками Кандинского выпускались заводом в 1921–1922 гг. [2, с. 268].

В период с конца 1922 по 1924 гг. с Государственным фарфоровым заводом активно сотрудничали супрематисты, предложившие как новые формы, так и образцы росписей. Лидер супрематизма Казимир Малевич был привлечен к сотрудничеству с заводом в 1923 г., по инициативе Николая Пунина, занимавшего пост его художественного руководителя. Несколько ранее на заводе начали работать его ученики — Николай Суетин



Илл. 1. Чашка с блюдцем с черно-белой композицией. 1923. Автор композиции Н. М. Суетин. Фарфор; роспись надглазурная монохромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребенин



Илл. 2. Тарелка с крестообразной композицией. 1923–1924. Автор росписи Н. М. Суетин. Фарфор; роспись надглазурная монохромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребенин

(с конца 1922, по приглашению Иосифа Школьника, официально зачислен в штат с 1 марта 1923 [11, с. 7–8]) и Илья Чашник (официально зачислен в штат 9 июля 1923 [11, с. 8]). Предельно точную и емкую характеристику супрематическому фарфору дала художник и историограф завода Елена Данько: «Декоративное использование поверхности сменилось конструктивным построением из цветных пятен; цель живописи на фарфоре как “украшения” отрицается вовсе; мазок кисти заменяется прямой линией или равномерным покрытием поверхности краской; вместо дугообразных, закругленных линий чехонинской композиции, стремящейся гармонизировать с изогнутой формой чашек, с кругами тарелок, — прямые линии, углы, отрезки прямоугольника и круга; вместо многоцветности и узорности — скупая, сдержанная гамма тонов, своеобразно красивая в своей строгости и лаконичности» [5, с. 17–18].

В 1923 г. Казимир Малевич создает формы чайника, представляющего собой фарфоровый архитектон, и полочашки, напоминающей обычную чашку, разрезанную пополам, с прямоугольной ручкой. Формы Малевича носили концептуальный характер, став своеобразным символом супрематического фарфора. Им также были предложены рисунки, которые переводили на фарфор опытные копиисты завода. Заключенные в черную рамку на белом фоне фарфора композиции художника сохраняют станковый характер, примером чего могут служить тарелка «Динамическая композиция» (1923, вариант картины 1916, Государственный Эрмитаж) и тарелка с супрематической композицией в черно-оранжевых тонах (1923, Государственный Эрмитаж)².

В отличие от Малевича, в работах его учеников форма и роспись составляют единое гармоничное целое, как у опытных художников-фарфористов. Именно у Николая Суетина и Ильи Чашника белизна фарфорового предмета в полной мере становится объектом концептуального осмысления и частью художественного образа. В то же время многие композиции имеют свои прототипы в графических и живописных работах художников, что не отменяет их самоценности.

Предельно эффектна и лаконична роспись чашки с черно-белой композицией Николая Суетина (1923, Государственный Эрмитаж, илл. 1): одна половина предметов дана в черном



Илл. 3. Чашка с блюдцем с цветными вертикальными линиями. 1923–1924. Автор росписи И. Г. Чашник. Фарфор; роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребинин

матовом крытье, другая оставлена без росписи. Минимальными средствами художнику удается создать произведение, которое станет источником многочисленных реминисценций в фарфоре «оттепели». Принцип сочетания монохромного крытья различных цветов (черного и голубого) применен Суетиным в сервизе «Контраст» (1934, Государственный Эрмитаж) и впоследствии станет одной из «визитных карточек» фарфора 1930-х гг. На сочетании черных креста и круга с белой поверхностью фарфора построена роспись другой чашки с блюдцем Суетина (1923, Государственный Эрмитаж).

В росписи тарелок с супрематическими композициями художник часто использует вариации близких цветов — черного/серого, красного/оранжевого. Тарелка с крестообразной композицией в красно-оранжевых тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж, илл. 2) может рассматриваться как образец виртуозного владения искусством пропорций, колористического лаконизма и стильного модернистского дизайна фарфора. Одновременно она представляет собой идеальный объект для выстраивания ассоциативных рядов, поисков символических смыслов (усиленный красным цветом мотив креста) и различных видов медитации.

В других работах Суетина темные цвета экономно дополнены яркими оттенками, примером чего может служить роспись сервиза с матовыми терракотовыми фигурами (1923, Государственный Эрмитаж), выполненная на переработанной дореволюционной форме «Штандарт». Каждый предмет решен индивидуально, однако объединяющим мотивом служит терракотовый цвет, которым написаны простые геометрические формы [11, с. 11]. Крупный матовый круг удачно подчеркивает несколько тяжеловесную форму чайника. Отличные по форме от остального сервиза чашка с блюдцем декорированы динамичным терракотовым квадратом и черным прямоугольником, а сахарнице достался строгий и элегантный пояс из контрастных супрем. На молочнике художник помещает легкую крестообразную композицию с изогнутой вертикальной осью — мотив, который обыгрывается также в росписи чашки с блюдцем с супрематическими элементами, выполненной в различных оттенках черного.

Произведения Ильи Чашника отличаются большей сложностью композиций, особой эмоциональностью и выразительной динамикой. Примером мастерства работы художника с оттенками одного цвета и гармоничного сочетания формы и росписи может служить сервиз с изображением черной ленты (1923–1924, Государственный Эрмитаж), в котором художник

использует мотивы прямоугольных супрем, изогнутой оси и крестообразных композиций. Сквозной для сервиза является тема широкой черной отводки, которая обрамляет изображения и придает росписи целостность. Илья Чашник очень эффектно использует контрасты дополнительных цветов, примером чего является роспись чашки с блюдцем с супрематической композицией в оранжевом, черном и лиловом тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж). Эти же цвета, но в ином соотношении, использованы им в росписи чашки с блюдцем с цветными вертикальными линиями (1923–1924, Государственный Эрмитаж, илл. 3). Художник мастерски создает здесь иллюзию движения, предвосхищая творческие поиски оп-арта. Тема ранее разрабатывалась Чашником в графической композиции «Движение цвета» (1922, опубликовано в: [15, с. 26]). Любимый супрематический мотив креста обретает у Чашника подлинное метафизическое звучание в росписи тарелки с крестообразной композицией в серо-зеленых тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж). Сложные крестообразные композиции, состоящие из множества супрем, нанизанных на вертикальную ось, часто встречаются в живописных работах Чашника и в его росписях фарфора. Примером может служить стопа с крестообразной композицией, выполненной в черных, красных и оранжевых тонах (1923–1924, Государственный Эрмитаж).

Первый этап сотрудничества супрематистов с Государственным фарфоровым заводом закончился весной 1924 г., когда в связи с переводом предприятия на хозрасчет значительно сократился штат его сотрудников. Николай Суетин периодически приносил на обжиг свои новые вещи в 1920-е гг., а с 1932 г. занял пост главного художника и стал руководить первой в стране Художественной лабораторией. Супрематический фарфор активно экспонировался на выставках и пользовался значительным коммерческим успехом. К примеру, работы Николая Суетина были представлены на Международных выставках в Париже (1925, серебряная медаль) и в Милане-Монце (1927, диплом). Многие произведения супрематистов тиражировались для экспортной продажи. Как писала Елена Данько в 1929 г., «ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную только, а и эстетическую ценность, как супрематическая посуда, хотя сами супрематисты давно отставлены от работы, и завод повторяет только их старые образцы» [Цит. по: 3, с. 41].

В 1921–1924 гг. ряд абстрактных композиций для росписи фарфора создал Николай Лапшин. Работы художника синтезируют принципы различных авангардных движений (ку-



Илл. 4. Чашка с блюдцем «Сдвиг». 1923. Автор композиции Н. Ф. Лапшин. Фарфор; роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф В. С. Теребинин



Илл. 5. Сервиз «Супрематический с голубым». 1930. Автор росписи Н. М. Суетин. Фарфор; роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф Д. В. Сироткин

бизма, футуризма, супрематизма), сближаясь эстетикой европейского ар деко. В их основе — динамичные простые формы. Сопоставление черного с яркими желтым, розовым, зеленым цветами придает его произведениям декоративное звучание. Примером могут служить сервизы «Черное с розовым» (1923), «Идеал» (1923), чашка с блюдцем «Сдвиг» (1923, илл. 4), тарелка «Черное с синим» (1923, все — Государственный Эрмитаж). «Росписи Лапшина — работы профессионала, мастера, владеющего навыками прикладного, по сути дизайнерского, оформления предметов, более других общеевропейским модным стилем направлениям» [3, с. 39].

Поздний супрематизм и фарфор 1930-х гг.

Советский фарфор 1930-х гг. отличается форменным и цветовым лаконизмом в сочетании с развернутой наративностью. В нем находят отражение все наиболее значимые события эпохи. Развивая широкий спектр тем, актуальных для советского социально-политического дискурса, художники, тем не менее, сохраняют преемственность творческим поискам авангарда и свою индивидуальность. Опыт супрематизма в области формообразования, построения композиции и работы с цветом оказал значительное влияние на формирование его художественного языка. В 1931 г. на Государственном фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова была организована первая в стране Художественная лаборатория, создававшая как уникальные работы, так и образцы для массового производства и других заводов, которую в 1932 г. возглавил Николай Суетин.

В фарфоровых композициях Суетина 1930-х гг. можно выделить два основных направления: это фигуративный пост-

супрематизм, эстетически близкий метафизической живописи, и беспредметный геометризм, выведивший поиски в области абстракции в фарфоре на новый уровень. В росписи сервиза «Супрематический с голубым» (1930, Государственный Эрмитаж, илл. 5) художник экономно размещает прямоугольные супремы (голубые, красные, серые) на тонких вертикальных осях, подчеркивая строгие цилиндрические формы предметов. Необходимый элемент разнообразия вносит чашка с блюдцем, декорированная изображением треугольника, задающего стремительное движение вверх. В сервизе «Агро-город. Орнаментальное построение» («Тракторный») (1931, Государственный Эрмитаж) актуальная для той эпохи тема интенсивного развития и механизации сельского хозяйства реализуется посредством разноцветных полос монохромного крытья, небольшая часть из которых дополнена стилизованными изображениями тракторов и вспаханного поля (на подносе).

Николай Суетин также активно разрабатывал новые формы. В 1932–1933 гг. им были созданы формы ваз, развивающих тему архитектора. Если чайник Малевича служит фарфоровым памятником авангарду [2, с. 271], то вазы-«суетоны» могут рассматриваться как символ позднего супрематизма. Суетиним также были созданы вазы плавных овальных форм и элегантный чайный сервиз «Крокус» (1935), в котором творчески переосмыслены очертания давшего ему название цветка. В 1930-е гг. одним из любимых мотивов супрематического фарфора становится «ситчик» — декор из небольших прямоугольных супрем, которые упорядоченно, но в то же время предельно живописно размещаются на поверхности фарфоровых предметов. Подобный тип композиции встречается уже в ранних графических работах Суетина с одноименным названием «Супрематические формы» (1921–1922), однако в фарфоре 1930-х гг. он приобре-



Илл. 6. Предметы сервиза «Контраст». 1959. Автор формы В. Л. Семенов, автор росписи Н. М. Павлова. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теренин

тает особую четкость и строгость. Примером может служить ваза «Ситчик» овальной формы, декорированная оранжевыми, черными и желтыми супремами (около 1935, Государственный Эрмитаж).

Николай Суетин занимал должность главного художника до 1952 г., активно помогая молодым авторам, пришедшим на завод, формировать свою творческую индивидуальность. Большинство из них вспоминали о нем с благодарностью, а некоторые непосредственно называли своим учителем. Опыт супрематизма читается во многих произведениях 1930-х гг., в числе которых такие известные работы, как сервиз «Металл» (1930, Государственный Эрмитаж) Михаила Моха и ваза «Урожай» (1936, Государственный Эрмитаж) Любви Блак. Абстрактные композиции супрематистов окажут значительное влияние на формирование стиля советского фарфора периода «оттепели».

Абстракция в «оттепельном» фарфоре

Период хрущевской «оттепели» — время значительных перемен в общественном сознании и социальной жизни, которые нашли яркое отражение в различных видах искусства. Развернувшееся в 1950-х – 1960-х гг. массовое строительство и «демократизация быта» потребовали формирования адекватной им предметно-пространственной среды. «Современный стиль» эпохи «оттепели» наиболее последовательно проявился именно в декоративно-прикладном искусстве [10, с. 3–6], для которого важную роль играло наследие русского авангарда. В искусстве фарфора «оттепель» выразилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как *декоративный минимализм* [6].

1950-е – 1960-е гг. в советском искусстве характеризуются ростом интереса к абстракции, которая в перспективе станет одним из ключевых направлений «неофициального» искусства. Оригинальные варианты абстрактного искусства в этот период развивают Евгений Кропивницкий, Юрий Злотников, Борис Турецкий, Элий Белютин, Евгений Михнов-Войтенко и др. Как отметил Юрий Герчук, «причин интереса художников (и не только молодых) в это время было, видимо, несколько. И жадный интерес к полузапретному зарубежному искусству, в котором абстрактные направления играли в середине века важную роль, и демонстративная оппозиция официальному «соцреализму». Но наиболее глубокой причиной была, думается, весьма острая на переломе художественного сознания потребность разобраться в своем творческом арсенале, выделить и изучить первоэлементы живописного языка, исследовать законы выразительности для нового художественного синтеза. Живопись обновлялась, и ее устремление к более открытым и острым выразительным средствам требовало такого анализа неизобразительных корней выразительности, возможностей ритма, фактуры, цвета» [4, с. 110]. При этом в официальном эстетическом дискурсе абстракция была главной мишенью критики, крайним воплощением «буржуазного формализма». Свообразным апогеем неприятия абстракции и близких к ней авангардных экспериментов стала печально знаменитая выставка «30 лет МОСХ» (1962), ставшая, по мнению ряда исследователей, началом конца либерализации культурной жизни.

Неизобразительные формы, считавшиеся недопустимыми в станковой живописи и скульптуре, получили «право на жизнь» в декоративно-прикладном искусстве — фарфоре, керамике, художественном стекле, тканях. В январе 1959 г. Н. Жуков в статье «Искусство и современность» «выдвинул тезис, не принятый критикой, однако, безусловно, уже широко распространенный среди художников-прикладников: «Ведя борьбу с



Илл. 7. Предметы сервиза «Жемчужина». 1964. Автор формы С. Е. Яковлева, автор росписи Н. П. Славина. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, серебрение © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теренин

абстракционизмом как с бессмысленным и вредным течением станкового искусства, следует сказать о возможном его использовании в декоративно-прикладном искусстве... Ведь когда мы видим в оконных драпировках или, скажем, в обивочной ткани элементы реальных вещей, которые ломаются естественными складками материи и теряют свой смысл, то это плохо. Именно это становится формализмом, ибо предметное изображение теряет свое назначение» [Цит. по: 10, с. 54–55].

Роспись сервиза «Контраст» (1959, Государственный Эрмитаж, илл. 6), выполненная Ниной Павловой на стильной и динамичной форме Владимира Семенова «Эллипс», является одним из самых ранних примеров обращения к абстракции в «оттепельном» фарфоре, в котором прослеживается влияние супрематизма и оп-арта. Красное крыльце противопоставлено белой поверхности фарфора; орнаментальные пояски, расположенные елочкой или ромбиком, разной степени цветовой интенсивности, позволяют создать ощущение движения. Сервиз экспонировался на Международной выставке керамики в Остенде (1959). Сходный мотив используется художником и в росписи чашки «Пестрый фриз» (1960, Государственный Эрмитаж). Ранее тема геометрической абстракции и сопоставления «контрастных элементов» развивалась художником в росписи сервиза «Полосатенький» («Мозаичный») (1957, Государственный Эрмитаж), который был награжден почетным дипломом на Всемирной выставке в Брюсселе (1958) [6, с. 89].

Как своеобразный *hommage* «Черному квадрату» Казимира Малевича и супрематическому фарфору воспринимается роспись чашки с блюдцем (1960) и сервиза «Черные квадратики» Людмилы Протопоповой (1962, оба — Государственный Эрмитаж): крохотные квадратики задорно разбегаются по белой поверхности предметов. Вариацией этого мотива стала чашка с блюдцем «Красные квадратики» (1960, Государственный Эрмитаж). В росписи сервиза «Бирюзовый» (1962, Государствен-

ный Эрмитаж) голубые и белые с золотыми зигзагами квадраты превращаются Людмилой Протопоповой в упорядоченные клетки шахматной доски.

Творческим поискам Николая Суетина близка роспись сервиза «Черно-зеленый» (1964, Государственный Эрмитаж) Нины Славиной: крупные статичные черные и зеленые полосы чередуются с контурами геометрических фигур, заполненных узором, повторяющим формы каждой из них. Здесь «чувствуется поиск совершенных пропорций, архитектоники цветовых и линейных сочетаний» [17, с. 21]. Сходный мотив ранее использовался художником в орнаментальных фризах сервиза «Агаты» (1963, Государственный Эрмитаж).

Помимо геометрической абстракции художники обращаются к мотивам, напоминающим органические формы. Тема ленинградской весны звучит в росписи сервиза Нины Славиной «Весенние тени» (1959, Государственный Эрмитаж): художник помещает разноцветные изогнутые полосы (голубые, розовые, желтые), отдаленно напоминающие стволы деревьев, на фоне динамичных голубых мазков. «И вот однажды ранней весной я шла через садик недалеко от завода. День солнечный, яркий, прозрачный. Стволы деревьев светло-желтые, голубые, зеленые, сиреневые и тени от них синие-синие. Все пело вокруг. Я принесла все это на завод, и родился сервиз “Весенние тени”. Сервиз прошел все туры конкурса и попал на Международную выставку керамики в Остенде (1959)», — вспоминала Славина [Цит. по: 17, с. 16]. Хотя в основе росписи лежит конкретный мотив, по своему решению она близка абстрактному экспрессионизму. В росписи сервиза «Жемчужина» (1964, Государственный Эрмитаж, илл. 7) Славина создает концентрический узор из неправильных концентрических овалов и волнистых линий различными оттенками черной краски и серебром. «Настоящая жемчужина, которую она увидела у греческого мальчика на берегу Эгейского моря, претерпев воздействие фантазии художника, превра-



тилась в образ волнующий и таинственный, как таинственна сама идея рождения» [17, с. 25]. Сходный прием применен художником в росписи сервиза «Феникс» (1964, Государственный Эрмитаж). Активное использование Ниной Славиной черного цвета может рассматриваться как часть своеобразной «моды» в фарфоре и керамике, формированию которой способствовала знаменитая ваза «Кристалл» (1956, Государственный Эрмитаж) Владимира Семенова [10, с. 33].

Экспрессивные, тяготеющие к контрастам формы Владимира Семенова нередко дополнялись авторской росписью. Легкостью и изяществом отличается роспись сервиза «Цветная пленка» (1959, Государственный Эрмитаж) на форме «Утро», построенная на чередовании разноцветных треугольных и каплевидных фигур, переходящих в тонкие расходящиеся линии, в которой чувствуется близость эстетике ар деко. Мотив разорванной спирали обыгрывается художником в сервизе «Движение» (1960, Государственный Эрмитаж): белую поверхность фарфора украшают три концентрические линии (красная, золотая, черная), усиливая заложенную в форме «Эллипс» динамику. Конусообразная форма «Вечерний» сервиза «Ритм» (1961, Государственный Эрмитаж) подчеркивается посредством трехкратного повторения в росписи сужающейся кверху арки черного и красного цветов. Любимый Владимиром Семеновым мотив спирали обыгрывается им в вазе «Серебристая» (1963, Государственный Эрмитаж, илл. 8), роспись которой выполнена глазурью по бисквиту и отсылает к супрематическому «белому на белом».

Илл. 8. Ваза «Серебристая». 1963. Автор формы и росписи В. Л. Семенов. Бисквит; роспись глазурью по бисквиту © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребенин



Илл. 9. Предметы сервиза «Праздничный». 1962–1963. Автор формы и росписи Э. М. Криммер. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребенин

Тенденции органического модернизма в фарфоре «оттепели» последовательно воплощаются в нерасчлененных, «оплывших» формах, созданных Эдуардом Криммером. В сервизе «Праздничный» (1963, Государственный Эрмитаж, илл. 9) узкое горло предметов внизу как будто расплывается в широкое тулово; небольшие ручки и носики являются единым целым с формой, словно вырастая из нее. Роспись строится на сочетании разноцветных овальных пятен, которые увеличиваются или уменьшаются в соответствии с изгибами форм и создают впечатление движения. Она корреспондирует с оп-артом и экспериментами с «сигнальными системами» московского художника Юрия Злотникова, основанными на изучении психологии восприятия. Сервиз получил серебряную медаль на Международной выставке керамики в Праге (1962). В 1960-е гг. художники стремятся создать современные вариации на тему классического для фарфора мотива сетки. Предметы сервиза «Синяя сеточка» (1965, Государственный Эрмитаж) Эдуарда Криммера покрывает кобальтовый геометрический узор из вертикальных, горизонтальных и ломаных линий. Как отметила Наталья Щетинина, кобальтовая сетка «ассоциируется здесь с достижениями индустрии: высоковольтными конструкциями, элементами электропередач, сплетением проводов. Криммер был одним из немногих художников, которому удавалось в хрупком материале поэтизировать промышленный прогресс и технические достижения современности» [2, с. 307].

Примером интереса к неизобразительным мотивам Владимира Городецкого может служить роспись прибора для воды «Декоративный» (1960, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства), построенная на сочетании широких черных и более узких серых полос крышки, декорированных стилизованным флоральным орнаментом, и ярких оранжевых крышек. Мотив использования широких полос крышки, контрастных по цвету белому фарфору, может рассматриваться как продолжение традиций супрематизма в декоративно-прикладном искусстве. Еще одним обращением к супрематизму является роспись прибора для воды «Ситчик» (1960, Новосибирский государственный художественный музей). Вытянутые черные и серые овальные пятнышки очень упорядоченно и в то же время живописно размещены художником на поверхности предметов, напоминая геометрический орнамент в работах Николая Сутина 1930-х гг.

В 1960-е гг. художником создан ряд vaz, демонстрирующий его интерес к абстрактным композициям. В росписи вазы «Голубое в белом» (1962, Государственный Эрмитаж) овальные пятна светлого кобальта становятся единым целым с рифленой фарфоровой поверхностью. Очень эффектна ваза «Сумерки» (1962, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства): черная краска словно свободно растекается по фарфоровой поверхности так же, как и сумерки постепенно вытесняют дневной свет. Более сдержанной и упорядоченной является роспись вазы «Узоры» (1962, Государственный Эрмитаж), построенная на сочетании вытянутых вертикальных и горизонтальных клеток с бледно-голубыми и коричневыми краями и заполняющих их пятен неправильной формы. Роспись вазы «Белые спирали» (1962, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник) с динамично развертывающейся спиральной композицией по кобальтовому фону можно рассматривать как реминисценцию к вазе «Морская» Владимира Семенова (1957, Государственный Эрмитаж), завоевавшей Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе (1958).

В некоторых случаях абстрактный характер приобретают «пейзажные» росписи Городецкого, посредством цветовых сочетаний передавая избранный им природный мотив. Например, в росписи вазы с символическим названием «Оттепель» (1962, Государственный Эрмитаж) белую поверхность тулова опоясывают неровные линии различных оттенков синего, оживленные редкими мазками красного. К этой же «серии» можно отнести вазы «Весна» (1962) и «Земля» (1962, обе — Государственный Эрмитаж, илл. 10). Роспись последней особенно близка к популярным в керамике «оттепели» экспериментам с цветными глазурями, дающими непредсказуемые эстетические эффекты. Ваза «Весна» экспонировалась на Международной выставке керамики в Праге (1962).



Илл. 10. Ваза «Земля». 1962. Автор формы и росписи В. М. Городецкий. Фарфор; роспись подглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотограф А. В. Теребенин

Абстракция в современном фарфоре

Фарфор конца XX – XXI вв. отличается обостренной декоративностью, экспрессией формы и цвета, обилием историко-культурных и художественных реминисценций. На старейшем в России фарфоровом предприятии работает множество талантливых мастеров, каждый из которых обладает яркой, узнаваемой творческой манерой. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь рефлексией о традициях модернизма — с одной стороны, и репрезентацией новаторского авторского видения — с другой. Нередко художники обращаются к абстракции в рамках тематических выставочных проектов, таких как экспозиции «Вокруг квадрата» (2005, Государственный Эрмитаж) [3], «Императорский фарфоровый завод. Диалог эпох» (2014, ГМЗ «Царицыно») [8], «Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре» (2020, Государственный Эрмитаж) [6].

В творчестве Михаила Сорокина традиции авангарда служат источником вдохновения и одновременно — объектом постмодернистской реинтерпретации. Формы супрематических архитекторов с легкостью прочтываются в сервизе «Орион». Предложенные автором варианты росписи отличаются суровым лаконизмом, сдержанным колоритом и четкой выверенностью пропорций — таковы сервизы «Нефритовый» и «Город» (1989, оба — Государственный Эрмитаж). Тема архитектора, смягченная мотивами цилиндра и сферы, прочтывается и в формах сервиза «Инверсия». Авторская роспись «Инверсия» (1992, Государственный Эрмитаж) строится на сочетании кобальтовой растяжки и геометрических фигур, которые словно парят в космическом пространстве.

Одна из любимых тем художника — это механика, машинерия, которая обыгрывается им как в трактовке форм, так и в абстрактных росписях, некоторые из которых напоминают знаменитые контррельефы Владимира Татлина [13, с. 13]. Такова серия чашек с блюдцами «Механический вояж» (1997, Государственный Эрмитаж), решенная в черном и серебрином цветах. В серии тарелок «Арт-механика» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод»; частная коллекция) интерпретация темы обогащается эффектной полихромией и выраженным динамизмом. «Верх, вниз, вправо, влево, Трепетание или взлет/Но неверны ощущения. Все вращение» [13, с. 141]. В серии тарелок «Металл» (2011, частная коллекция) остроконечная геометрия экспериментальных форм автора словно трансформируется в сложную абстрактную композицию, отливающую металлическим блеском позолоты и серебрения. «Интересна и фундаментальна тема металла. Металл интегрирован во все сферы человеческой жизни. Индустрия, поля сражений, история, музыка, литература. Век бронзовый, железный — знакомые нам вехи человеческой цивилизации» [13, с. 141]. «Сердце металла» — розово-золотая змея, кольцами обвивающая хитросплетенная механических деталей, которая символизирует искушение, соблазн и одновременно — знание и мудрость.

В более поздних работах художник отдает дань органической абстракции. Росписи серии тарелок «Yes» (2012, частная коллекция), выполненные в мягких и нежных тонах (розовый, голубой, золотой, зеленый, желтый) наполнены ощущением жизни и непрерывной трансформации. Источником вдохновения художнику служат образы античной мифологии и мотивы четырех стихий — воздуха, воды, земли, огня, наделенные эзотерическим символизмом. Особенно эффектна «Солнечная ладья», вызывающая ассоциации со старшими арканами карт «Таро». «Солнечный блик/Веселится, порхает/Бабочкой на ладони» [13, с. 140]. Солнце и огонь в трактовке художника воплощают собой тепло и свет, необходимый для всего живого. Предложенные в серии тарелок «Yes» мотивы получают развитие в форме и предельно лаконичной росписи сервиза «Yes» (2017, АО «Императорский фарфоровый завод»), обретая трехмерность и материальность.

Творчество Михаила Сорокина — это своего рода «философский фарфор», вызывающий разнообразные историко-культурные ассоциации и побуждающий к рефлексии. «Мир образов, создаваемых художником, возвышенный, парадоксальный и открыт для осмысления. Поиск ответов на актуальные вопросы, попытка заглянуть в завтра или в прошлое. Так или иначе это работа со временем, самым таинственным элементом окружающего нас мира» [13, с. 141].

Наследие авангарда становится предметом рефлексии и в творчестве Сергея Русакова. В серии блюд «Графика» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») художник продолжает традиции создания черно-белого фарфора, идущие от работ Сергея Чехонина и Николая Сутина. Для Сергея Русакова поверхность фарфоровых блюд становится эквивалентом графического листа, на котором он размещает динамичные геометрические формы, написанные так, что они кажутся выполненными пастелью или углем. В росписи вазы «Круги I» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») разделенный на несколько неравных секторов круг совмещает в себе элементы графической фактурности и случайные эффекты от растекания краски. В серии пластов «Супрематизм» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») художник работает с тремя цветами, ключевыми для данного авангардного направления — белым, черным, красным. Красные геометрические фигуры (квадрат, треугольник, узкий прямоугольник) яростно врываются в неровные формы черных четырехугольников, напоминающих знаменитый «Черный квадрат». В росписи вазы «Красная» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») красный цвет, слегка смягченный люстром, приобретает агрессивный, революционный характер в росписи, живописными средствами имитирующей абстрактный коллаж.

Композиции Сергея Русакова заставляют вспомнить стремление авангарда к тотальному переустройству окружающего мира посредством революционных изменений в социуме

и культуре, к «победе над Солнцем». Это анархистское измерение супрематизма великолепно передано в монохромных работах художника, приглашающих зрителя в темное космическое небытие. Художник-историк, мастер постмодернистской цитатности, тонкий график Сергей Русаков словно переносит нас в тревожную атмосферу 1910-х — 1920-х гг., невольно заставляя задуматься и над внутренней сутью нашего времени.

Термин *декоративный минимализм* и принцип «меньше — значит больше» может быть с полным основанием быть применен к работам Юлии Жуковой. Ее авторские формы отличаются простотой и лаконичностью силуэтов, фактурной поверхностью, создающей впечатление рукотворности. Творчество художника — это глубоко личный «диалог с абстракцией» с использованием выразительных средств фарфорового искусства. Ее вдохновляют четкость и строгость супрематических построений, а также лирический абстракционизм Василия Кандинского и Жоана Миро.

В росписи сервиза «Time» (2001, АО «Императорский фарфоровый завод») художник обыгрывает мотив черного квадрата, сочетая его с тонкими графическими линиями-стрелками, которые подчеркивают тему движения времени. Строгая и лаконичная композиция, обладающая великолепной графической четкостью и точностью ритма, построена на взаимодействии черного и белого цветов. Близка по решению роспись сервиза «Угол отражения» (2001, АО «Императорский фарфоровый завод»): динамичные черные острые уголки украшают белую поверхность фарфора, вторя форме ручек предметов. Росписи сервизов вызывают ассоциации не только с супрематизмом, но и с «оттепельным» фарфором (сервиз «Ритм» Владимира Семенова) и керамикой (сервиз с черно-белой росписью Владимира Ольшевского, 1960-е). В росписи ваз «Черное и розовое» (2011, Музей авторского фарфора), которая развивает ранее найденные художником мотивы, Юлия Жукова одновременно отдает дань супрематизму и близким ар деко экспериментам Николая Лапшина.

В росписи сервиза «Кандинский line» (2000, АО «Императорский фарфоровый завод») Юлия Жукова акцентирует внимание на линейном начале композиций мастера лирической абстракции Василия Кандинского. Роспись великолепно гармонирует с новаторской формой «Инверсия» Михаила Сорокина. Однако работа Юлии Жуковой отличается большей рациональностью и колористической сдержанностью, чем эскизы для фарфора самого Кандинского. В композициях «Miro» и «Joan» (2016, обе — АО «Императорский фарфоровый завод») художник обращается к творческому наследию мастера абстрактного сюрреализма Жоана Миро. Авторские формы Юлии Жуковой, на которых выполнены росписи, кажутся столь же архетипическими, как и образы Миро.

Серия тарелок «Другое время» (2015, частная коллекция, илл. 11) создана с применением авторской техники декорирования шелкографной деколью (или, как иронично называет ее художник, «бумажкотерапии»), которая вносит в росписи элемент сюрреалистического автоматизма, позволяющего добиваться непредсказуемых эстетических эффектов. «Другое время» — абстрактный коллаж в фарфоре, составленный из различных геометрических фигур с неровными краями. Колористическое решение росписи — фиолетовый, синий, золотой, голубой, серый цвета — создает ощущение «космичности», перенося зрителя не просто в другое время, но в иномирное пространство, и погружая его в глубокую медитацию. Более декоративным характером обладают сервиз «Красное и золотое» (2014, частная коллекция) и комплект «Бирюзовый» (2012, частная коллекция), также выполненные с применением «бумажкотерапии».

Абстрактные пейзажи Юлии Жуковой с их кажущимися спонтанными и непредсказуемыми потеками краски развивают характерное для фарфора «оттепели» стремление передать общее впечатление от изображаемого и мастерски воспроизводят образ и атмосферу того или иного месяца года, природного явления или времени суток. Композиция «Февраль» (2013, АО «Императорский фарфоровый завод») и одноименная ваза, роспись которых сочетает живописные потеки коричневой краски с цифрованной позолотой, может рассматриваться как



Илл. 11. Серия тарелок «Другое время». 2015. Автор росписи Ю. Л. Жукова.
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота.
Музей авторского фарфора и шахмат, Санкт-Петербург. Фотограф В. С. Теренин

воплощение знаменитых строк Бориса Пастернака «Февраль! Достать чернил и плакать», идеально соответствуя настроению поэтического произведения. Подсвечник «Рыба», входящий в композицию, напоминает о том, что 20 февраля входит в силу зодиакальный знак рыб, представители которого отличаются непростым характером и в то же время — творческой одаренностью. Композиция «Течение» (2020, Государственный Эрмитаж), построенная на сочетании нежно-голубого люстра и позолоты, напоминает о таянии льда и снега при переходе от зимы к весне, когда все меняется и приходит в движение. Ее можно соотнести с известной сценой из фильма «Чистое небо» (1961), в которой «оттепель» в природе символически демонстрировала перемены в социально-политической жизни.

Произведениям Веры Бакастовой свойственны обостренная декоративность и лаконизм. В серии тарелок «Смешно» (2011, АО «Императорский фарфоровый завод») художник обыгрывает эффекты от растекания красок, дополняя их простыми неизобразительными формами. Очень деликатная в колористическом отношении роспись отличается акварельной легкостью и особой живописностью. Роспись вазы «Антонио» (2011, АО «Императорский фарфоровый завод»), напротив, яркая и броская: в ней объединились стилизованные цветы, разноцветные прерывистые ленты и ассиметричные геометрические фигуры. Сочетание неизобразительных мотивов и условных цветов будет впоследствии активно использоваться художником в декоре ваз. Роспись сервиза «Джаз» (2012, АО «Императорский фарфоровый завод») напоминает абстрактный пейзаж в стилистике «наивного искусства», привлекающий своей яркой, жизнерадостной колористической гаммой: это лиловый, голубой, желтый, оранжевый, зеленый цвета. Аналогичное стилистическое решение предложено художником в росписи сервиза «Синий» (2015, АО «Императорский фарфоровый завод»), однако за счет более сдержанного цветового решения с активным применением кобальтового крытья роспись кажется строже.

Для более поздних работ Веры Бакастовой характерны строгий аскетизм колористического решения, интерес к ритмично повторяющимся неизобразительным формам, эксперименты с пуантилистской росписью глазурию. Примером может служить серия ваз «Фокус» (2017–2019), построенная на эффектном контрасте кобальта и позолоты. Как справедливо отметила Инна Майстренко, «ритм, как основа художественного языка, движение, асимметрия послужили главными импульсами в разработках орнаментов ваз из серии «Фокус». Художник работает с кобальтом свободно, его фактура пронизана движением, динамикой, узорами размашистых штрихов и легкими стремительными росчерками, не сглаживающими шероховатый след кобальтового карандаша. Насыщенный, четкий, графически тонко проработанный декор хорошо держит форму, придавая изделиям завершенность и в то же время свежий, современный характер» [2, с. 331]. В композиции «Дождь» (2020, АО «Императорский фарфоровый завод»), которая включает в себя вазу и блюдо, голубые и нежно-сиреневые овальные пятна и блестящие кружочки глазури словно капли дождя покрывают поверхность предметов, придавая произведению мечтательное

весеннее настроение. Роспись вазы по своему цветовому и композиционному решению ассоциируется с работой Владимира Городецкого «Голубое в белом» (1962). Близкую трактовку темы абстрактного пейзажа художник предлагает в состоящей из блюда и ваз композиции «Primavera» (2020, АО «Императорский фарфоровый завод») — еще более динамичной, решенной в мягких и теплых цветах.

Помимо уникальных авторских работ, абстракция находит применение в тиражной продукции АО «Императорский фарфоровый завод». Здесь можно выделить два направления: первое — это создание современными художниками оригинальных абстрактных композиций, предназначенных для тиражирования (коллекция чашек «Движение» (2020) Веры Бакастовой), второе — это репродуцирование/исполнение произведений по мотивам работ художников-авангардистов, сотрудничавших с заводом (тарелки, чашки с блюдами, пепельницы, исполненные Вероникой Ветровой по рисункам Казимира Малевича, Николая Суетина, Льва Стенберга).

Заключение

Итак, в развитии «диалога с абстракцией» в искусстве фарфора можно выделить несколько основных этапов. Первым являются 1920-е гг., озаглавленные сотрудничеством с заводом Василия Кандинского, Казимира Малевича и его учеников — Николая Суетина и Ильи Чашника, а также Николая Лапшина. Наиболее длительной и плодотворной была на заводе деятельность супрематистов, произведения которых пользовались значительным успехом на международных выставках и в экспортной продаже. В конце 1920-х — 1930-х гг. вернувшийся к сотрудничеству с заводом Николай Суетин продолжает в своем творчестве линию беспредметного геометризма, выводя развитие абстракции в фарфоре на новый уровень. В период «оттепели» абстракция в фарфоре развивается в рамках «современного стиля» в декоративно-прикладном искусстве, интегрируя в себя наработки модерна, ар деко, супрематизма, оп-арта, абстрактного экспрессионизма. К абстракции и переосмыслению орнаментов обращаются такие художники завода, как Людмила Протопопова, Лидия Лебединская, Эдуард Криммер, Владимир Семенов, Нина Павлова, Нина Славина, Владимир Городецкий. Абстрактные композиции становятся неотъемлемой частью художественного языка современного фарфора, являясь одновременно рефлексией о традициях модернизма и репрезентацией новаторского авторского видения, примером чего могут служить работы Михаила Сорокина, Сергея Русакова, Юлии Жуковой, Веры Бакастовой и др. Диапазон абстрактных композиций в фарфоре конца XX — XXI вв. широк и разнообразен: это геометрическая и лирическая абстракция, абстрактные пейзажи, декоративные композиции. Таким образом, абстракция может рассматриваться как одно из ключевых направлений в искусстве фарфора XX–XXI вв., в рамках которого художникам удается гармонично сочетать стильный лаконичный дизайн предметов с глубокой философской рефлексией.

Примечания:

¹ В их числе чашки с блюдами с безмянными абстрактными композициями (Государственный русский музей, Государственный музей керамики «Кусково», частное собрание), чашки с блюдами «Городок» (ГИМ), «Кораблик», «Пейзаж» (частное собрание) [3, с. 24].

² С перечисленными в статье произведениями из собрания Государственного Эрмитажа и других музеев можно ознакомиться на сайте Государственного каталога музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/>

Список литературы:

1. Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930-е. М.: Советский художник, 1975. 338 с.
2. «В содружестве искусств». К 275-летию основания Императорского фарфорового завода: каталог выставки / А. В. Иванова и др. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. 392 с.
3. Вокруг квадрата: каталог выставки / Т. В. Кудрявцева, Т. В. Кумзерова и др. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. 159 с.
4. Герчук Ю. Я. Эффект присутствия. М.: Арт-Волхонка, 2016. 416 с.
5. Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. Художественный фарфор : каталог / Авт. вступит. ст. Е. Я. Данько. Л., 1938. 84 с.

6. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки / Авт. вступ. ст. И. А. Шик, И. К. Майстренко. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. 188 с.
7. Жукова Ю. Фарфоровый дневник. СПб.: Арт-коллекция, 2016. 183 с.
8. Императорский фарфоровый завод. Диалог эпох / Авт. вступ. ст. Е. А. Арсентьева, И. Р. Багдасарова, И. А. Иванова и др. СПб., 2014. 253 с.
9. Каталог советского раздела Международной выставки керамики в Оттенде. М.: Б. и., 1959. 41 с.
10. Красильникова Т. В. Современный стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода Оттепели: дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Москва, 2004. 327 с.
11. Кумзерова Т. В. Работа супрематистов на Государственном фарфоровом заводе: основные этапы и концепции // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 6–15.
12. Лансере А. Владимир Городецкий // Декоративное искусство СССР. 1966. № 2. С. 13–15.
13. Михаил Сорокин. Нина Троицкая. Версии: каталог выставки / Авт. вступит. ст. Е. А. Арсентьева. СПб.: Русская коллекция, 2017. 143 с.
14. Ракитин В. И. Николай Михайлович Суетин. СПб.: Palace ed., 1998. 225 с.
15. Ракитин В. И. Илья Чашник: Художник нового времени. СПб.: Palace ed., 2000. 157 с.
16. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. Сборник / Сост. В. А. Попов и К. Н. Пруслина. М.: Искусство, 1971. 310 с.
17. Чижова И. Б. Нина Павловна Славина. Л.: Художник РСФСР, 1988. 180 с.
18. Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре: сборник статей / Под ред. О. В. Казаковой. М.: РОССПЭН, 2013. 493 с.
19. Яремич С. Русский авангард — новое всемирное искусство. Хрупкий фарфор «футуристической революции» // Клемп К., Вебер К. FRAGILE — Царские столы и фарфор революционеров: каталог выставки. Франфуркт-на-Майне, Музей прикладного искусства, 2008. С. 306–358.
20. Luokaame uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto / A. Ivanova, T. Kumzerova et al. Tampere: Vapriikki, 2011. 175 p.

References:

- Andreeva L. V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody (Soviet Porcelain. 1920s – 1930s)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
- Arsent'eva E. A. et al. *Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versii: katalog vystavki (Mikhail Sorokin. Nina Troitskaia. Versions: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, Russkaia kolleksiia Publ., 2017. 143 p. (in Russian)
- Arsent'eva E. A.; Bagdasarova I. R.; Ivanova I. A. et al. *Imperatorskii farforovyi zavod. Dialog epoch: katalog vystavki (Imperial Porcelain Factory. Dialogue of Epochs: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, 2014. 253 p. (in Russian)
- Chizhova I. B. *Nina Pavlovna Slavina*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. 180 p. (in Russian)
- Danko E. Ia. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. Khudozhestvennyi farfor : katalog (The State Porcelain Factory Named after M. V. Lomonosov. Art Porcelain: Catalog)*. Leningrad, 1938. 84 p. (in Russian)
- Gerchuk Iu. Ia. *Effekt prisutstviia (Presence Effect)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2016. 416 p. (in Russian)
- Ivanova A. V. (ed.). *“V sodruzhestve iskusstvu”. K 275-letiiu Imperatorskogo farforovogo zavoda: katalog vystavki (“In the Community of Arts”. To the 275th Anniversary of the Imperial Porcelain Factory: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2019. 392 p. (in Russian)
- Ivanova A. V.; Kumzerova T. V. et al. *Luokaame uusi maailma! Agitaatioposliini ja nuori Neuvostoliitto*. Tampere, Vapriikki Publ., 2011. 175 p. (in Finnish)
- Kazakova O. V. (ed.). *Estetika “ottepeli”: novoe v arkhitekture, iskusstve, kul'ture (Aesthetics of the “Thaw”: New in Architecture, Art, and Culture)*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013. 493 p. (in Russian)
- Klemp K.; Veber K. (ed.). *FRAGILE. Die Tafel der Zaren und das Porzellan der Revolutionare*. Frankfurt am Main, Museum fur Angewandte Publ., 2008. 416 p. (in German and Russian)
- Krasil'nikova T. V. *Sovremennyi stil' v sovetskom dekorativno-prikladnom iskusstve perioda Ottepeli (Modern Style in Soviet Decorative and Applied Art of the Thaw Period): PhD Thesis*. Moscow, 2004. 327 p. (in Russian)
- Kudriavtseva T. V.; Kumzerova T. V. et al. *Vokrug kvadrata: katalog vystavki (Around the Square: Exhibition Catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 159 p. (in Russian)
- Kumzerova T. V. *The Activity of the Suprematists at the State Porcelain Factory: the Main Periods and Concepts. Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2019, no. 4, pp. 6–15. (in Russian)
- Lansere A. Vladimir Gorodetsky. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1966, no. 2, pp. 13–15. (in Russian)
- Popov V. A.; Pruslina K. N. (ed.). *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaia khudozhestvennaia keramika 1954–1964. Sbornik (Artists about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954–1964. Collection)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 310 p. (in Russian)
- Rakitin V. I. *Il'ia Chashnik: Khudozhnik novogo vremeni (Ilya Chashnik: an Artist of the Modern Period)*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 2000. 157 p. (in Russian)
- Rakitin V. I. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Saint Petersburg, Palace editions Publ., 1998. 225 p. (in Russian)
- Shik I. A. et al. *Dekorativnyi minimalizm. “Ottepel'” v sovetskom farfore (Decorative Minimalism. “The Thaw” in Soviet Porcelain)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2020. 188 p. (in Russian)
- Zhukova Iu. L. *Farforovyi Dnevnik (Porcelain Diary)*. Saint Petersburg, Art-kolleksiia Publ., 2016. 183 p. (in Russian)

Байгузина Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент. Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2. 191023. baielena@mail.ru

Baiguzina, Elena Nicolaevna, PhD in Art History, associate professor. Vaganova Ballet Academy, ul. Zodchego Rossi, 2 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. baielena@mail.ru

ЖИВОПИСЬ ГЕННАДИЯ ЯНДЫГАНОВА: ПОИСК ЧЕРЕЗ ТРАДИЦИИ

PAINTING BY GENNADY YANDYGANOV: SEARCH THROUGH TRADITION

Аннотация. В статье анализируется творчество современного петербургского художника Геннадия Яндыганова (1984 г. р.), выпускника Академии художеств, члена Союза художников России, в контексте традиций отечественной реалистической школы живописи. Выявляются основные сюжетно-тематические привязанности мастера — натюрморт, Русский Север, образы ветеранов, развивающие композиционные и эстетические традиции советской живописи второй половины XX в. Прием одушевления предметов в натюрмортах Г. Коржева, В. Стожарова, Б. Шаманова и др. художник дополняет современной социальной проблематикой. Композиционные элементы *сурового стиля* (фронтальное предстояние, контрастность силуэтов, низкая точка зрения, монументальность образов) обыгрываются Яндыгановым в образах ветеранов и в картинах бытового жанра. Развивая традиции неромантической условности и поэтизации натуры, свойственные советским классикам (Е. Моисеенко, А. Мыльников и др.), художник поднимается на уровень философского размышления о трагичности человеческого бытия. Выявляются особенности индивидуального стиля мастера — настроенность на лирико-эпический лад, междужанровая диффузия, тяготение к плоскости, задействование двойной перспективы, усиливающей архаичность пейзажных образов, ироничность, тонко нюансированный серебристый колорит. Автор приходит к выводам, что творчество Геннадия Яндыганова, опирающееся на традиции русской реалистической школы и импрессионистического колорита, тяготеет к декоративной монументальности.

Ключевые слова: Геннадий Яндыганов; живопись; традиции; монументальность; декоративность; импрессионистический колорит; академическая школа; поэтика обыденного; суровый стиль; междужанровая диффузия; пейзаж; Русский Север.

Abstract. The author studied the work of a contemporary St. Petersburg artist Gennady Yandyganov (born 1984), a graduate of the Academy of Arts, a member of the Union of Artists of the Russian Federation, in the context of the traditions of Russian realist school of painting. The author revealed the main plot and thematic interests of the master — still life, the Russian North, the images of veterans, developing the compositional and aesthetic traditions of Soviet painting of the second half of the twentieth century. The artist complements the method of animating objects in the still lifes of G. Korzhev, V. Stozharov, B. Shamanov, and others with modern social issues. In the images of veterans and paintings of everyday genre, Yandyganov interprets compositional elements of the *severe style* (frontal position, contrast of silhouettes, low point of view, and big size of images). Developing the traditions of non-romantic convention and poetization of nature, specific for the Soviet classics (E. Moiseenko, A. Mylnikov, etc.), the artist rises to the level of philosophical reflection on the tragedy of human existence. The author analyzed individual features of the master's style — predisposition to the lyric-epic mood, interweaving of genres, tendency to flatness, the use of a double perspective that reinforces the archaism of landscape images, irony, and subtly nuanced silvery coloring. The author concluded that the work of Gennady Yandyganov, based on the traditions of the Russian realistic school and impressionist colors, tends to decorative monumentality.

Keywords: Gennady Yandyganov; painting; traditions; monumentality; decorativeness; impressionistic color; academic school; poetics of the routine; severe style; interweaving of genres; landscape; Russian North.

Проблематика соотношения художественных традиций и новаторства — одна из вечных в культуре и искусстве любого исторического периода [6, с. 7]. Сложны и противоречивы художественные процессы в современном отечественном искусстве, где наряду с новейшими течениями продолжает свою жизнь реалистическое направление живописи, опирающееся на традиции русской академической школы и отражающее современное видение мира. Последнее часто подвергается обвинениям в косности и нивелировании индивидуальности, однако, как отмечает искусствовед С. М. Грачева, в настоящее время складывается парадоксальная ситуация, когда именно академическое искусство «выступает за сохранение... национальной культурной идентичности» [1, с. 97]. Петербургская школа живописи с трепетным отношением к традициям, ориентированностью на классическое отечественное и зарубежное наследие, по-прежнему задает высокую профессиональную планку. Способность развивать национальные художественные традиции, говорить на «вечные темы»

профессиональным современным языком отличает молодого петербургского художника Геннадия Яндыганова (1984 г. р.).

Уроженец города Йошкар-Олы, он окончил Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (мастерская монументальной живописи профессора С. Н. Репина) в 2011 г., в 2012-м был принят в члены Союза художников России, в настоящее время живет и работает в Петербурге. За истекшее десятилетие творческой деятельности Яндыганов многократно становился лауреатом и дипломантом всероссийских и международных конкурсов, принял участие в более чем пятидесяти групповых и персональных выставках. Его художественный проект монументально-декоративного витража строящейся петербургской станции метро «Юго-западная» («Казакская») был признан победителем в 2020 г., крупная персональная выставка прошла в феврале–марте 2021-го в петербургской галерее современного искусства «Артмуза».



Илл. 1. Геннадий Яндыганов. Первый снег. 2014.
Холст, масло. 125 x 140 см. Собственность художника

Монументальность формы и масштабность мышления, настроенность на лирико-эпический лад, лучшие достижения русской реалистической школы изобразительного искусства в сочетании с импрессионистической манерой письма и декоративностью отличают живопись Геннадия Яндыганова. Как говорил классик русского пейзажа Константин Юон, «в жизни искусства происходит постоянная борьба качественного с количественным. Количественное — то, что стало модным и штампованным. Качественное — то, что борется с нашествием количественного» [Цит. по: 10]. Эти слова в полной мере можно отнести к герою статьи — художнику, ставящему перед собой высокую профессиональную планку, вопреки эпохе фаст-фуда и фаст-арта работающему вдумчиво и тщательно. Каждая картина пишется им по несколько месяцев, порой даже лет, чему предшествуют многочисленные поездки по русской глубинке, наблюдение, этюды с натуры, работа с фотоматериалом, тщательная проработка образов и деталей композиций.

Широкий творческий потенциал позволяет Яндыганову обращаться к разным жанрам, в которых за последнее десятилетие определилось несколько ведущих сюжетно-тематических привязанностей: «Русский Север», «Санкт-Петербург», «День памяти», «Старики», «Любимчики» (авторское название серии натюрмортов). Натюрморт у Яндыганова — не зашифрованная

криптограмма, он имеет конкретную географическую и социальную привязку — Русский Север, сельская местность или мастерская художника. У живописца два «любимчика» предметного мира, ассоциирующихся с домашним уютом и семейным праздником — патриархальный самовар и новогодняя елочка, которым он посвящает развернутые натюрмортные циклы. В полотнах эти образы то звучат сольной партией («У Арины Родионовны» (2014), «Полдень» (2015), «Первый снег» (2018), «Елка» (2018), «Теплый день» (2020)), то включаются в многоголосье обжитого пространства деревенского быта или творческой мастерской («Натюрморт с балалайкой» (2014), «Гостья» (2014), «Красный натюрморт» (2016), «Новый год в мастерской» (2017), «В мастерской» (2017), «Вечер в мастерской» (2019)).

Яндыганов организует пространство натюрморта, традиционно выстраивая его параллельно плоскости холста и заполняя излюбленными предметами, либо пишет как фрагмент устоявшегося быта (сельского или творческого), выставляя акцент на сюжетном начале, сближая натюрморт с жанровой картиной. Например, в работах «Изморозь» (2018), «Первый снег» (2014), «Полдень» (2018), «Теплый день» (2020) художником ставятся и решаются не только живописно-пластические задачи. Избранные предметы (самовар, бидоны и банки) органично живут в сельской жизни, становятся выразителем ее сущности



Илл. 2. Геннадий Яндыганов. В мастерской. 2017.
Холст, масло. 110 x 100 см. Собственность художника

и целесообразности. Крепкие композиции ясны и упорядочены, внимание сосредоточено на предметах первого плана, без выхода в глубину, излюбленный фон в таких работах — дерево, дощатые стены серебристо-серых сараев или веселые золотистые поленицы. Пристрастие художника к образу самовара обусловлено не только выразительными формами и живописностью рефлексирующей фактуры, но и смысловой нагрузкой. Самовар — традиционный предмет русского патриархального быта, ассоциирующийся с уютом, неспешным течением жизни, прочностью семейного уклада, однако его образ у Яндыганова не исчерпывается традиционными ассоциациями.

Работа «Первый снег» (Илл. 1) строится на ритмических повторах геометрических форм и линий: вертикали досок и горизонталь стола, квадратный формат картины и окна сарая, чередование стеклянных банок. Из прозаического мотива художник выуживает декоративную составляющую, обыгрывает контрасты блестящих круглящихся поверхностей с плоским шероховатым фоном, пишет пушистые хлопья снега на фоне мерцающей стены дровяного сарая, повышая эстетическую ценность обыденной жизни. Вместе с тем в оставленных на улице предметах, засыпаемых хлопьями снега, звучит щемящая нота сиротливой обездоленности, опустения и разрушения традиционного уклада. Так художник, развивая приемы одушевления предметов крестьянского обихода, характерные для натюрмортов ряда советских классиков (Г. Коржева, В. Стожарова, Б. Шаманова, В. Таргонского и др.) [5], ставит акцент на социальной проблематике.

Местом «прописки» второго любимца Яндыганова — новогодней елочки — стала петербургская мастерская художника, ее лирико-поэтическую атмосферу и интерес к бесконечному разнообразию предметных фактур передает серия новогодних натюрмортов. «В мастерской» (2017), «Новый год в мастерской» (2017) — емкие названия, уже сами собой настраивающие на определенный вещественный мир, наделенный различными смыслами и состояниями. «В мастерской» (Илл. 2) обыгрывает классический композиционный прием «картина в картине», только эта «картина» еще не создана, начало года мыслится автором как предвкушение новой страницы творческой жизни, чистая палитра и не загрунтованный холст замерли в трепетном ожидании мастера. Маленькая елочка перед мольбертом празднична и лирична; ее силуэт не выходит за границы нарисованного холста, тогда как основание срезано рамой, что рождает

неясность (в каком пространственном слое она находится) и отсылает зрителя к иллюзорному жанру обманки.

Квинтэссенцией всех новогодних натюрмортов, вошедшей излюбленный предметный мир Яндыганова, можно считать полотно «Новый год в мастерской» (Илл. 3), ставшее в определенном смысле «вещным» автопортретом художника. Монументальное по форме, оно близко к тематической композиции, камерное по содержанию, раскрывает черты аскетичного быта мастера, рождает многообразие художественных ассоциаций. Во фронтальном предстоянии у белой стены студии замерли предметы творческого быта — ситцевая занавеска, скрывающая коллекцию латунных самоваров, чинно выстроившихся на деревянных полках; сухие травы в глиняных горшках и фарфоровые чашки; нарядная елочка и даже кот Матроскин, степенно позирующий в анфас на деревенском половичке. Художника увлекают контрасты обыденного и праздничного, неброская красота простых предметов и елочной мишуры, бесконечное богатство фактур и наивная чистота природы. Монохромная серебристо-бежевая гамма оживляется вкраплением розово-малиновых и бирюзовых пятен, живописует самоценную красоту материального мира. Вещи, ведя неспешный диалог, презентуют своего незримого хозяина, которого олицетворяет светлый овчинный тулуп на вешалке. При всей несхожести сюжетных мотивов и эмоционального настроения этот тулуп вызывает ассоциации с «Шинелью отца» В. Попкова, предельно просто отвечая на вопрос «Кто я?» — «Я — художник».

«Русский Север» — ведущий сюжетно-тематический блок в работах Геннадия Яндыганова, в нем автор на новом этапе развивает традиции русской реалистической школы, заложенные поколением *шестидесятников* (В. Стожаровым, В. Попковым, П. Никоновым, Н. Андроновым и др.). Начиная с 2012 г. художник каждое лето выезжает на природу — в архангельскую, вологодскую, новгородскую, ярославскую глубинку, все еще сохраняющую национальное своеобразие и несущую отпечаток старины, живописными средствами мастер переосмысливает неброскую красоту северных пейзажей и жизненный уклад ее обитателей. В пейзажах Яндыганова ясно чувствуются



Илл. 3. Геннадий Яндыганов. Новый год в мастерской. 2017.
Холст, масло. 190 x 150 см. Собственность художника



Илл. 4. Геннадий Яндыганов. Ветер августа. 2009.
Холст, масло. 110 x 95 см. Собственность художника

традиции национального мышления, специфика понимания русского ландшафта, немислимого без храма. Церкви и монастыри на его полотнах, являясь органичной частью северных и среднерусских пейзажей, мелодично организуют пространство, звучат эпическим или лирическим ладом. Несколько лиричных камерных работ, посвященных Николо-Вяжищскому новгородскому монастырю (2009), Геннадий создал, будучи студентом Академии художеств на летней практике. Обходя с этюдником знаменитый архитектурный комплекс XVII в., художник искал наиболее выразительные ракурсы. Серия исполнена этюдной свежести и пленэрности, наполнена свежестью холодного ветра и зеленым шумом берез («Вяжище», «Светлый день» и др.).

Хотя архитектурные памятники новгородской, владимиро-суздальской, ярославской школы вполне узнаваемы, это не детально воспроизведенные «портреты» храмов, а обобщенные образы родной земли. Например, в *историческом пейзаже*¹ «Ветер августа» (2009) (Илл. 4) на высокий холм вознесена знаменитая новгородская церковь Спаса на Нередице (XII в.). Низкая точка зрения позволяет воспарить миниатюрному храму в небесной синеве, образуя вокруг себя медленное кружение облаков. Небо играет в работе ведущую роль, оно занимает 9/10 пространства полотна и звучит ликующей мелодией небесных сфер, в этот мажорный напев включаются телега с сеном, упряжь со смиренной лошадкой, звучащие уютной ноткой. Облака, напоминающие воздушные шары, привносят в мотив детскую наивность и чистоту. Сочетание натурального и условного (узнаваемого храма с фантазийным небом) — традиционный прием русской школы с конца XIX в., позволяющий создавать новое, художественно претворенное пространство. Этот прием акцентирует проблему времени, хотя примет современности в картине нет, она проступает в самой живописной манере, вибрирующем раз-



Илл. 5. Геннадий Яндыганов. Феропонтово. 2017.
Холст, масло. 150 x 200 см. Собственность художника



Илл. 6. Геннадий Яндыганов. Юрвец. 2014.
Холст, масло. 105 x 135 см. Собственность художника



Илл. 7. Геннадий Яндыганов. Суббота. 2015.
Холст, масло. 150 x 180 см. Собственность художника

нонаправленными мазками небе, правильной геометрической форме облаков.

Категория времени — важная эстетическая проблема, которую художник ставит перед собой, это находит выражение даже в симптоматических названиях натюрмортов и пейзажей — «На рассвете», «Утро», «Полдень», «Вечер», «Весна. Снег», «В октябре», «Северная ночь», «Зимний день» и др. Все проявления

времени — от текущего время суток, недельной череды, смены времён года до включенности в исторический процесс — становятся предметом пристального изучения мастера. В палитре преобладает сдержанная серебристо-голубая гамма, рассеянный свет сумеречного северного дня, позволяющий передать мягкую цветовую гамму, нюансировать многообразие оттенков. Проблему исторического времени Яндыганов предпочитает решать через зимние пейзажи, и дело тут не только в личном предпочтении автором зимы или красочности цветковых рефлексов на снегу, столь любимых живописцами. Известно, что заснеженный город или зимний пейзаж со старинным храмом кажется более древним, историческим [9, с. 108]. Яндыганов подчеркивает это холодной серебристо-голубой гаммой, приправленной вспышками теплой охры, размытыми очертаниями объектов, увиденных как бы сквозь патину времени. В пейзажах художник часто задействует типичный для искусства примитива прием двойной перспективы, когда один план выворачивается панорамой и наполняется картографическими нюансами. Древнее зодчество, оставаясь исторической канвой ландшафтов Яндыганова, органично влетает в себя современную жизнь, подчас с ироничной ноткой, как в двух вариантах «Ферапонтово» (2012, 2017), «Вечером» (2019).

Знаменитый Ферапонтов монастырь XVI в. на Вологодской земле с сохранившимся фресковым циклом Дионисия увиден художником не величественно-торжественным, а теплым и умиротворенным. Не меняющийся веками сельский уклад охраняет отливающий розовыми рефlekсами древний монастырь. Вариант картины с едущей перед стенами монастыря телгой более разухабист и безалаберен, вариант с задорным трактором — более упорядочен и вместе с тем ироничен (Илл. 5). В организации пространст-

ва художник использует прием двойной перспективы: монастырь показан снизу холма, тогда как село перед ним — с высоты птичьего полета, отчего первый план напоминает топографическую панораму. Подобный прием, типичный для искусства примитива, ряда псковских икон XVI в., сводит пространство к плоскости, усиливая наивность и архаичность образа.

Многообразие пространственных решений и видов перспектив — еще одна отличительная черта пейзажей Яндыганова. Тяготение к плоскости ощущается в работе «Юрьевец» (2014) (Илл. 6), где пространство второго плана — вертикально вздымающийся холм — организовано гибкими струящимися мазками. Динамично и темпераментно перетекающие друг в друга снег и деревья сливаются в зыбкую паутину орнамента, скрывая перспективу. В полотне «Суббота» (2015)³ (Илл. 7) пространство картины выстраивается не вглубь, а построчно вверх за счет пестрых плоскостей сохнувшего на веревках белья и двух узких полосок деревенского пейзажа (темно-коричневых деревянных домов и мглистого серого неба). Сочетание разных пространственных ракурсов с орнаментальной декоративностью позволяет художнику наполнить прозаический мотив неожиданной отрадой, а образ Кимжи наделять сказочностью.

Иная точка зрения — с высоты птичьего полета — задемпирована в зимнем пейзаже «Суздаль» (2017)⁴ (Илл. 8), высокая линия горизонта позволяет развернуть панораму патриархального города, мало изменившегося в своем облике за последние 300 лет. Это один из самых мажорных пейзажей художника, чарующий перезвонами розово-голубых оттенков заснеженных берез. Прикровенность городка, прячущегося за опушившимися красавицами, декоративный характер живописи создают сказочный образ, вызывают ассоциации с невидимым градом Китежем,

скрытым от людских глаз. Иным ликом раскрывается Суздаль в картине «Воскресный день» (2019)⁵ (Илл. 9), где художника привлекает органичное включение современной жизни в архитектурный ансамбль старинного города с его нарядными храмами. В этом чувствуются традиции В. Стожарова, ставившего в своих полотнах, посвященных древним городам, акцент на тесном сплаве прошлого и современного [2, с. 33]. Картина Яндыганова наполнена радостной атмосферой русских зимних праздников, катаний на санках и санях, в ее композиции, строящейся четкими планами параллельно плоскости холста, звучит приподнятость и театральность, сочетающаяся с декоративностью детских рисунков (использование двойной перспективы, ритмичность снежных хлопьев, яркие цветовые аккорды).



Илл. 8. Геннадий Яндыганов. Суздаль. 2017.
Холст, масло. 155 x 175 см. Собственность художника

Илл. 9. Геннадий Яндыганов. Воскресный день. 2019.
Холст, масло. 135 x 190 см. Собственность художника





Илл. 10. Геннадий Яндыганов. Храм. 2013.
Холст, масло. 94 x 103 см. Собственность художника

В полотне «Храм» (2013) (Илл. 10) узнаваемый прототип — Успенский собор в Ростове Великом трактован художником как лирико-эпический образ земли русской, конкретность первоисточника отошла на второй план. Величественный храм, уходящий ввысь полукружиями закомар, вытягивается белокаменными стенами, вибрирует цветовыми рефlekсами. Колористическая оркестровка полотна подобна музыке, она строится на тонких нюансировках жемчужно-серых, розовых и охристых тонов. В этой картине наиболее полно задействован импрессионистический инструментарий — обрезанность композиции, размытый контур, рефlekсы света и цвета. Текучие мазки соединяют в единую материю землю, камень и небо, фактура которых становится неразличимой. Темные пятна облаков — воздушных шаров соперничают в своей материальности с куполами. Архитектура собора, сотканная из струящейся мглы, протейстически изменчива и дематериализована, храм на глазах превращается в сказочное видение, Китежград. Изобразительная режиссура несет в себе черты театральности — черные штрихи (фигурки людей) считаются как мизансцена к спектаклю — вызывает аллюзию на сценографию Софьи Юнович к опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Актуальная для современной живописи междужанровая диффузия — отличительная особенность ряда работ Яндыганова из серии «Русский Север». Интерьерная сцена «Весна пришла» (2018) (Илл. 11) с собакой и проросшей картошкой по трактовке деталей и композиции близка к построению натюрморта со степенной презентацией каждого элемента. Приглушенная охристо-серая гамма, грубоватая фактура простых предметов рождает щемящее чувство скудности сельской жизни, однако бледные ростки картофеля, жадно тянущиеся вверх, жизнеутверждающе возвещают приход весны в северной Кимже. Стремление художника наделить портретными чертами не только предметы натюрморта, но и дома можно уловить в картине «Утро» (2018) (Илл. 12). Мастер использует кинематографический прием «камера наезжает», когда выхваченный минимальный фрагмент деревянной стены в архангельской деревне оказывается необычайно содержательным. Если в портрете человека глаза — зеркало души, то в портрете избы окна берут эту роль. От окна с кустистой геранью веет бабушкиным теплом и уютом деревенского быта, стремительный полет ласточек вносит в работу радостное оживление. Выцветшие серые стены избы не лишены декоративности, они играют веселыми розовыми оттенками благодаря коралловой герани, подобно камертону настраивающей оркестровку тонов. Сюжет и фабула перестают играть значение, зритель легко домысливает находящееся не только за пределами рамы, но и внутреннюю обстановку избы, образы его домочадцев. Так фиксируя внимание на маленьком фрагменте, ху-

дожник добивается широкого обобщения и типизации, раскрывая через него образ жизни нескольких поколений.

Работа «Моя деревня» (2010) (Илл. 13) — настоящий монументальный портрет северной избы, в котором Яндыганов продолжает традицию одушевления деревенского дома, заложенную в 1960-е гг. В. Стожаровым. Такие избы из лиственницы, с крутой кровлей на высоком подклете, стоящие не одно столетие, можно поныне встретить в Вологодской, Архангельской области, Республике Коми и др., в них «жили большими неделимыми семьями по несколько поколений. Стабильность, размеренность деревенской жизни позволяла долгое время хранить деревенский уклад» [3, с. 185]. При этом каждый дом обладал и типическими, и индивидуальными чертами. Кряжистая «модель» художника выглядит былинно-эпичной, преисполненной чувством собственного достоинства, чему способствует низкая точка зрения, монументализирующая образ. Среди других пейзажей Яндыганова «Моя деревня» выделяются яркими сочными красками, которые могут показаться чрезмерно интенсивными для северных широт. Однако в действительности все северные избы из лиственницы ориентированы своими фасадами на юг, в лучах солнца они приобретают цвет жженой сиены. Тем контрастнее на их фоне смотрятся в полотне два ряда белых наличников, в ритмический строй которых включается вереница домашних гусей, деловито вышагивающих вдоль избы.

Этот тематический мотив — стая как бы нанизанных на нитку белых гусей — один из любимых у автора, хотя он вымышлен, в реальности на Русском Севере домашних гусей не разводят, там живут только дикие. Однако Яндыганов настойчиво включает этот мотив в свои полотна, помимо живописного акцента внося в картины оживление и легкую иронию, наполняя работу птичьим гоголем. Стаю птиц так и хочется назвать «гусиками», они становятся главными действующими лицами в работах «Весна. Снег»



Илл. 11. Геннадий Яндыганов. Весна пришла. 2018.
Холст, масло. 100 x 170 см. Собственность художника



Илл. 12. Геннадий Яндыганов. Утро. 2018.
Холст, масло. 136 x 186 см. Собственность художника



Илл. 13. Геннадий Яндыганов. Моя деревня. 2010. Холст, масло. 85 x 90 см. Собственность художника

(два варианта 2012, 2017) (Илл. 14), «На рассвете» (2012) и своеобразным шутивым автографом художника. Такая деталь вызывает ироничную ассоциацию с неперменной авторской ремаркой — изображением огурцов, включенных в цветочную гирлянду алтарных композиций Карло Кривелли.

Цельность видения окружающего мира — традиционное качество работ многих современных художников-академистов, эту гармоничную цельность развивает Яндыганов, его натюрморты, пейзажи и картины бытового жанра овеяны поэтикой повседневности. Жанровые полотна «В октябре» (2017), «Сети» (2018), «В Кимже» (2018), «Летом» (2019)⁶, «Северная ночь» (2020) презентуют эстетику предписанного круговорота деревенской жизни с неперменной прополкой огородов, выпасом скота, стиркой белья и сушкой сетей, они чужды излишней многоречивости и бытописательства, число деталей продумано и невелико, совершаемые действия ритуально неспешны.

Обращение к социальной проблематике — еще одна традиция, которую развивает в своем творчестве Геннадий Яндыганов. Начиная с передвижников «печалование не о своем горе», сострадание к простому человеку стало одним из важных качеств русской школы живописи, тема актуальная и, увы, извечная. Художник трогательно размышляет об этом на современном историческом этапе, его полотна проникнуты сочувствием и трепетом к слабым — детям, старикам, братьям нашим меньшим («Памятный день» (2012), «Тот самый длинный день в году...» (2014), «Полдень» (2019), «Красный вечер» (2020), «Зеленый май» (2020)). Работа над полотном «Когда листья падают с берез» (2016)⁷ (Илл. 15) шла в течение трех лет, в нем — не только личностные переживания художника и его размышления об одинокой старости, но и поднявшиеся на уровень обобщения — судьбы военного поколения. Образ деревенской старушки вышел собирательным, хотя прототипом была родная бабушка живописца Лидия Иринарховна Ломоносова, перенесшая, как и все люди ее поколения, тяготы войны, женской доли на селе, но сохранявшая бодрость духа, до 86 лет сама коловшая дрова и ездившая на велосипеде. Станковую картину художник наделяет качествами декоративно-монументальной живописи, использует фронтальную композицию предстояния без выхода в глубину, ритмическим чередованием вертикалей и горизонталей упорядочивает пространство, наделяя его свойствами времени — полосы с мозаикой поленницы считываются как ушедшие дни жизни. Лаконичность художественных средств не мешает раскрытию глубины содержания работы, сухонький вдовий силуэт с покорно опущенными плечами контрастирует со светлой поленницей, тяжелые узловатые руки беспомощно повисли, не в силах поднять топор. Жизненные силы на исходе, как на исходе отлета-

ющие листья берез, героиня приемлет это со смирением и кротостью как неизбежность, не сопротивляясь и не взывая к помощи. Жертвенная покорность судьбе акцентирована колодой с топорами, вызывающая ассоциацию с плахой. В этот минорный напев антитезой включается полосатый половичок, звучащий красочной оживленной нотой.

Обладая монументальностью мышления и крепкой академической школой, Яндыганов и в бытовом жанре тяготеет к крупноформатным полотнам. Ретроспективный мотив звучит в работе «Тишина» (2019) (Илл. 16), ее композиционный и тематический строй вызывает аллюзии на программное произведение мастеров сурового стиля, в частности — Виктора Попкова «Строители Братска» (1961): фронтальное предстояние, светлый силуэт на темном фоне, низкая точка зрения, крупный план, монументальность образа. Однако, если для 1960-х гг. тема рабочих будней была актуальна, а образы суровых строителей востребованы, в 1980–2000-х эти задачи вышли из общего тренда художественных поисков. В наше время, как отмечает Е. Б. Могилевский, «молодые художники часто возвращаются к “суровым” образам уже с социальным подтекстом» [4, с. 100], в этом ключе Яндыганов и актуализирует задачу — создать монументальный образ современного деревенского мужика. Задача не из легких в принципе — найти на селе трезвого, не опустившегося человека, крепко стоящего на ногах и несущего ответственность за свою семью и работу. Выбор художника пал на Сергея из северной Кимжи, работника электростанции, который при всей своей портретности становится образом обобщенным, воспринимающимся как «последний из могижан». Крепкую мужскую фигуру на фоне дверного проема фланкируют символические предметы: с одной стороны, угрожающе нацеленные косы, с другой — детский трехколесный велосипед. Бытовая в своей сути картина с социальным аспектом приобретает философский подтекст о быстротечности жизни, сменяемости поколений, что поддерживается состоянием природы — снежные хлопья устилают землю попеременно с последним листопадом.

Через трагические образы стариков художник решает тему войны, которая, как пишет С. М. Грачева, трансформировалась в академическом искусстве второй половины XX — начала XXI в. «от героического пафоса к философскому осмыслению войны как большой трагедии, в которой нет проигравших и победителей» [1, с. 140]. В картинах «Пискаревское кладбище» (2010), «Пискаревка» (2010), «На безымянной высоте» (2015), монументальной дипломной работе «День Победы» (2010)⁸ художник обращается к проблеме сбережения памяти. В масштабности последнего полотна (220 x 510) чувствуется преемственность традиций педагога Яндыганова — С. Н. Репина, классическая выстроенность композиции, неромантическая условность, поэтизация природы, свойст-



Илл. 14. Геннадий Яндыганов. Весна. Снег. 2012. Холст, масло. 105 x 115 см. Собственность художника



Илл. 15. Геннадий Яндыганов. Когда листья падают с берез. 2016.
Холст, масло. 200 x 190 см. Собственность художника

Илл. 16. Геннадий Яндыганов. Тишина. 2019.
Холст, масло. 205 x 230 см. Собственность художника

Илл. 17. Геннадий Яндыганов. Ветераны. 2012.
Холст, масло. 135 x 180 см. Собственность художника

венная советским классикам (Е. Моисеенко, А. Мьельникову). Как отмечает М. С. Фомина, молодое поколение художников в целом тяготеет к осмыслению войны через лирические формы оплакивания, молитвы, созерцания красоты мира, противостоящие ее ужасам [8, с. 784].

В таком ключе звучит полотно Яндыганова «Ветераны» (2012)⁹ (Илл. 17), масштабность осмысления темы задала монументальный размах полотна и переосмысления художественных приемов русского реализма XX в. — лаконичности высказывания, выразительности силуэтов, монохромности цветового строя, лирического раздумья. При кажущейся портретности стариков это собирательные образы марийских земляков автора, которые изумляют сочетанием физической немощи, стойкости и жертвенности. Картина обнажает еще один исторический срез национальной проблематики, когда за внешней декларативностью на общегосударственном уровне памяти о подвиге народа в годы войны, пышными празднествами и шествиями скрывается глубокая трагедия

и одиночество стариков-ветеранов. Заставляя размышлять о судьбах военного поколения, работа поднимается на уровень философского размышления о трагичности человеческого бытия и чистоте нравственных идеалов.

Творчество Геннадия Яндыганова, опирающееся на традиции русской реалистической школы и импрессионистического колорита, тяготеет к декоративной монументальности, что характерно в целом для современного академического искусства [1, с. 183–184]. Мастер актуализирует художественный опыт прошлого, прежде всего тематические и композиционные тра-

диции советской живописи второй половины XX в. Его работы отличает профессиональное мастерство, поэтика обыденного, лирико-эпическое начало, междужанровая диффузия, философская и социальная проблематика. Характерными приемами художника стали тяготение к плоскости, задействование двойной перспективы, театральность, ирония, тонко нюансированный серебристый колорит. Отражая органичную картину внутреннего мира, работы мастера являют круг подлинных ценностей, пронизанных любовью к родной земле, проникновение в подлинную сущность вещей и жизни.

Примечания:

- ¹ Под «историческим пейзажем» здесь понимается предложенная А. В. Самохиным характеристика пейзажа как части сюжетной картины или чистого пейзажа без фигур, способного выразить «что-то, касающееся Истории и связать ее с концепцией Природы» [7, с. 11].
- ² За работы «Ферапонтово» (2017), «Вечером» (2019) Г. Яндыганов получил 1-е место на VI Всероссийском конкурсе молодых художников «Муза должна работать» в номинации «Живопись» (2019).
- ³ За работу «Суббота» (2015) Г. Яндыганов был награжден дипломом I степени и дипломом лауреата в Международном конкурсе «Мастер + ученик» (2017).
- ⁴ За работу «Суздаль» (2017) Г. Яндыганов был удостоен звания лауреата на Всероссийской выставке-конкурсе произведений академиков, членов творческих союзов и художников-педагогов «Пейзаж моей Родины» (2020).
- ⁵ За работу «Воскресный день» (2019) Г. Яндыганов получил 1-е место на VI Всероссийском конкурсе молодых художников «Муза должна работать» в номинации «Живопись» (2019).
- ⁶ За работы «В октябре» (2019) и «Летом» (2019) Г. Яндыганов получил 1-е место на VI Всероссийском конкурсе молодых художников «Муза должна работать» в номинации «Живопись» (2019).
- ⁷ За работу «Когда листья падают с берез» (2016) Г. Яндыганов был награжден дипломом I степени и дипломом лауреата в Международном конкурсе «Мастер + ученик» (2017).
- ⁸ За дипломную работу «День Победы» (2010) Г. Яндыганов был признан победителем конкурса «Музы Петербурга» (2010).
- ⁹ Работа Г. Яндыганова «Ветераны» (2012) была награждена дипломом I степени Международного конкурса творческих работ «Мир и война в искусстве» (Санкт-Петербург, 2015), посвященного 70-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне.

Список литературы:

1. Грачева С. М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
2. Кириллова Г. С. Владимир Федорович Стожаров. Л.: Художник РСФСР, 1974. 78 с.
3. Козлова Е. В. Импрессионизм в творчестве В. Ф. Стожарова 1960-х годов // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2008. СПб.: Palace Editions, 2009. С. 179–186.
4. Могилевский Е. Б. «Суровый стиль» и современность: дух времени и актуализация культурного опыта прошлого // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2014. СПб.: Palace Editions, 2015. С. 94–100.
5. Натюрморт: выставка произведений живописи художников Российской Федерации, Москва, 1973: каталог / Авт. вступ. ст. и сост. И. Н. Филонович. Л.: Художник РСФСР, 1975. 438 с.
6. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. 396 с.
7. Самохин А. В. Мифы пространства. Пейзаж в русской исторической картине второй половины XIX — начала XX века. Очерки. М.: БуксМАрт, 2019. 280 с.
8. Фомина М. С. Образы, облики и проблемы современного реализма — в контексте молодежных выставок Союза художников Петербурга 2015–2017 годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 779–787. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-10-76>
9. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Козельск: Св.-Введ. Оптина пустынь, 2001. 261 с.
10. Юон К. // Мельница. URL: <http://mymelnica.ru/kultura/konstantin-yuon-proizvedeniya.html> (дата обращения 15.01.2021)

References:

- Filonovich I. N. (ed.). *Natiurmort: vystavka proizvedenii zhivopisi khudozhnikov Rossiiskoi Federatsii, Moskva, 1973: katalog (Still life: Exhibition of Paintings by Artists of the Russian Federation, Moscow, 1973: catalog)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1975. 438 p. (in Russian)
- Fomina M. S. Images, Forms, and Issues of Modern Realism — in the Context of Youth Exhibitions of the Union of Artists of St. Petersburg in 2015–2017. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 2018, pp. 779–787. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-10-76> (in Russian)
- Gracheva S. M. *Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe iskusstvo. Traditsii, sostoianie i trendy razvitiia (Contemporary St. Petersburg Academic Art. Traditions, State, and Development Trends)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 368 p. (in Russian)
- Kirilova G. S. *Vladimir Fedorovich Stozharov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974. 78 p. (in Russian)
- Kozlova E. V. Impressionism in the Works of V. F. Stozharova 1960s. *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva (Pages of the History of Russian Art)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2009, pp. 179–186. (in Russian)
- Mogilevskii E. B. “Severe style” and Modernity: the Spirit of the Times and the Actualization of the Cultural Experience of the Past. *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva (Pages of the History of Russian Art)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2015, pp. 94–100. (in Russian)
- Nekliudova M. G. *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa 19 — nachala 20 veka (Traditions and Innovation in Russian Art of the Late 19th — Early 20th Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 396 p. (in Russian)
- Samokhin A.V. *Mify prostranstva. Peizazh v russkoi istoricheskoi kartine vtoroi poloviny 19 — nachala 20 veka. Oчерki (Myths of Space. Landscape in Russian Historical Painting of the Second Half of the 19th — Early 20th Century. Essays)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2019. 280 p. (in Russian)
- Tret'iakov N. N. *Obraz v iskusstve. Osnovy kompozitsii (Image in Art. Basics of Composition)*. Kozel'sk, Optina pustyn' Publ., 2001. 261 p. (in Russian)

Мирлас Иоанна Антониевна, культуролог, литературный работник, член ЕТАНГ (Germany). Россия, Москва, Тверской бульвар, 25, 123104. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, cultural expert, literary worker, member of ETANG (Germany). Tverskoi boulevard, 25, 123104 Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

ОТ ИМПЕРИИ К COVID-19: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СКУЛЬПТУРЕ И ЖИВОПИСИ КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

FROM EMPIRE TO COVID-19: HISTORICAL PROJECTION AND INTERPRETATION IN SCULPTURE AND PAINTING BY KSENIJA ANUFRIEVA-MIRLAS

Аннотация. Современный российский скульптор Ксения Ануфриева-Мирлас, на протяжении своего авторского пути, во многих своих произведениях обращается к теме истории и личности, анализируя взаимодействие или же противостояние этих сторон. Выводы и заключения, к которым приходит и которые отображает автор в работах, зачастую неожиданны, но всегда закономерны и обоснованы. Им невозможно противиться, поскольку за практическим «исполнением» задачи мастера скрывается скрупулезное изучение фактического материала, любая часть которого, действительная или абстрактная, — собственно-авторская, тщательно выверена и включена в пространство рабочего действия. В данной статье анализируются работы, представляющие собой сюжетно-историческую линию событий от революции 1917 г. до наших дней. При этом акцентное внимание уделяется произведениям — опорным «точкам» событий заявленного исторического промежутка. Переосмысление исторических и культурных событий, трансформация национального и культурного характеров нашей страны, итоги, последовавшие за свержением монархии, память о событиях, которые мы вспоминали не так давно, и новый исторический этап в жизни всего мира, безусловно, перечеркивающий и в определенном смысле «обнуляющий» человеческие чувства, эмоции, личную историческую и культурную память, — все это становится предметом пристального и тщательного анализа и работы скульптора. Свои личные итоги и мыслительные выводы, скрытые под художественными знаками, она предлагает на рассмотрение нам, своим зрителям. Автор статьи в попытке дешифровки приходит к выводу о том, что специфика авторского видения заключается в необыкновенной духовной вовлеченности эмоционально переживаемых им событий и одновременной рациональности и беспристрастности восприятия, позволяющих сделать каждый образ более многомерным и, следовательно, включающих в себя множество интерпретаций, каждую из которых зритель выявит сам и одну из которых удалось обнаружить в данном исследовании.

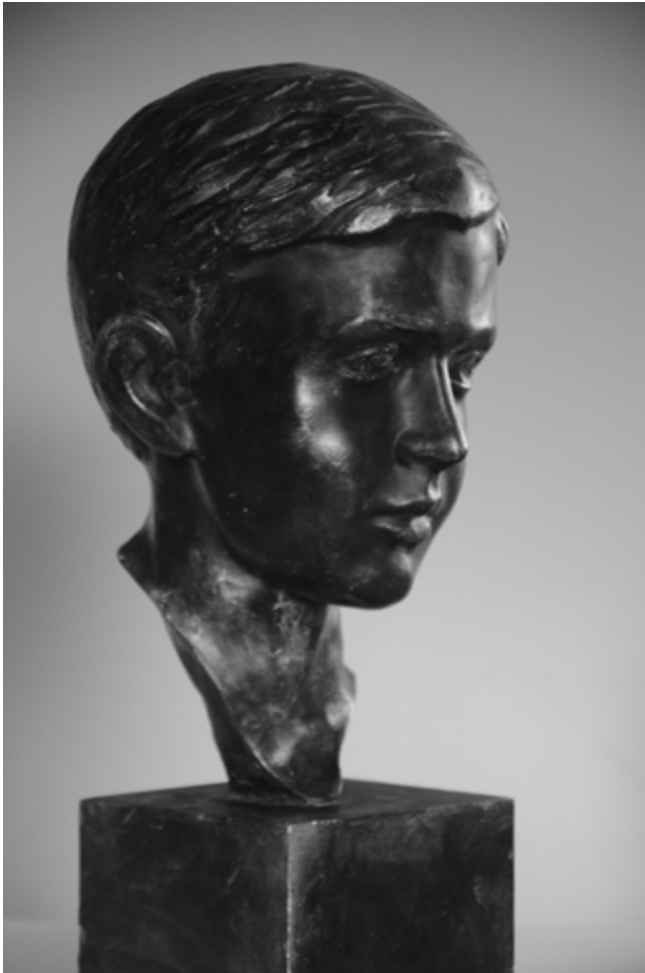
Ключевые слова: Ксения Ануфриева-Мирлас; скульптура; живопись; современное искусство; историческая живопись; Московская школа ваяния.

Abstract. The modern Russian sculptor Kseniya Anufrieva-Mirlas, throughout her artistic career, in many of her works turns to the theme of history and personality, analyzing the interaction or opposition of these parties. The conclusions that the author comes to and reflects in her works are often unexpected, but always logical and reasonable. It is impossible to resist them since the scrupulous study of factual material is hidden behind the practical “fulfillment” of the master’s task, any part of which, real or abstract, the author’s own, is carefully verified and included in the space of work. In this article, we analyzed works that represent the storyline of events from the 1917 Revolution to the present day. The emphasis was on works-reference “points” of events of the declared historical period. Rethinking historical and cultural events, the transformation of the national and cultural character of Russia, the results that followed the overthrow of the monarchy, the memory of the events that we remembered not so long ago, and a new historical stage in the life of the whole world, of course, crossing out and in a certain sense “resetting to zero” human feelings, emotions, personal historical, and cultural memory — all these become the subject of close and careful analysis of the sculptor. She offers her personal results and judgements, hidden under artistic signs, to her viewer’s consideration. The author of the article, in an attempt to decipher senses, concluded that the specificity of the artist’s vision is in the extraordinary spiritual involvement of the events emotionally experienced by her, and the simultaneous rationality and impartiality of perception, which made it possible to create each image more multidimensional. Therefore, they include many interpretations, which the viewer identifies and one of which is presented in this study.

Keywords: Kseniya Anufrieva-Mirlas; sculpture; painting; modern art; historical painting; Moscow School of Sculpture.

Русское искусство последних двух десятилетий представляет собой красочный, зачастую стремительно сменяющийся калейдоскоп жанров и течений, большинство из которых расположилось на «карте искусства» благодаря влиянию или же непосредственному участию искусства Запада. В условиях подобных культурно-временных трансформаций очень сложно выбрать и четко представить в авторской «канве» путь «индивидуального сюжета» [14, с. 65]. Однако в современном художественном пространстве такой пример все же существует. Объектом этого «индивидуального сюжета» является трансформация

и интерпретация российской истории с момента предреволюционного и до наших дней. Важнейшие вехи данного художественного пути наиболее логично рассматривать «от истоков», поэтому началом этой галереи художественных образов является портрет последнего представителя и наследника династии русского имперского дома — Алексея Николаевича Романова (Илл. 1). Портрет был создан в 2002 г., когда Ксения Ануфриева-Мирлас была еще студенткой Российской академии живописи, ваяния и зодчества [1, с. 91]. Эта работа по своей тематике не была первой в одном из «эпизодов» профессиональной жизни,



Илл. 1. Ксения Ануфриева-Мирлас. Портрет Царевича Алексея. 2002. Гипс, тон. Источник: www.kseniya-mir.com

но она как нельзя более уместно открывает смысловую галерею заявленной в теме исторической проекции [11, с. 11]. Весь его образ — лаконичный и скупой на какие-либо смысловые детали и дополнения, направлен на беседу, где главный «механизм» — устремленный на зрителя взгляд, который как-бы вопрошает, входит в диалог: глаза в глаза. [17, раздел «История»]. В этом смысле скульптурный портрет Царевича Алексея — это портрет-душа, ведь глаза — ее зеркало. Зеркала души Цесаревича чисты, ясны, наполнены мудростью и историей своих предков и своего народа, покорным и всепрощающим предвидением будущего [15, с. 181]. Его внешний облик идеален: в нем золотое сечение и выверенная гармония. Лицо, уже сформированное и взрослое, такое, которое помнят фотографии, запечатлевшие последние дни, дает представление о серьезном, но веселом и добром характере. Портрет Царевича — это образ ребенка и в то же время образ завершенности Империи.

Изначально композиция была задумана как закрытая створками раковины жемчужина или спрятавшаяся в листе капля росы. Для этого в портрет был введен фрагмент матроски с как бы колышущимся на ветру воротом. Однако во время практического воплощения стало ясно, что подобные элементы разрушают образ, ворот закрывает части лица и разрушает целостность восприятия. Поэтому впоследствии портрет был освобожден от излишних деталей, приняв ту лаконичную форму, которую мы видим сегодня. При этом начальная авторская мысль, безусловно, сохранилась. Освобожденный от излишних деталей портрет создает образ «скрытой морской драгоценности»: форма головы и общий силуэт скульптуры вызывают ассоциацию со складчатой и искрящейся барочной жемчужиной.

Продолжает пластически оформленную идею предренности и законченности Империи образ Великих Княжон.

Данная терракотовая композиция на сегодняшний день является первым рондическим тетраптихом в галерее пластических работ (Илл. 2). Терракота — материал, удивительно подходящий по своим пластическим свойствам для фиксации непосредственных наблюдений и авторских образов, она открывает перед портретистом большие возможности, тем более, когда речь идет о конкретном историческом образе, подразумеваемом определенными реалистическими рамками, и одновременно высвобождающим его творческий потенциал [12, с. 10].

Особенная тщательность и тонкость отделки явно рассчитана на достаточно близкое рассматривание, позволяющее оценить завершенность скульптурной формы, мягкость светотеневых нюансов.

Эксперимент Ануфриевой-Мирлас по созданию новой для себя скульптурной композиции связан с идеей общности целого, соединенного родственными и духовными узами образа. Скульптор хорошо чувствует целостность, монолитность генеалогического ствола [5, с. 10], соседствующую с предстоящим физическим разрушением. Это подтверждается технически — основа композиции одна, и четыре фигуры, как четыре ветви из одного ствола, «вырастают» из одной общей для всех основы. Каждый из образов-портретов индивидуален. Признаком этого является четкое попадание во внешние черты и в ключевые составляющие характера каждой. Великая Княжна Ольга (Илл. 3), представлена наиболее отдаленно и обособленно от своих сестер. При более длительном взгляде на ее портрет может и вовсе показаться, что она абсолютно центрична и не вписывается в идейное пространство общего образа. Это видение ошибочно, но лишь отчасти. Она действительно отдалена от всего происходящего и погружена в свой неведомый никому мир, но при этом она — несомненная часть мира действительного, часть той Империи, которую воплощает ее семья. Как старшая из всех сестер, Ольга наиболее ясно и четко понимает весь ужас и неотвратимость грядущих событий, более живо и эмоционально воспринимает их, и именно поэтому ее лицо, спокойное и волевое, единственно из всех других лиц выражает немой, всепоглощающий ужас будущего.

Татьяна (Илл. 4), чей оплечный портрет чуть более выдается вперед, в противоположность своей сестре смотрит на мир полуопущенными глазами, как бы «погружая» зрителя в прошлое, которое с такой живостью и ясностью буквально просматривается в ее взгляде. Кажется, что ее тонкие, благородные черты лица сказочны, а весь образ эфемерен.

Мария, склонив голову в сторону левого плеча, мягко и чарующе улыбается, как улыбаются и ее огромные, выразительные глаза. Она словно вслушивается в мысли своих сестер, а младшая, Анастасия (Илл. 5), нежно прижавшись «голова к голове», пытается удержать, восстановить и разделить с миром ту радость юности, которая еще в ней не угасла.

В подтверждение этой мысли уместно будет привести описание внешности Великих Княжон, данное фрейлиной Императрицы, баронессой Софией фон Буксгевден: «Все девочки были очень привлекательны. Старшая, великая княжна Ольга Николаевна, была высокой и светловолосой, с ясными голубыми глазами, с немного коротковатым носом, который она сама называла “мой маленький обрубок”, и чудесными зубами. <...> Ольга Николаевна была по-настоящему предана своему отцу. Ужас революции сказался на ней более сильно, чем на ком-либо другом из императорской семьи. Она полностью изменилась, и вся ее живость куда-то пропала. <...>

Татьяна Николаевна была, на мой взгляд, самой привлекательной из всех сестер. Она была очень высокой — даже выше, чем императрица, но ее рост несколько скрадывался благодаря стройной и пропорциональной фигуре. Ее тонкие, правильные черты лица напоминали изображения ее прародительниц, отличавшихся редкой красотой. У нее были темные волосы, бледный цвет лица и широко расставленные светло-карие глаза, благодаря которым ее взгляд казался поэтически-мечтательным (что совершенно не соответствовало ее характеру).

Цветом волос и чертами лица Мария Николаевна была похожа на Ольгу Николаевну, но младшая сестра казалась более яркой и живой. У нее была та же чарующая улыбка, та же форма лица, но ее прекрасные глаза — “Мариины блюдца”, как их называли ее кузины — были глубокого синего цвета. Ее волосы



Илл. 2. Ксения Ануфриева-Мирлас. ОТМА. 2020. Терракота, ангобы. Источник: www.kseniya-mir.com

славилась своим золотистым оттенком; когда же в 1917 году их пришлось остричь после болезни, то, отрастая, они начали виться по всей голове. <...>

Вполне возможно, что Анастасия Николаевна со временем стала бы самой привлекательной из всех сестер. У нее были правильные и тонкие черты лица, светлые волосы, чудесные глаза, в глубине которых мелькали искорки смеха, и темные, почти сросшиеся на переносице брови. Все это делало младшую из великих княжон совершенно не похожей ни на одну из сестер. Внешностью она скорее пошла не по отцовской, а по материнской линии» [3, с. 127].

То физиономическое сходство с прототипами, которое мы видим в работе, в действительности потрясающим образом переплетается со сходством характера и души каждой из сестер. Не руководствуясь воспоминаниями и описаниями их современников, Ксения Ануфриева-Мирлас в очередной раз демонстрирует нам поразительную способность ментального погружения и проживания образа жизни и мысли отображаемых героинь.

В сентябре 2009 г., в Москве, в Государственном историческом музее проходила выставка «Последние дни Романовых. Фотографии Пьера Жильера». Одна из представленных на выставке фотографий (фотография из музея д'Элизе в Лозанне), сделанная Жильером во время пребывания с Царской семьей в тобольской ссылке, на которой все сестры изображены в березовом пролеске, послужила мотивом для создания общей скульптурной композиции. В качестве исходного источника автором была выбрана фотография улыбающихся, жизнерадостных и веселых сестер, скульптору захотелось сделать круговую композицию, в которой наряду с физической и анатомической достоверностью, фигурирует одно важное объединяющее звено — семейный взгляд. Именно он с совокупностью четырех разных характеров выражает то, что одна отдельно взятая семья, олицетворяющая собой Империю, должна погибнуть. И предопределенность, и закономерный исход трансформации образа этой семьи из образа и символа Империи в символ упадка,

разрушения и даже мирового зла (в понимании отдельно взятой страны) на много десятилетий [7, с. 23]. Рондическая композиция и общая форма скульптуры не только подчеркивают единение сестер, но и выражают их общее переживание за то, что они абсолютно бессильны и не могут ничего предпринять для предотвращения случившегося.

Предрешенность разрушения Империи и развертывание постимперских событий продолжает монументальная скульптура «Серебряный век». Оплечный бюст девушки с крыльями содержит в своем образе символы и аллюзии, исторические действия и реминисценции, каждая из которых заслуживает отдельного упоминания.

«Серебряный век» создавался более двух лет — с весны 2016 по лето 2018 г. и является примером ведущего для автора жанра пластики как скульптурного портрета в технике лепки из глины с последующим обжигом, начавшегося в 2014 г. со станковой скульптуры «Мать-Земля», созданной для Национального художественного музея Республики Бурятия имени Ц. С. Сампилова.

Выполненная из дерева и шамота, прошедшая первичный высокотемпературный обжиг и последующие обжиги, эта скульптура — наглядный пример того, как автор, подобно Синьяку или Сёра, разрешает проблему единства работы в архитектуре света, мягко вводит светоотражающие светящиеся частички ангобной крошки, создающие эффект вибрирующей поверхности и свечения ореола [21, S. 45].

Покрытие ангобами поддерживает мысль о том, что искусство скульптуры требует особого внимания к поверхности и осязательным качествам материала. Как писали эстетики XVIII–XIX вв., строившие теории о прекрасном на примерах античного ваяния, пластика — это искусство осязания [19, с. 38].

С помощью мерцающих ангобов и дисперсного распыления красящего вещества от зеленовато-белого к голубому и синему создается оптический эффект преобразования воздуха как движущегося «материала» в состояние льда, с сохранением присутствия особого, символически замерзающего и алеющего солнца.



**Илл. 3. Ксения Ануфриева-Мирлас.
ОТМА (Великая Княжна Ольга)**



**Илл. 4. Ксения Ануфриева-Мирлас.
ОТМА (Великая Княжна Татьяна)**

Сама позиция крыльев — нечто среднее между последними секундами перед завершением полета и окончательным «торможением», когда крылья отягощены силой гравитации и тянутся вниз к земле. В скульптурной композиции характерно равновесие массы крыльев и свободное развитие объемной портретной формы в пространстве, при том что скульптура остается замкнутой, сосредоточенной в себе.

В книге «Живопись в Венеции», в аналитической статье о живописи XX в., анализируя работу Казимира Малевича, Филипп Райландс говорит о фигурах, как о скоплении геометрических форм в бледно-сером, жемчужно-инеющем фоне визуального поля, имеющего собственную динамическую жизнь, в которой взаимодействие между формами и их гравитационная нестабильность создают впечатление бурлящей жизни [22, р. 556], тем самым как бы дублируя и перенося данный смысл и на скульптуру «Серебряный век», в которой множество фигур, вовлеченных

в объемное пространство крыльев-треугольников, словно на мгновение заморожены прикосновением творца скульптуры. Форма равнобедренного треугольника, которую принимает скульптура, — одна из возможных вариаций расположения в пространстве, так как скульптура является «трансформером», в которой крылья — подвижные части, композиционно-техническое составление их разнообразно (Илл. 6).

Правое крыло (Илл. 7) рассказывает о последней наступательной операции Восточного фронта Русской армии под предводительством адмирала А. В. Колчака против сил РККА. Бои между двумя сторонами велись с 1 сентября по 2 октября 1919 г. в междуречье Тобола и Ишима. «Тобольский прорыв» стал последней победой Русской армии в истории сопротивления белых и красных. Временная протяженность и изнурительная динамика этих действий демонстрируется автором в низком рельефе внешней поверхности правого крыла.



**Илл. 5. Ксения Ануфриева-Мирлас.
ОТМА (Великие Княжны Мария и Анастасия)**



Илл. 6. Ксения Ануфриева-Мирлас. Серебряный век (Вариант трансформации крыльев). 2016–2018. Шамот, пропильное дерево, ангобы, темпера. Источник: www.kseniya-mir.com

Победа и последующее разгромное поражение схематично, аллегорично и обобщенно разворачиваются в батальной сцене «тобольского прорыва», совмещенного с последующим Великим Сибирским Ледяным походом, итогом которого стал провал попыток окружения Красной армией частей генерала Каппеля.

На левом крыле (Илл. 8) пара всадников Красной армии двулика: буденовец соседствует с древнеязыческим образом чудовища с телом человека и головой птицы — сапсана. Навершие крыла оканчивается головой грифона или змеяда, объединяющего добро и зло. Под клювом птицы свернулась пантера, формообразность которой дуально повторяет образ хищного зверя-пантеры из знаменитого «золота скифов» и остатков разграбленного в древности тувинского кургана Аржаан, в обнаруженных сравнительно немногочисленных предметах которого присутствуют почти все основные образы складывающегося «звериного стиля». Характерно, что образ пантеры «рельефной» соединяет в себе два территориальных направления «звериного стиля»: тувинский и пермский.

Сюжеты с животными первоначально, видимо, были связаны с почитанием родовых предков-тотемов, позднее являлись изображениями души-тени, которая, по представлениям хантов и манси, после смерти следует за умершим человеком. Самые поздние из них служили личными амулетами-оберегами, входили в состав украшений одежды шаманов, а еще позднее превратились в обычные украшения [20, с. 31].

Среди разнообразия пермского звериного стиля наиболее распространены сюжеты с изображением медведя или разными видами птиц: хищных и водоплавающих с плавно опущенными крыльями. В наскальных росписях Писаного камня на Вишере появляется рисунок человеко-птицы, очевидно, связанный с представлением о способности души — вымышленного двойника человека — превращаться в птицу и улетать в загробный мир [16, с. 25].

Таким образом подчеркивается та общая для народа константа древности и безусловной двузнаковой «животности», которая в данном контексте воспринимается как нечто духовно питающее, способствующее единению и одновременно пожирающее всех и вся.



Илл. 7. Ксения Ануфриева-Мирлас. Серебряный век (Правое крыло)



**Илл. 8. Ксения Ануфриева-Мирлас.
Серебряный век (Левое крыло)**

**Илл. 9. Ксения Ануфриева Мирлас.
Серебряный век (Общий вид)**

Исполинское чудовище, сопровождающее красноармейца, словно сошло со страниц легенд о скифах. Как в насмешку, оборот крыла покрывают солярные символы круга и надпись “Noli tangere circulos meos” («Не тронь моих кругов»), отсылающая к символике одноименного произведения и значению автора, как одной из пред- и постшествующих линий в культурной истории страны и Серебряного века как такового. Еще раз подчеркивается, что «Серебряный век» — не массово распространенный и утрированный образ некоего богемно-экзальтированного общества, а квинтэссенция времени духовной и политической борьбы, ставшая образом.

Антагонистом хищному левому крылу является правое крыло — образ беззащитного и белоснежного лебедя, на внешней стороне которого расположилась Белая армия. Ее просецированное отображение от момента наступления до гибели показано группами силуэтов, плывущих в лодках, которые медленно и поступательно проваливаются под лед. Здесь очень важен образ льда и его физические свойства в контексте символической трактовки скульптуры. Способность воздуха конденсироваться в воду, а затем, если температура окружающей среды ниже нуля, преобразовываться в лед доказывает с позиции точной науки то, что сам лед как фактически производная воздуха, вещества, напрямую способствующего непрерывной циркуляции и поддержке жизни, в данном случае становится дихотомией отображенного скульптором процесса, разделяя саму жизнь на этапы движения и вечной статики.

На правом плече имеется вмятина — след от иного крыла, на поверхности которой расположилась авторская подпись. Удлиненная шея как характерная авторская черта при создании женского образа (живописного или пластического) присутствует и в данной работе.

«Серебряный век» — изображение молодой суровой и жестокой девушки, чей образ многосмысловой (Илл. 9). Одним из смыслов является отсутствие зрачков в глазах. Такая подача зрачка — характерная черта искусства архаики, к которой впоследствии периодически обращались скульпторы различных эпох.



Ее образ отсылает к хтоническим чудовищам и беспредельной бездне без главного религиозного начала — души, ведь ей не в чем отражаться. Лицо — квинтэссенция безличности и психологической застылости, также присущей скульптуре периода архаики [4, с. 160].

Безэмоциональность и некоторая апатичность по отношению ко всему происходящему делает героиню ацентричной средоточию безразличия и зла, поскольку в облике нет ничего лишнего и личного — это не портрет, а монументальный тип.

Мера обобщения: нежелательность более пристальной детализации черт лица, мускулатуры здесь такова, как если бы мы видели перед собой не реальную статую, а образ, данный нам как воспоминание, не доведенное до полноты чувственно-осознаемого бытия.

Неся на своих крыльях, на своих плечах два разных миропорядка — монархическую эволюцию и социальную революцию, она становится тем «полем», на котором разворачиваются события, результаты которых будут запечатлены в мировой истории. «Серебряный век» — молодость, принявшая на себя влияние этих полярных политических стихий; образ людей, вынужденных не-

сти в себе и в своем поколении память и восприятие двух страшных и великих миров, столкновение которых они наблюдали.

Конница, сопровождающая Красную и Белую армии, переключается с узорами и резными «замочными скважинами» деревянного скульптурного постамента. Выполненные в технике пропиленного дерева, эти кони напоминают о том, что скульптура из дерева восходит ко времени язычества: многочисленные архивные документы, свидетельства иностранцев, посещавших Россию, дают представление о большом количестве не дошедших до нас скульптурных произведений, некогда украшавших русскую архитектуру [10, с. 70]. Передавая из поколения в поколение художественные навыки и мастерство резьбы по дереву, русские умельцы на протяжении веков хранили национальные традиции самобытной деревянной пластики [13, с. 122]. Почитание святых, пришедшее на Русь из Византии на ранней поре своего существования, встретилось с идолопоклонством, с крепко укоренившимся поклонением природе, с языческими праздниками и обрядами [8, с. 138].

Русская деревянная скульптура — искусство торжественное, выразительное, наделенное огромной эмоциональной силой. Светлый мир деревянной пластики, отличающийся, как и древнерусская икона, яркостью красок, многообразием форм, оригинальностью образов, эпическим характером языка, выражает заветные мысли и чувства народа и его глубокие патриотические переживания в связи с историческими событиями, происходившими на Русской земле [18, с. 17].

Само название «Серебряный век» первоначально вызывает общепринятые ассоциации с веком русской культуры, чья протяженность традиционно насчитывает несколько десятилетий: с 1890-х гг. до конца 1920-х. Однако данной работой скульптор как переосмысливает хронологические рамки данного художественного и отчасти социального явления, подчеркивая, что Серебряный век заканчивается годом свержения монархии и приходом революционного диктата, так и разграничивает само понятие, включая в него всех выдающихся деятелей, известных и неизвестных людей, от поэта до солдата Русской армии.

По своему замыслу эта работа вышла из перестройки, когда в СМИ объявили о том, что последний символ Серебряного века — Ирина Одоевцева — возвращается на Родину. Очевидно, что память об этом времени присутствовала в пространстве художественной мысли автора всегда и приобрела тактильную, вещественную форму в положенный ей час. Насколько это образ-мысль, настолько это и образ-человек: слепой с бельмами. Если из Золотого вышел Серебряный век, то можно догадаться, что будет после века Серебряного. На своих крыльях он еще какое-то время по завершении несет остаточную культуру и историческую постразверстку, но все имеет свое логическое завершение, не минует сего и эта века. И девушка, смотрящая невидящим взором в темную глубину будущего, видит все. Как околумифическое существо, она распадается на миллиарды ледяных осколков, рассыплется снежной пылью. Она не феникс и не возродится вновь.

Тема Серебряного века как общекультурного явления страны в разное время интересовала скульптора, вдохновляя на создание ряда монументальных и станковых скульптур, посвященных его ярким представителям. Среди них скульптура Анны Павловой и ряд работ, посвященных Зинаиде Серебряковой.

Впоследствии тема эмиграции и ухода Серебряного века как культурного явления была представлена рядом скульптурных портретов: Велимира Хлебникова, Анны Ахматовой, Саши Черного, Ирины Одоевцевой.

Тема разных волн политических репрессий, последовавших за постреволюционным преобразованием политической власти, отражена в ряде живописных работ и скульптурных инсталляций, среди которых можно отметить инсталляцию, посвященную репрессиям первой волны 30-х гг.: «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство»; аллегорическое полотно «Река воспоминаний», входящее в собрание Государственного музея изобразительных искусств Республики Ингушетия, созданное в память о жертвах операции «Чечевица», проведенной советскими властями в период с 23 февраля по 9 марта 1944 г.

Образ русских религиозных деятелей нового времени, сохранивших в послевоенное время наследие и память о погибшем духовенстве, воплотился в картине «Посвящение Анне Патрикеевой» (из собрания Национальной галереи Республики Коми).

Продолжение темы сохранения наследия и памяти о погибшем духовенстве в живописном полотне «Пасха», находящемся в собрании Ивановского областного художественного музея, являющегося своеобразным обобщенным посвящением новомученикам и исповедникам Российским, чья канонизация произошла в августе 2000 г. на юбилейном Архиерейском Соборе.

Итоговое для заданного исторического промежутка и близкое нам по времени живописное произведение 2020 г. — «Все проходит, пройдет и это» (Илл. 10).

Созданное за два месяца, с апреля по май 2020 г., оно отражает состояние ожидания, в котором находился весь мир во время эпидемии. Выполнено в технике темперной живописи. Несмотря на множество слоев, работа не создает визуального ощущения плотности и безвоздушности. Наоборот, в ней находит техническое продолжение авторская идея о возможности создания воздухопроницаемости и свечения в художественно-пластических работах.

Ключевые фигуры здесь — девушка и собака. Вся композиция и идейно-смысловое пространство разворачиваются вокруг них, как бы образуя непрерывный цветущий круг.

Поскольку существенную роль в проявлении и присутствии символов и создании «символического поля» играют флоральные мотивы, необходимо рассмотреть в общих чертах каждый.

По обе стороны от головы девушки, в зоне пространственной позиции неба, расположены ветви жемчужно-розовых, нежных, полураскрытых соцветий вишни. Как дерево, приносящее цветы раньше, чем листья, вишня символизирует, что человек рождается в этом мире нагим и нагим же его принимает земля.

Из-за вишневых «шапок» виднеются султаны сирени, символы весны и месяца любви — мая.

Голубые ливни воздуха и воды льются вниз, перетекая в цветы водосбора, или аквилегии, один из стеблей которой девушка держит в левой руке. До XVI в. этот цветок использовался в качестве христианского символа. На средневековых картинах аквилегия была атрибутом Девы Марии, что очень удачно подтверждалось формой самого цветка, напоминающей летящих голубей. Аквилегия — символ исцеления от алчности, символ Святого Духа. Семь лепестков и семь цветков на стебле — символ семи дней недельных, семи даров Святого Духа, о которых говорится: «И почиет на Нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух всеведения и благочестия» [2, с. 268].

Аквилегию «оттеняет» ветка цветущего миндаля, символ многих народов и культур.

Наиболее конкретно по отношению к сюжету картины, авторской мысли о бессмертии души, также заложенной в данную работу, проявляется его символика в древнееврейской традиции, согласно которой через корни миндального дерева можно попасть в подземный город Луз, обитель бессмертия, — такое же имя носил город, видение которого было Иакову, назвавшему его домом Бога.

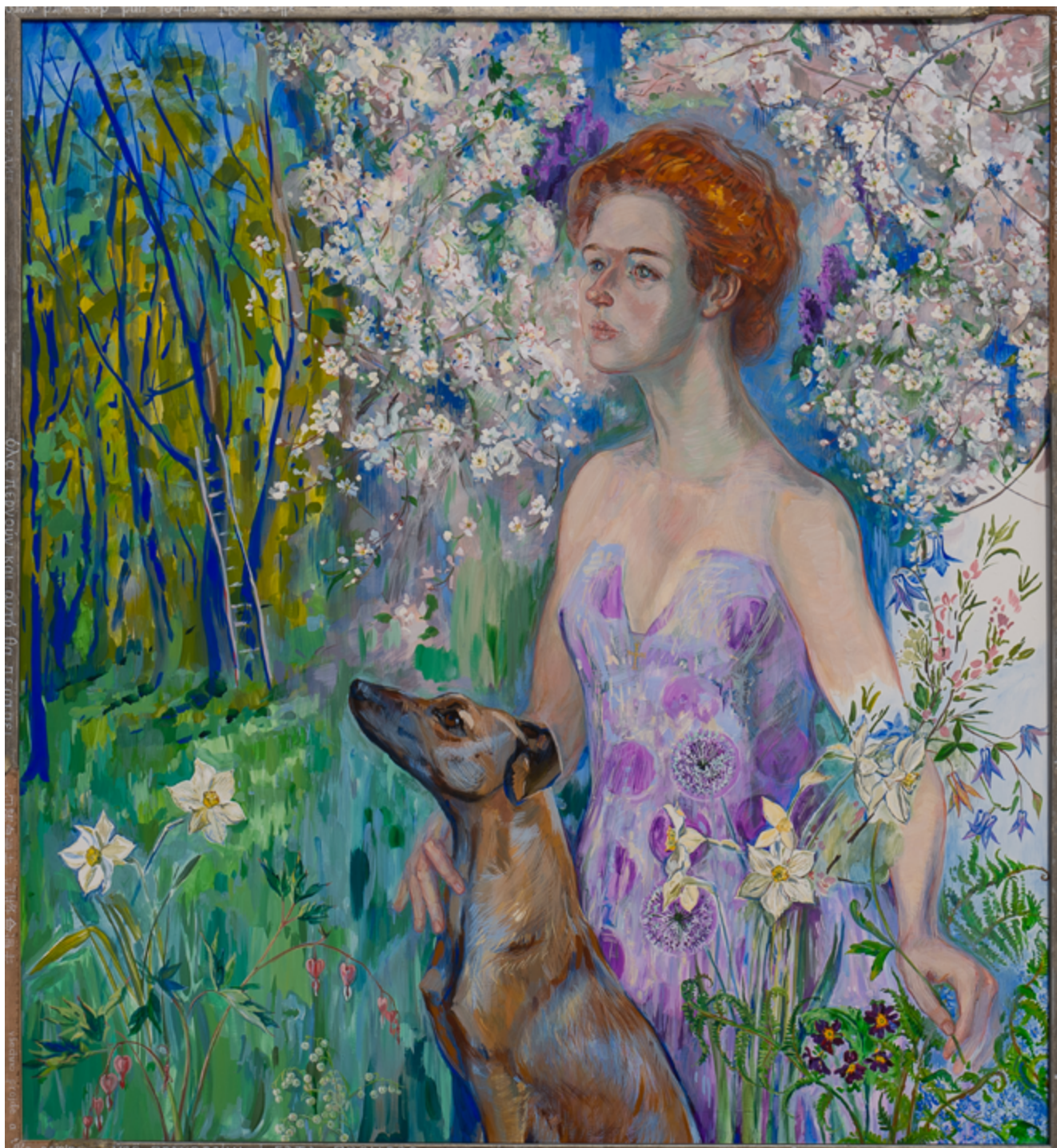
Нарциссы, расположенные по обе стороны от фигур, открывают передний план растений нижнего ряда. Их длинные, гладкие и упругие стебли, увенчанные шестилепестковыми звездами, олицетворяют собой победу Жизни над Смертью.

В ближайшем к собаке профилю нарциссе содержится наибольшее среди всех изображенных на картине цветов, деревьев и кустарников количество темперных слоев — тридцать восемь. Столько понадобилось автору для создания и отображения визуального трепетания и «дыхания жизни», квинтэссенцией которого стал этот цветок.

Ровно под ним, на среднем ярусе, располагается дицентра, напоминающая расколотое сердце, символизирующая верность и любовь.

В самом низу, смешиваясь с травяным покровом, затерялись хрупкие, с перламутровым налетом, стебли «нарцисса Саронского — лилии долин» — ландыша, вестника весны, обновления и новой жизни.

Но вот трава и солнце сменились полутенью, и вышел ее «житель» — символ славянских народов, напоминающий о язычестве, на расположении листьев которого основана резьба маори. Его русское название дано по сходству листа с птичьим крылом. Это папоротник. Тесно связанный с символикой спи-



Илл. 10. Ксения Ануфриева-Мирлас. Все проходит, пройдет и это. 2020. Холст, темпера, дерево. Источник: www.kseniya-mir.com

рали, он олицетворяет одиночество, искренность и смирение. В общеславянской легенде напоминает о чудо-цветке или чудо-ягоде, помогающей узнать все тайны света, остаться навсегда молодым. Языческая традиция здесь в очередной раз тесно переплетается с христианской, как перешлетаются на картине стебли папоротника и примулы. Этот первоцвет напрямую связан с религиозной символикой, напоминая легенду о том, как однажды апостолу Петру, у которого были ключи от рая, рассказали, что кто-то, раздобыв поддельные ключи, собирается проникнуть туда без его ведома и разрешения. Пораженный ужасным известием апостол выронил из рук связку золотых ключей, и она, падая от звезды к звезде, полетела на землю. На месте отпечатка связки выросли цветы, своей формой напоминающие ключи апостола.

В данном случае цветы первоцвета не только открывают дверь к теплой погоде и лету, но и напоминают, что сама память о рае, как бы приобретает тактильные и зримые формы, всегда будет с каждым человеком.

В левом нижнем углу скромно и незаметно расположились миниатюрные незабудки, чья символика проявилась наиболее характерно во времена Первой мировой войны. Солдаты, уходившие на фронт, дарили своим любимым букетики этих нежных, неярких цветов с просьбой о «незабвении». Так мизотис стал незабудкой, символом бесстрашия перед смертью и бессмертия человеческой памяти. Во Франции незабудка считается символом жертв Первой мировой войны. Именно между изогнутых спиралей папоротника и цветов незабудки автор своей подписью «Ануфриева-Мирлас 20» подтверждает, что ни

она, ни весь мир, аллегорично отображенный в ограниченном пространстве одного полотна, не забудут жертв мировой пандемии, начавшейся в 2020 г.

Смещенные фигуры дают возможность более внимательно присмотреться к другому действующему на полотне сюжету: аллея цветущих, уходящих в небо кленовых деревьев со стволами символической V-образной формы, завершается бытийной лестницей Иакова.

«И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; и будет потомство твое, как песок земной; и распространишься к морю и к востоку, и к северу и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоём все племена земные; и вот Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе» [6, 28: 12–16].

Библейский подтекст, скрытый за символом лестницы, подтверждает гуманистическую идею, заложенную в самом образе картины. Ее суть проста и сводится к тому, что пока мир не исполнит своего первостепенного предназначения, сохраняются и распространяются по земле все народы.

По замыслу автора картина не только отражает, как шит, мировую эпидемию, но и закономерно приближает выход из нее. Собака и человек — это образ всего мира, образ не только смысловой, духовный, но поэтический и практический, в котором человек для себя и для каждого последующего является помощником. Сдерживая себя в общем пространстве, соблюдая ограничения по перемещению и контакту с другими людьми, каждый сдерживает развитие и прогрессию мора. Создавая общемировой образ, автор тем самым создает образ заклинания и заведомо благополучного проецирования выхода из эпидемии, приближая ее окончание. Единение человека и животного общностью жизни и практической мысли, помогающей заведомо продолжить и стабилизировать эту жизнь, как нельзя более наглядно демонстрирует взгляд каждого героя. В нем нет выразительной преференции. Нельзя отметить, чей взгляд осмысленнее или сильнее. Их взгляд — это взгляд природы и человека, а они как никогда едины.

Собака — друг, который всегда рядом с человеком, он готов разделить с ним все. Если собака считает, что человек — ее хозяин, то в стужу и зной, не привязываясь ни к какому месту, она будет следовать тенью за ним. Поэтому животное повторяет позу человека, своей спиной полностью чувствуя хозяйку. Скрытая динамика и золотистость меха подчеркнуты кобальтово-ультрамариновым абрисом силуэта.

Девушка выбрана в качестве главного повествующего лица в картине для ясности понимания мысли о том, что мир еще слишком молод для окончания своего земного существования. Символ девушки во все времена более распространен и логичен с точки зрения физиологии как символ непрерывности жизни и продолжения рода во всем мире. Ее глаза — отражение всего мира, двух его полушарий. Именно поэтому их радужка разного цвета — синего и зеленого. Ее взгляд — ожидание и напряженность. Единение с природой геометрически подчеркнута множеством кругов-«горошин» фиолетовых оттенков, расположенных на поверхности платья, дублирующих своей формой и цветом растущий впереди афлатунский лук.

Цвет ее волос намеренно рыжий, как самый способный к выживанию, по авторской идее — цвет мудрости, хотя в общем понимании юность и мудрость — вещи практически несовместимые.

Одновременно эти фигуры — молодость, стремительность, неустойчивость силы и мысли, которая разрезает пространство Вселенной. Их предназначение и сущность — динамика как естественное подтверждение мира и жизни.

Но сейчас они вынуждены остановиться, замереть. Силуэты статичны и вместе с тем плавно, как тетива, изогнуты. Они в любую секунду готовы возобновить свое стремительное движение в пространстве и ждут своего часа, который непременно наступит.

«Ведь если арбалет не обладает сильным натяжением, то движение выпущенного им снаряда будет коротким или вовсе никаким, ибо там, где нет разрешения напряжения, там нет и движения, а где нет напряжения, там оно не может и разрешиться; поэтому лук, не имеющий напряжения, не может произвести движения, если он не получит этого напряжения, а получив его, он от себя [может] отбросить» [9, с. 162].

Невозможность и тотальная ошибочность выхода «за рамки», пределы условного пространства, подчеркивается рамой произведения. Здесь она — сдерживатель возможного действия и своеобразный оберег, также напоминающий о всепланетном историческом этапе язычества и сопряженной с ним символической образности. Сама фраза, дублирующая название работы, расположена на поверхности рамы и максимально, почти полностью покрывает ее металлически-древесное пространство. Языки более тридцати пяти народов мира расположились на ней. Изречение повторяется на русском, родном языке автора картины, иврите — языке-оригинале, латыни — языке, объединяющем европейские культуры, греческом, французском, английском, итальянском, португальском, немецком, нидерландском, датском, норвежском, финском, латышском, польском, украинском, белорусском, чешском, словацком, словенском, македонском, болгарском, китайском, суахили, японском, казахском, амхарском, грузинском, татарском, венгерском, уйгурском, кхмерском, идише, боснийском, суданском, эсперанто.

Лица объектов картины открыты, они не боятся будущего и абсолютно уверены в благополучном исходе. Положение фигур в пространственной координате живописного полотна, взгляд по диагонали влево и вверх определен автором в соответствии с символикой. Устремив взоры на Восток, они ждут положенного часа, когда можно будет попасть в настоящий, прекрасный и живой сад, который непременно наступит. Но до этого необходимо сохранить спокойствие духа, ограничить себя и выждать время.

Подводя итоги, следует отметить, что, показывая жизнь человека через призму исторических событий, зачастую сопряженных с мифологическими, автор в первую очередь демонстрирует проекцию человеческого существования как безусловной доминанты проекции исторической.

Приведенная галерея художественных работ свидетельствует о некоторой линейности и даже закономерности происходящих событий. Начиная свое художественное повествование от исторических сюжетов вековой давности отдельно взятой страны, скульптор переходит к действиям современным нам, еще не оконченным, а потому переживаемым сильнее, чем какое-либо прошлое воздействие, подчеркивая глубинную взаимосвязь народов друг с другом, их вовлеченность вне зависимости от участия и желания в процессы жизнедеятельности друг друга.

Под первосмыслом художественного развертывания событий одного века и одного года скрывается глубинная мысль о мире, исчисляемом более чем двумя тысячами лет, о его предназначении, трансформациях, о тяготах и невзгодах людей, о катаклизмах, войнах и эпидемиях, об их непрерывной закономерности и непременном разрешении, предвиденном мудрым правителем Израильского Царства.

В этих работах наиболее глубоко и проникновенно проявилась гуманистическая идея автора, опорной базой которой определенно стали ветхозаветные тексты, схоластика и идеи деятелей эпохи Просвещения; основа которой заключается в исторической закономерности событий и их непременной переходящести, быть может, оставляющей кровавые следы на теле и в душе человечества, но способствующей возобновлению и новому расцвету человеческой жизни.

Список литературы:

1. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. 2014. Август. С. 96.
2. Никифор, архимандрит. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. М.: Типография А. И. Снегиревой, 1891. 902 с.

3. Буксгевден С. Ф. Венценосная мученица. Жизнь и трагедия Александры Федоровны, императрицы всероссийской. М.: Русский Хронограф, 2017. 528 с.
4. Борисова З. Г. Лувр. Париж. Скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1984. 160 с.
5. Бороньева Т. А., Комов О. К., Соктоева И. И., Хабарова М. В. Геннадий Васильев. Скульптура и декоративно-прикладное искусство. Улан-Удэ: Издательство Республиканского художественного музея имени Ц. С. Сампилова, 2010. 84 с.
6. Бытия книга // Еврейская Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. Т. 5: Брессюир–Гадасси. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1910. 966 с.
7. Голицынский музей на Волхонке. Каталог выставки. М.: Художник и книга, 2004. 299 с.
8. Гречухин В. А. По реке Сить. М.: Искусство, 1990. 151 с.
9. Губер А. А., Шилейко В. К. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентинского. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. 383 с.
10. Гунн Г. П. Каргополье — Онега. М.: Искусство, 1974. 143 с.
11. Дербина Г. В., Мазуренко Н. Н. Юрий Орехов. Скульптура. М.: Фонд содействия скульпторам России «Скульптор», 1998. 64 с.
12. Карпова Е. Иван Мартос. Известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора. Альманах. Вып. 122. СПб.: Palace Editions, 2005. 48 с.
13. Костина Е. М., Макаревич В. М. История искусства народов СССР. Т. 5: Искусство первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1978. 461 с.
14. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М.: Республика, 2003. 432 с.
15. Мирлас И. А. Вода как инструмент ирреальности в работах Ксении Ануфриевой-Мирлас // Шестые казанские искусствоведческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI в. / В авт. ред. Казань: Логос, 2019. 189 с.
16. Оборин В. А., Чагин Г. Н. Искусство Прикамья. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь: Пермское книжное издательство, 1988. 181 с.
17. Официальный сайт Ксении Ануфриевой-Мирлас. URL: www.kseniya-mir.com (дата обращения 22.01.2021).
18. Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1994. 327 с.
19. Силина М. Музей Акрополя. М.: Директ Медиа, 2013. 95 с.
20. Чагин Г. Н. На древней пермской земле. М.: Искусство, 1988. 175 с.
21. Weinhold R. Sammlung kulturgeschichte. Ton in vielerlei gestalt. Eine kultur-geschichte der keramik. Leipzig: Edition Leipzig, 1982. 250 S.
22. Gentili A., Nepi Scire G., Romanelli G., Rylands P. Paintings in Venice. Boston; New York; London: Bulfinch press, AOL Time Warner Book Group, Inc., 2002. 607 p.

References:

- Anufrieva T. The Dynasty. *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, 2014, August, p. 96. (in Russian)
- Nikifor, Archimandrite. *Illustrirovannaiia polnaia populiarnaia Bibleiskaia ehntsiklopediia (The Complete Popular Illustrated Bible Encyclopedia)*. Moscow, A. I. Snegireva Publ., 1891. 981 p. (in Russian)
- Buksgevdn S. K. *Ventsenosnaia muchenitsa. Zhizn' i tragediia Aleksandry Fedorovny, imperatritsy userossiiskoi (Crowned Martyr. The Life and Tragedy of Alexandra Feodorovna, the Empress of Russia)*. Moscow, Russkii Khronograf Publ., 2017. 528 p. (in Russian)
- Borisova Z. G. *Luvr. Parizh. Skulptura (Louvre. Paris. Sculpture)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. 160 p. (in Russian)
- Boronoeva T. A.; Komov O. K.; Soktoeva I. I.; Khabarova M. V. *Gennadii Vasil'ev. Skul'ptura i dekorativno-prikladnoe iskusstvo (Gennady Vasiliev. Sculpture and Arts and Crafts)*. Ulan-Ude, Izdatel'stvo Respublikanskogo khudozhestvennogo muzeia imeni Ts. S. Sampilova Publ., 2010. 84 p. (in Russian)
- Kniga Bytiia (Genesis). *Evreiskaia Ehntsiklopediia Brokgauza i Efrona (Jewish Encyclopedia of Brockhaus and Efron)*. Vol 5: Bressuir–Gadassi. Saint Petersburg, Brockhaus-Efron Publ., 1910. 966 p. (in Russian)
- Chagin G. N. *Na drevnei permskoi zemle (On the Ancient Perm Land)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 175 p. (in Russian)
- Derbina G. V.; Mazurenko N. N. *Iurii Orekhov. Skul'ptura (Yuri Orekhov. Sculpture)*. Moscow, Fond sodeistviia skul'ptoram Rossii "Skul'ptor" Publ., 1998. 64 p. (in Russian)
- Gentili A.; Nepi Scire G.; Romanelli G.; Rylands P. *Paintings in Venice*. Boston; New York; London, Bulfinch press, AOL Time Warner Book Group, Inc. Publ., 2002. 607 p.
- Golitsynskii muzei na Volkhonke. Katalog vystavki (Golitsyn Museum on Volkhonka. Exhibition Catalog)*. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2004. 299 p. (in Russian)
- Grechukhin V. A. *Po reke Sit' (On the River Sit)*. Moscow. Iskusstvo Publ., 1990. 151 p. (in Russian)
- Guber A. A.; Shileiko V. K. *Kniga o zhivopisi мастера Leonardo da Vinchi zhivopistsa i skul'ptora florentinskogo (Book about Painting by Master Leonardo da Vinci, the Painter and Sculptor of Florence)*. Moscow, OGIZOGIZ Publ., 1935. 383 p. (in Russian)
- Gunn G. P. *Kargopol'e – Onega*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 143 p. (in Russian)
- Karpova E. *Ivan Martos. Izvestnyi i neizvestnyi... Portret v tvorchestve skul'ptora (Ivan Martos: Famous and Unknown. Portrait in the Work of the Sculptor)*. Saint Petersburg, Palace Editions, 2005. 48 p.
- Kostina E. M.; Makarevich V. M. *Istoriia iskusstva narodov SSSR (History of Art of the Peoples of the USSR)*. Vol. 5: *Iskusstvo pervoi poloviny 19 veka (The Art of the First Part of the 19th Century)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978. 461 p. (in Russian)
- Mirlas J. A. Water as an Instrument of Unreality in the Works of K. Anufrieva-Mirlas. *Shesty kazanskie iskusstvedcheskie chteniia. Problemy realizma v izobrazitel'nom iskusstve 20–21 vv. (Sixth Kazan Art Criticism Readings: Problems of Realism in the 20th – 21st-Century Fine Arts)*. Kazan, Logos Publ., 189 p. (in Russian)
- Oborin V. A.; Chagin G. N. *Iskusstvo Prikam'ia. Chudskie drevnosti Rifeia. Permskii zverinyi stil' (Art of Prikamye. Chud Antiquities of Riphean. Perm Animal Style)*. Perm', Permskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1988. 181 p. (in Russian)
- Ofitsial'nyi sait Ksenii Anufrievoi-Mirlas (The Official Site of Kseniya Anufrieva-Mirlas)*. Available at: www.kseniya-mir.com (accessed: 22 January 2021). (in Russian)
- Pomerantsev N. N. *Russkaia derevyannaia skul'ptura (Russian Wooden Sculpture)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 327 p. (in Russian)
- Richard L. *Encyclopedie de l'Expressionnisme. Peinture et Gravure. Sculpture. Architecture. Litterature. La Scene expressionniste. Theatre. Cinema. Musique*. Paris, Aimery Somogy Publ., 1978. 432 p. (in French)
- Silina M. *Muzei Akropolis (Acropolis Museums)*. Moscow, Direkt Media Publ., 2013. 95 p. (in Russian)
- Weinhold R. *Sammlung kulturgeschichte. Ton in vielerlei gestalt. Eine kultur-geschichte der keramik (Collection of Cultural History. Sound in Many Forms. A Culture of Ceramics)*. Leipzig, Edition Leipzig Publ., 1982. 250 p. (in German)

Чмырева Ирина Юрьевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. НИИ Российской академии художеств, Россия, Москва, Пречистенка, 21. 119034. irinachmyreva@gmail.com

Chmyreva, Irina Yuryevna, PhD in Art History, leading researcher. The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation. irinachmyreva@gmail.com

ЖЕНЩИНЫ-ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

SOVIET WOMEN PHOTOJOURNALISTS AT THE BATTLEFRONTS OF THE WORLD WAR II

Аннотация. Статья представляет результаты исследования деятельности женщин-фотографов в истории советской фотожурналистики в годы Великой Отечественной войны. В историю фотографии вводится комплекс из семи известных на 2020 г. имен советских женщин-фотографов, снимавших театр боевых действий в 1941–1945 гг. Впервые публикуются материалы, дающие представление о характере работы женщин — военных фотожурналистов, приводятся сравнительные материалы, отражающие отношение современников к деятельности женщин- и мужчин-фотокорреспондентов. Исследование наследия неординарных и сложных личностей семи женщин — военных фотокорреспондентов затруднено тем, что круг сохранившихся документов крайне скуден, архивы сохранены не у всех рассматриваемых авторов, никто из них не оставил воспоминаний. То обстоятельство, что много лет никто не занимался историей их творчества, привело к тому, что еще предстоит исследование, атрибуция и пере-атрибуция сохранившихся фотографий и документов. В тексте статьи каждая из семи фотографов запечатлена в коротком биографическом очерке, в котором акцентированы особенности довоенной биографии, приводятся уточненные современные датировки жизни и участия в военных действиях. Анализируются социальные, политические и биографические предпосылки сложения стилистических форм в творчестве данных авторов. Выдвигается гипотеза влияния посттравматического синдрома на послевоенное творчество женщин-фотографов. Данная работа является лишь первым подходом к заявленной теме. Важность исследования заключается в расширении тематического пространства истории отечественной фотографии и введении в нее ранее не публикованных материалов.

Ключевые слова: фотография; военная фотография; фотожурналистика; Вторая мировая война; Великая Отечественная война; история; советская фотография; память; гендерные различия; Ольга Игнатович; Наталья Бодэ; Мария Калашникова; Ольга Ландер; Елизавета Микулина; Галина Санько; Елена Эварт.

Abstract. The text presents the results of the study in the history of Soviet photojournalism, particularly, of the activities of women photographers during World War II. For the first time, we introduce seven known up to date (2020) names of the Soviet women who photographed the theater of military operations in 1941–1945. The article shows materials describing the nature of the work of female military photojournalists. We presented comparative materials reflecting the attitude of contemporaries to the activities of female and male photojournalists. The study of the legacy of these extraordinary seven photojournalists was complicated due to a scarce circle of preserved documents. Their personal archives are not well maintained. None of the photographers wrote memoirs. The research, attribution, and re-attribution of survived photographs and documents is necessary because of the lack of scientific interest in the history of their work. In the text of the article, the author described each of the seven photographers' stories in a short biographical sketch. There, the emphasis is on the features of the pre-war biography, updated contemporary dating of life, and participation in the acts of warfare. The analysis considered social, political, and biographical prerequisites for the development of the style of these authors. The author suggested a hypothesis that post-traumatic syndrome influenced the post-war creativity of female photographers. This work has been the first approach to the study of the indicated theme. The high importance of the study is in expanding the thematic space of the history of Russian photography and introducing previously unpublished materials.

Keywords: photography; photojournalism in war conflicts; World War II; Great Patriotic War; Soviet photography; history; memory; gender studies; Olga Ignatovich; Natalia Bode; Mariia Kalashnikova; Olga Lander; Elizaveta Mikulina; Galina Sanko; Elena Evart.

Семь женщин — военных фотокорреспондентов снимали на фронтах Великой Отечественной войны. Личности неординарные, сложные, у каждой из них была своя судьба и свой опыт послевоенной жизни. То обстоятельство, что много лет никто не занимался историей их творчества, привело к тому, что сегодня многие вопросы, которыми мы задаемся, глядя на их снимки, собирая воедино разрозненные и не всегда достоверные факты их биографий, остаются без ответа. Но есть и общие закономерности биографий женщин — советских фотокорреспондентов в годы войны, зависящие не только от их личностных особенностей, но и от страны, общества, в котором они родились, выросли и жили.

Перед Днем Победы 2020 г. на медиа-ресурсе РИА «Новости»¹ была опубликована очередная порция материалов, хранящихся в фотоархиве «Россия сегодня» (ранее РИА, и еще ранее АПН, агентство — наследник Совинформбюро). Под фотографией марширующих вниз по улице Горького солдат осенью-зимой 1941 г. стоит подпись: Олег Игнатович. Конечно же, это Ольга Всеволодовна Игнатович! И, казалось бы, можно только посетовать на опечатку сотрудника, вносящего информацию на сайт, но за ошибкой — тень стереотипа: разве может женщина быть военным фотокорреспондентом? Может, там, в Америке, Англии (все читали о Маргарет Бурк-Уайт, о Ли Миллер [13, р. 236]) это и возможно, но в Совет-



Илл. 1. Галина Захаровна Санько (1904 –1981).
Из открытых источников

ском Союзе? В современных публикациях каждый, кто знает хотя бы одну женщину-фотокорреспондента Великой Отечественной войны, пишет о ней как о единственной, добавляя: наверное, кто-то был еще, одна-две...

Их было семь. Наталья Федоровна Боде, Ольга Всеволодовна Игнатович, Мария Ивановна Калашникова, Ольга Александровна Ландер, Елизавета Сергеевна Микулина, Галина Захаровна Санько, Елена Феликсовна Эварт. Семь женщин. Те, о ком мы знаем сегодня. Возможно, смелых женщин с фотоаппаратами было больше.

В советское время имя Галины Санько (Илл. 1–3) было на слуху: вышел альбом ее фотографий в издательстве «Планета» [10, с. 12], большая статья в «Советском ФОТО», единственном в СССР журнале, посвященном фотографии. Остальных знали и постепенно забывали в своем фотографическом кругу, уходило их поколение, а с ним и память об этих фотографах. Женщины? За исключением Калашниковой и Микулиной, их и по фамилиям не определить: Боде, Санько, Ландер, Игнатович, Эварт. Авторы фотографий. И только историки знают, что речь идет о женском взгляде на события.

Цитата из Алеся Адамовича, ставшая названием книги Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо», точно отражает матрицу восприятия Великой Отечественной войны в нашем обществе. Образ воина-защитника — это образ мужчины, отца, деда... Женщины на войне? Их было по разным подсчетам от пятисот тысяч до миллиона, только военнообязанных, прошедших войну в погонах, подчинявшихся приказам и живших, действовавших на фронте по уставу [7, с. 54]. Из семи женщин-фотокорреспондентов пять были военнообязанными, прошли войну в лейтенантских погонах, Боде, Игнатович и Ландер закончили ее старшими лейтенантами. Калашникова, вдова, заменившая убитого в 1944 г. фотокара Михаила Калашникова, — специальный фотокорреспондент «Правды» последнего года войны. Санько, всю войну промотавшаяся в командировки на фронт, была вольнонаемной, работала на «Фронтovou иллюстрацию». Сейчас, когда рассматриваешь эти детали биографии, становится понятным, как непросто складывались обстоятельства военной жизни этих фотографов, сколько ограничений было наложено ими самими на себя, как только они сами приняли решение идти в военные фотокорреспонденты, когда надели на себя погоны. И как трудно было вольнонаемной, даже с командировочным удостоверением из Москвы, подписанном в самом ГлавПУРе, договариваться с офицерами на местах о содействии.

Откуда берутся в современном обществе стереотипы о том, что на войне не было женщин-фотокорреспондентов? И если были, то одна-две?

Представим 1970-е гг., редакция журнала «Огонек»: интерьеры, костюмы как в фильмах Эльдара Рязанова. В коллективе много женщин на должностях редакторов, корректоров, машинисток; члены редколлегии, заведующие отделами и ведущие, пишущие и снимающие журналисты — мужчины в большинстве. В этом кругу редакционных «небожителей» — Галина Санько: по-театральному ухоженная, ограничива-



Илл. 2. Галина Санько. Возвращение домой. 1943.
Из открытых источников



Илл. 3. Галина Санько. Освобождение концлагеря. Петрозаводск. 1944. Из открытых источников



Илл. 4. Наталья Федоровна Бобе (1914–1996)

Илл. 5. Евгений Долматовский, Наталья Бобе. Дорогами войны. Москва, 1945. Книга стихов и фотографий

Илл. 6. Фотография Натальи Бобе. 1942–1944
© Архив Н. Бобе, частное собрание





Илл. 7. Фотография Натальи Боды. 1942–1943
© Архив Н. Боды, частное собрание

ющая себя в еде, чтобы сохранить фигуру, на каблуках, в эффектных костюмах, знающая секреты освещения: как стать, как сесть, чтобы подчеркнуть точеный профиль и скрыть возраст. Ездит, снимает по всему Союзу. За ней еще с 1930-х шлейф героических экспедиций: Камчатка, Арктика, Хабаровский край [10, с. 11]. Вокруг нее в редакции собираются «девочки» из отдела иллюстрации, из фототеки, лаборанты фотографов. Санько — воплощение их мечты состояться профессионально в фотографии и быть, как она, вне времени женственной. Легенда Санько отточена в рассказах вокруг нее, и в центре — она сама, чуть насмешливая, отстраненная и мудрая в отношении младших и тех, кто слабее. Так складывался образ единственной. Когда в середине 1960-х вышел фильм «Дикий мед»² [8] с героиней — военным фотографом, все, знающие Галину Захаровну, были уверены, что образ списан с нее³ [5]. И легенда тем более укрепилась.

Но была Боды, Наташа — для близких, для прочих — Наталья Федоровна, миловидная, умная, тихая, с очень грустными глазами (Илл. 4–9). После войны она ушла из общественной жизни на несколько лет, а когда вернулась — война была прошлым, пусть недавним, но все же перевернутой страницей. Продолжая работать фотографом (или служить, как говорили в то время), она выбирала темы спорта, искусства и, живя в Москве, снимала для газеты «Радянська Культура», киевского издания. Казалось бы, в ее уходе с авансцены все очевидно: жена военного поэта Евгения Долматовского (и роман их начался в войну, когда фронтовой фотокор, вдова Наталья Боды, потерявшая в первые месяцы войны мужа, встречает в редакции фронтовой газеты душу компании, умницу Долматовского), маленький ребенок... После 1945 г. на все предложения дать свои фотографии на выставки, снимать ак-



Илл. 8. Наталья Боды. Бронейщики на Курской дуге. 1943.
Из открытых источников

тивнее другие темы — отказ: муж не хочет, чтобы я продолжала... Мудрая женская рокировка: кивок в сторону знаменитого мужа и патриархальных традиций семьи. Но если бы Наталья Боды сама не решила завершить карьеру, никто бы не удержал ее — не тот у нее был характер: в июле 1941 г. она сама пришла в газету «Красная Армия» Юго-Западного фронта, расквартированную в ее родном Киеве (она первой среди женщин-фотографов становится военным фотокорреспондентом), и во время войны Боды сама вызывалась на сложнейшие задания. И если бы не ее личное решение, никакие ограничения семьи — снимать или не снимать — и после войны не подействовали бы. Но для общества разыграно было изящно: как будто она такая же, как все.

Если посмотреть на состав современных фотешкол в России и по всему миру, то большинство студентов — девочки.



Илл. 9. Наталья Боды. Берлин. Май 1945
© Архив Н. Боды, частное собрание

Потом в профессии остаются единицы. Кто-то находит себя в редактировании, истории искусства фотографии, кураторстве. Большинство просто исчезают из профессии: семья, дети. Очень редко в фотографию возвращаются после этого этапа жизни. Почему так мало фотографов-женщин, даже молодых сразу после выпуска, и даже в наше время? — У фотографии до сих пор ореол мужественной профессии, особенно когда речь идет о фотожурналистике. Сложно с упорством преодолевать не только профессиональную конкуренцию, но постоянные срывы, даже среди фоторедакторов, в стереотипное размежевание того, что можно и нельзя, что под силу и сверх сил женщине в фотографии. Женщине-фотографу помимо таланта видеть, необходимы еще характер и упорство, которое часто называют «мужским».



Илл. 10. Ольга Всеволодовна Игнатович (1905–1984)
 Неизвестный автор. Ольга Игнатович снимает встречу маршала
 И. С. Конева с командующим 12-й группой армий США генералом
 О. Брэдли. Германия, Лебуза, 5 мая 1945
 © Архив И. С. Конева и Н. И. Конево

О Наталье Федоровне Бодде говорили, что после съемок в освобожденном Майданеке летом 1944 г. она несколько недель не могла ничего есть [8]. Ольга Всеволодовна Игнатович (Илл. 10–15), фотокорреспондент газеты «За честь Родины» 1-го Украинского фронта, также была вызвана в числе нескольких десятков советских фотокорреспондентов и кинодокументалистов в Майданек на съемки. Бодде фотографировала там, поскольку Майданек был освобожден подразделениями 1-го Белорусского фронта и «Красная Армия» в 1944-м — газета этого фронта, так что она входила на территорию концлагеря вместе с воинами-освободителями, и ей, как и другим сотрудникам редакции «Красной Армии», никуда было не деться от встречи с ужасом лагеря смерти. Но и Ольге Игнатович, лейтенанту Игнатович, получившей приказ прибыть с 1-го Украинского на 1-й Белорусский фронт на съемки Майданека, тоже никуда от этого было не уйти [2, с. 47].

На долю Ольги Всеволодовны в январе 1945-го выпадет съемка Освенцима-Аушвица. В секторе фотографии Музея Москвы хранится архив негативов Бориса и Ольги Игнатович; в нем около сотни негативов Майданека и Аушвица. Одна из фотографий запечатлела, как в воротах под надписью «Arbeit macht frei» стоят несколько бывших узников, поддерживая самого слабого. Много лет мое собственное «знание» истории фотографии, точнее, привычка-представление о военной фотографии Великой Отечественной, к подписи под снимком «фото: Игнатович» услужливо добавляло: Борис. Кто же еще? Фотограф-новатор, экспериментатор 1930-х, автор замечательных репортажей о жизни партизан 1942–1943 гг. — Игнатович, кто же снимал концлагеря, как не он? И только работа с архивами, проведенная сотрудниками музея Ольгой Быдзан и Владимиром Самариным, установление первой публикации снимка — во фронтовой газете «За честь Родины» с подписью О. Игнатович — восстановили историческую справедливость [2, с. 48].

Ольга Всеволодовна снимает обе чудовищные по размаху фабрики смерти нацистов, освобожденные советскими войсками. И второй раз она сосредотачивается не столько на



Илл. 11. Фрагмент страницы газеты «За честь Родины»
 за 28 февраля 1945 с публикацией фотографии
 из серии О. В. Игнатович «Освобождение Освенцима»



Илл. 12. Ольга Игнатович. Концентрационный лагерь Майданек.
 Печи крематория. Польша, после 22 июля 1944 © Музей Москвы

фиксации преступлений — они те же, что в Майданеке, — но на портретах выживших, на телах и лицах, еще способных к возрождению.

После войны Ольга Всеволодовна останется служить фотокорреспондентом при Центральной группе войск (в которую был переформирован ее 1-й Украинский фронт) в Вене. Она вернется в Москву только в 1946-м. Ольга Александровна Ландер, лейтенант, фотокорреспондент газеты «Советский воин» 3-го Украинского фронта, после победного мая 1945-го останется еще на два с лишним года в румынском Констанце, где расквартирована Южная группа войск (ее бывший 3-й Украинский) [11]. Они будто не стремятся вернуться домой. Война, обязанности, форма скрывают границу, которую мужчины-воины стараются преодолеть как можно скорее, торопясь вернуться домой. В прошлое? Оно спустя четыре года вой-



Илл. 13. Ольга Игнатович. Освобождение концентрационного лагеря Освенцим. Польша, конец января 1945 © Музей Москвы



Илл. 14. Ольга Игнатович. Встреча командующего войсками 1-го Украинского фронта маршала И. С. Конева с командующим 12-й группой армий США генералом О. Брэдли. Германия, Лебуза, 5 мая 1945 © Музей Москвы



Илл. 15. Ольга Игнатович. Встреча командующего войсками 1-го Украинского фронта маршала И. С. Конева с командующим 12-й группой армий США генералом О. Брэдли. Германия, Лебуза, 5 мая 1945 © Музей Москвы



Илл. 16. Ольга Александровна Ландер (1909–1996). Из открытых источников

Илл. 17. Ольга Ландер. Концерт на передовой. Одесса, 1944. Из открытых источников



Илл. 18. Ольга Ландер. Выдвигаются на позиции. 1942–1944. Из открытых источников

ны невозможно. В будущее? Оно притягивает победителей. Но мудрые военные фотокорреспондентки не торопят его.

Галина Захаровна Санько, встретившая победу в майском Берлине, возвращается в свою редакцию «Фронтowej иллюстрации» в Москве, а оттуда снова едет на фронт, теперь уже на Дальний Восток [5]. И там до самого сентября, до окончания Второй мировой войны.

Ольга Александровна Ландер (Илл. 16–18) из семьи фотографа, ученица двух выдающихся портретистов 1920–1930-х гг. Моисея Напсельбаума и Абрама Штеренберга. До войны, имея таких учителей, вполне могла претендовать на роль модной портретистки. Интересно представлять, как в годы ученичества она перетирала пластины, готовила реактивы в лаборатории Напсельбаума в компании его красавиц-дочек, также ассистировавших ему и учившихся фотографии, — Иды, Фредерики и Лили. Но в 1930-х репортаж, съемка живой жизни для Ландер оказываются притягательнее, чем студийная работа и искусство постановочного портрета.





Илл. 19. Елизавета Сергеевна Микулина (1903 – после 1986)
© Частное собрание

Илл. 20. Елизавета Микулина. Шарлоттенштрассе. Берлин, 3 мая 1945 © Военно-медицинский музей, Санкт-Петербург

С Ольгой Игнатович они были знакомы еще по довоенной работе в «Комсомольской правде». В годы войны лейтенант Ландер служит в газете «Советский воин» 3-го Украинского фронта.

После войны Ольга Александровна работала фотографом на ВДНХ, благо что гигантская «республика достижений» требовала множество съемщиков, и в конце 1940-х там перебивают тяжелые времена высокопрофессиональные, но неудобные в официальных изданиях фотографы. С организацией газеты «Советская Россия» Ландер уходит туда, тем более что времена поменялись и еще почти двадцать лет у нее есть возможность заниматься любимым делом фоторепортажа.

К сожалению, мы меньше знаем о Елизавете Сергеевне Микулиной (Илл. 19–20). Известно: май–июнь 1945-го по заданию Военно-медицинского музея она работает в Берлине, а потом? На выставке 1948 г. в Москве «Великая Отечественная война в художественной фотографии», первой послевоенной экспозиции из работ 88 военных фотокорреспондентов, были представлены работы Санько и Микулиной [3, с. 7, 11]. Елизавета Сергеевна была заявлена как представитель Советского женского антифашистского комитета. До войны Микулина была одной (и единственной) из десяти фотографов — основателей Революционного общества пролетарских фотографов (РОП-Фа, в 1931), наравне с такими корифеями, как Семен Фридлянд (Микулина и Фридлянд активно работают совместно в 1930-е), Макс Альперт, Аркадий Шайхет, Яков Халип [12, с. 82]... Впрочем, и в фотосекции «Октябрь» (1930–1932) фотографов-женщин всего несколько, в их числе три из четырех сестер Бориса Игнатовича: Ольга, Аркадия и Елена; а с 1932 г., когда после роспуска «Октября» начинает действовать экспериментальный профсоюз фотографов «Бригада Игнатовича», в нем две сестры Бориса: Ольга и Елизавета. К началу Великой Отечественной войны из сестер Игнатович в фотографии наиболее ярко проявляют себя Ольга Всеволодовна и Елизавета Всеволодовна...





Илл. 21. Мария Ивановна Калашникова (1906–1949) Потсдам. Фотокорреспондент газеты «Правда» Мария Ивановна Калашникова и фотокорреспондент газеты «Известий» Самарий Михайлович Гурарий среди иностранных фотокорреспондентов

Еще меньше известно о Марии Ивановне Калашниковой (Илл. 21–22). Жена фотографа, младшего сына родила в 1940-м, воспитательница детского сада. Казалось бы... Когда семьи сотрудников газеты «Правда» отправляют в эвакуацию в Омскую область, она получает от мужа фотокамеру с наказом учиться снимать детей. В годы войны, по рассказам старшей дочери Майи Михайловны, супруги обмениваются письмами: в Москву в редакцию «Правды» Мария Ивановна посылает свои снимки, в ответ фотокорр Калашников шлет рекомендации по композиции и технические советы. Михаил Михайлович погиб во время Крымской операции, последняя его съемка — штурм Сапун-горы в Севастополе. На похоронах в Москве вдова Мария Ивановна обратилась к руководству га-

зеты с просьбой продолжить дело мужа [6, с. 42, 80]. Она буквально заменила его, включая съемки «на высшем уровне»: в 1945-м на Красной площади для своей газеты она снимает Парад Победы, позднее работает на Потсдамской конференции. Там она окружена не только немногочисленными советскими коллегами, уже работающими в статусе «классиков», знаменитых фотографиями с довоенной поры и прошедшими войну на фронте — от Совинформбюро работал Борис Игнатович, от «Известий» Самарий Гурарий. Мария Ивановна в центре внимания иностранных журналистов: единственная женщина-фотограф на подписании декларации. К сожалению, в 1949-м Мария Ивановна ушла из жизни после тяжелой болезни.



Илл. 22. Мария Калашникова. Колонны немецких военнопленных, направляемых в лагеря для военнопленных, проходят под конвоем по площади Маяковского в Москве (Публикация в газете «Правда». № 172 (9629). 19.07.1944)

Елена Феликсовна Эварт (Илл. 23–24) работала в Ленинградском отделении Фотохроники ТАСС в предвоенные годы. В 1942-м она сама идет в армию. Техник-лейтенант, фотокорреспондент газеты 42-й армии «Удар по врагу». Армия обороняла Пулковские высоты. Там была редакция, вокруг них разворачивались основные события и находились герои ее портретов. Также она снимает и в осажденном городе. Вероятно, помимо заданий от газеты она продолжает выполнять поручения Фотохроники ТАСС, снимая в Ленинграде. Так, в 1942 г. она работает на съемках в детской клинической больнице им. Рауфхуса, куда со всего города поступают дети в критическом состоянии, и истощенные голодом, и пострадавшие от артобстрелов и бомбежек. Среди ее фотографий портрет четырехлетнего мальчика Гени Микулина. До сих пор этот портрет публикуется то за подписью фотокара Ленинградского отделения Фотохроники ТАСС Георгия Федоровича Коновалова, то за подписью Эварт. Противоречия в этом нет, скорее всего, согласно ограничениям по съемкам в осажденном городе, оба фотографа одновременно находились на одном задании, на съемке в больнице им. Рауфхуса. И сдана была работа за двумя подписями. Так, известная фотография «Невский проспект. Май 1942», на которой девочка тащит волокушу с завернутым телом, а сторбленная женская фигура толкает ее сзади, и все это на широкой проезжей части Невского проспекта перед Гостинным двором, была сделана Георгием Коноваловым и Михаилом Трахманом. Как и в случае с портретом мальчика Гени из больницы, под снимком с Невского проспекта далеко не всегда указывают оба имени фотографов, работавших на задании в паре...

Елена Феликсовна Эварт, находясь в замкнутом пространстве города-фронта, сделала до января 1944-го множество достойных работ, а после окончательного снятия блокады вернулась к работе в Фотохронике. Оттуда ей пришлось уйти в 1947 г. в разгар борьбы с космополитизмом, и еще несколько десятилетий она продолжала работать в Ленинградском научно-исследовательском институте Академии коммунального хозяйства им. К. П. Памфилова. (Заметим лишь, что и в Москве НИИ комхоза стало прибежищем для неудобных: именно в этой институции в Москве в 1963-м открылась первая в нашей стране экспозиция по истории фотографии, созданная по инициативе и по материалам личной коллекции сотрудника НИИ фотографа Евсея Бялого.)

Война стала отрезвляющим опытом для сложившейся в довоенный период идеализирующей модели советской фотографии. У официальной фотографии и в войну остается сверхзадача быть призывом к победе над врагом, быть инструментом мотивации к сплочению нации против захватчиков. Но в момент съемки боевые действия фотограф оказывается уже внутри события, которое снимает; человек с камерой более не наблюдатель, стоящий извне и выбирающий ракурс, но захваченный водоворотом событий «фото-глаз»⁴. Военная фотография — травма для системной фотожурналистики позднего сталинского периода, травма, от которой система тщательно пыталась избавиться, наперстывая в создании «идеальных изображений», апеллируя к опытам довоенной советской фотографии для журналов, которая была не более чем исходным материалом для редактора и ретушера. Травматический опыт военной непостановочной фотожурналистики заключался... в ее свободе. Подобно тому, как и сама война была территорией с другими законами жизни, где на фронте наряду с дисциплиной царили воинское братство и лично-гуманистические отношения, основанные не на теориях классового доминирования, борьбы, социалистического интернационализма, но на оценке личных качеств отдельных людей. Война, как ни парадоксально, стала для СССР периодом и территорией личного само-осознания. Реакцией на «освобождение войной» (в том числе и в фотографии) стала кампания официальной критики индивидуалистического начала в культуре, развернувшаяся уже в 1946 г. Поскольку игнорировать войну как факт даже под давлением репрессивного механизма было невозможно, была верифицирована точка зрения на факты, созданы условия для восприятия войны как битвы, ведомой народом под руководством Вождя, но отнюдь не как летописи личных историй отдельных людей. И только после слова «системы» (состоявшегося после смерти Сталина), спустя несколько инерционных лет репортажная фотография в СССР приходит вновь к формам, в которых она существовала в годы войны.

После окончания их личной войны в годы послевоенных ограничений в профессии Боде, Игнатович, Ландер, Микулина



Илл. 23. Елена Феликсовна Эварт. Из открытых источников

Илл. 24. Елена Эварт. После артиллерийского обстрела. В больнице им. Рауфхуса. 1942. Частное собрание



предпочитают снимать «культуру и спорт», детей; к последней чувствительной теме расположена и Санько, потерявшая репрессированного мужа еще до войны. Ольга Игнатович занимается цветной фотографией, ассистирует своему брату на ответственных съемках репортажных портретов; Ландер, Микулина, Санько также активно работают в цвете.

Что отличает женщин — военных фотокорреспондентов Великой Отечественной войны? Среди них нет никого, кто пришел бы в фотографию в войну, — такое бывало среди мужчин-фотокорреспондентов, и тем более такой переход от ствольного оружия к фотокамере — оружию идеологического фронта происходит в российской фотографии в период войны в Афганистане, во время локальных военных конфликтов 1990-х... Но не известно ни одной истории, чтобы женщина на войне отложила оружие или сменила профессию переводчика, медсестры, пишущего журналиста на фотоаппарат. И в далеком, и в недавнем

прошлом женщины снимают войну, уже будучи профессиональными фотографами. Они просто следуют долгу уже избранного пути фотографа. В конце XX в. (если проводить над-исторические параллели между судьбами женщин-фотожурналисток в нашей стране) военной фотожурналистикой занимались Наталья Медведева, сформировавшаяся в кругу художников и интеллектуалов, Виктория Ивлева, в фотографию пришедшая за десять лет до начала эпохи «вооруженных конфликтов» на территории бывшего СССР... Война не превращает женщин в фотографов. Но они могут честно, со вниманием и состраданием снимать ее.

У шести женщин-фотожурналисток Великой Отечественной до войны уже сложившаяся «карьера»: публикации в центральной прессе, работа в агентствах. Пять — Игнатович, Калашникова, Ландер, Микулина и Санько — ровесницы. Боде на десять лет их моложе, но и она с 1938 г. фотожурналистка Украинского отделения ТАСС. К сожалению, пока мы не знаем даже даты рождения Елены Эварт, фотожурналистки Ленинградского отделения Фотохроники ТАСС предвоенных лет.

Тем более странно читать в мемуарах их фронтовых коллег, что, мол, учились прямо на фронте. (Так, о Наталье Федоровне журналист ее газеты написал, что «когда ей говорили, что фотография не удалась, она не обижалась и шла дальше работать», как будто речь о девочке, которая делает первые шаги в профессии [1].) Подобного счета «неудачам» мы не встретим в воспоминаниях о фоторепортерах-мужчинах на фронте. В текстах о них идет речь о мужестве, о соревновательности — кто первый (и каким способом!) доставит материал в номер. Впрочем, о находчивости Санько, получившей «добро» от самого командующего войсками Степного фронта И. С. Конева, чтобы доставить самолетом пленки с хроникой освобожденного Белгорода в Москву, тоже ходили легенды, как и о ее бесстрашии — снимать немецкие подбитые САУ «Фердинанд» и танк «Пантера» на нейтральной полосе [5].

И еще факт: боевые ордена и медали женщин военных фотожурналисток были результатом не их журналистских заслуг, но оценкой их личного участия в боевых операциях.

Легендарным стал необходимый для центральной газеты «Красное Знамя» подвиг корреспондента фронтовой газеты «Красная Армия» Боде — срочно в номер нужна была фотография подбитого немецкого танка «Тигр», и Наталья Федоровна сделала ее. Об атмосфере вокруг работы женщины-фотожурналистки и такое свидетельство: «Когда она [Н. Боде. — Примеч. ред.] пришла в расположение 307-й стрелковой дивизии, остановившей «Тигры» под Понырями, и доложила о поставленной задаче, командир генерал Еншин аж побагровел от негодования: “У них там что, мужика не нашлось!”... Реакция генерала Галаджева [начальник политического управления 1-го Белорусского фронта], когда ему доложили о подвиге Натальи Боде, была сдержанной. Стоило ли рисковать жизнью женщины? А где были фотожурналистки-мужчины?! На самый Верх докладывать не стали, а на уровне фронта Наталью наградили орденом Красной Звезды. В представлении к награждению орденом не было ни слова о “Тигре”» [8].

И, наоборот, во всех текстах современников о военных фотожурналистках подчеркивается их женственность. «На войне я под мужика не рядилась. И женского облика не теряла», — со слов О. А. Ландер [11]. О ее умении носить пилотку и шинель вспоминают видевицы ту элегантность мужчины и женщины [11]... В статьях о Санько подчеркивается, что в командировки на фронт она отправлялась, сделав прическу и надев кольца [9]... О Боде ее коллега по газете Леонид Бортман вспоминал: «В приемной [председателя горсовета, через несколько дней после освобождения Киева от немецко-фашистских войск. — Примеч. ред.] мне на шею бросилась какая-то незнакомая женщина. Это была Наташа, но в каком виде! Элегантное шелковое платье, модные

туфли, кокетливая шляпка — все это делало старшего лейтенанта совершенно неузнаваемой. Лишь орден Красной Звезды, да две медали напоминали о военном человеке... Тяжело досталось родителям Наташи [в годы оккупации Киева. — Примеч. ред.]... Мать продала все ценные вещи, но сохранила чемодан с любимыми нарядами дочери и даже флакон ее любимых духов» [1].

Рядом с этими портретами совершенно иной облик Ольги Игнатович, до войны носившей короткую мальчишескую стрижку, кожаные куртки, ездившую на мотоцикле. На фотографиях в 1945-м и она выглядит женственно: форменная юбка, строгий китель, чуть отросшие вьющиеся локоны⁵. Женственной и юной на фотографиях 1944–1945 гг. выглядит сорокалетняя Елизавета Микулина⁶. На снимках военной поры все они тонкие, быстрые, молодые. Их будто заморозило войной. Спустя несколько лет героинь трудно узнать: посттравматическое состояние изменило их тела, лица. Чтобы справиться с последствиями физических травм, полученных во время военных командировок, Санько даже отправится в 1960-е в обход всех советских запретов в Париж на пластическую операцию [9]. Остальные с годами все реже появляются на публике...

Возникает вопрос, почему они не ходили на встречи фронтовых коллег (кроме Санько на снимках в кругу военных фотожурналисток-мужчин мы не увидим других фотожурналисток), почему не было публикаций о них, почему они не знамениты и почти забыты сегодня? Отчасти дело в личных особенностях каждой из героинь: кто-то готов был к публичной деятельности после войны, кто-то хотел остаться только по другую сторону камеры. Позволю себе еще одну аналогию с 1990-ми, когда в нашей стране происходит еще один, увы, естественный и исторически обусловленный всплеск военной фотожурналистики мирового уровня. В конце XX в. в российской военной фотожурналистике была автор, Виктория Ивлева. И было еще несколько девочек, умных, образованных, знающих фотографию. Они работали фиксерами с иностранными фотографами. Карабах. Абхазия. Чечня. Командировки, смертельно опасные для всех — для фотографов, для людей на местах, которые помогали организовать поездку и обеспечивали контакты, для тех, кто сопровождал в поездке и переводил, параллельно фиксируя имена-даты-места съемок. В судьбах девочек-фиксеров не сплещешь все на личные отношения с романтическими прекрасными фотографами-мужчинами. Было и это, и была не связанная с романтикой работа. В ситуации России 1990-х, имея фотографическое образование, особенно фотожурналистское, трудно было найти работу. Тем более молодым женщинам. Работа с военными фотожурналистами была для них достойной. Сейчас те женщины стали уважаемыми фоторедакторами. Они не отличаются внешне — в том числе своими профессиональными действиями — от тех, у кого опыта войны нет за плечами. О том, что они были на войне, помнит только узкий круг. И вправду ли сейчас кто-то ворошить прошлое и спрашивать, каково было под пулями? Не вправду никто. Вероятно, так в мирное время, когда внешне ничто не выделяло женщин-фотографов, прошедших войну, жили — или старались жить — семь героинь этого текста.

В фильме «И наступит ночь» (*Night Will Fall*) (2014) американский кинооператор Майк Льюис, снимавший в годы Второй мировой войны, говорит: «Вы надеетесь, что со временем эти воспоминания оставят вас, но вы никогда не сможете это забыть...» (46 минута) С памятью о войне, памятью, которой не поделишься с другими, с воспоминаниями, которые приходят по ночам, жили все, мужчины и женщины, прошедшие Вторую мировую и Великую Отечественную. Отношение к войне в обществе зависит от массовой культуры переживания и сопереживания военного опыта, зависит от личных качеств каждого и каждой из тех, у кого за плечами война.

Примечания:

¹ Архив визуальной информации РИА, подразделения ФИА «Россия сегодня». URL: <http://visualrian.ru/search/o/429.html?query> (дата обращения: 20.11.2020).

² «Известный украинский поэт, а в годы войны военкор газеты “Правда” Леонид Первомайский (Илья Гуревич) использовал историю с фотоснимком подбитого “Тигра” при написании романа “Дикий мед”», по которому в 1966 г. был снят одноименный художественный фильм. А рассказал ему об этой истории второй муж Натальи, поэт Евгений Долматовский, с которым она познакомилась на войне».

³ «... с прототипом героини “Дикого мёда” все оказалось не так просто. Часть киноведов считают, что Княжич — образ собирательный, впитавший черты и Санько, и Бодэ. Но большинство склоняются как раз к тому, что именно Галина Санько стала её прообразом. Действительно, у неё была похожая ситуация, хотя, вроде бы, надо было снять другое новейшее немецкое “чудо” — истребитель танков “Фердинанд”. Санько ко всем своим достоинствам была и очень скромным человеком. Так, когда в середине 60-ых вышел фильм “Дикий мёд”, я у неё прямо спросил: главная героиня с неё списана?

“Да нет, не обо мне это... О Наташке Бодэ”, — ответила мне тогда Галина Захаровна.

Имя это в тот момент ничего мне не сказало: Бодэ — так Бодэ. Лишь много позже кое-что для меня проявилось. Это была её приятельница...»

⁴ Фотография в военные годы, возможно, более, чем того ожидали авторы кино-манифестов «Кино-глаз» (1924) и «Человек с киноаппаратом» (1929), становится опытом скрытой камеры и микширующего сознания, опытом, вырывающимся из рамок упорядоченной и выстроенной картины событий. В результате скрупулезной работы фоторедакторов в газетах (от центральных, таких как «Правда», до армейских, дивизионных, полковых) и агентствах (Совинформбюро и ИТАР-ТАСС) пазл быстро сменяющихся друг друга впечатлений должен сложиться в единую картину. В ней множество деталей намеренно отсекаются. После войны к работе «реконструкторов целостного видения» присоединяются редакторы выставок и книг. Их коллективная работа противостоит изменчивости и непредсказуемости жизни, много-уровневости ее интерпретаций; их сознание — заслон от энтропии. В таком подходе сочетаются созидательная интенция и интенция стагнации. Вторая к концу правления Сталина становится в фотографии доминирующей — превалирует статичная форма как отдельного снимка, так и фотографического ряда. Его значения намеренно ухлощаются, редакторская работа стремится придать фотографической истории однозначность прочтения, как бы эта работа ни была невозможна, исходя из самой природы визуального.

⁵ Имеется в виду фотография «На приеме в честь генерала О. Брэдли в ставке И. С. Конева 5 мая 1945 г.» из собрания дочери маршала, Н. И. Коневой.

⁶ Снимок из собрания МАММ. URL: <https://russiainphoto.ru/photos/5893/> (дата обращения: 20.11.2020).

Список литературы:

1. Бортман Л. Дневники 1932–1947 гг. URL: www.jewish-library.ru/brontman/dnevnik_i_1932-1947_gg/19-3.htm (дата обращения: 22.11.2020).
2. Быдзан О., Самарин В. Неизвестные страницы наследия Бориса и Ольги Игнатовичей как военных фотокорреспондентов (из фондов Музея Москвы) // Материалы научно-практической конференции «Фотография в музее». СПб: Музейно-выставочный центр РОСФОТО, 2020. С. 46–52.
3. Великая Отечественная война в художественной фотографии. Каталог выставки. Москва: Агентство ТАСС, 1948. 24 с.
4. Военная летопись России в фотографиях. 1850-е — 2000-е / Авт.-сост. Е. Е. Колоскова, А. А. Литвин. Москва: Голден Би, 2009. 582 с.
5. Житомирский А. Война и мир Галины Санько. URL: <https://1001.ru/articles/post/voina-i-mir-galiny-sanko-chast-3-47289> (дата обращения: 22.11.2020).
6. Калашникова М. М. С «Лейкой» и блокнотом. М.: Товарищество научных изданий КМК, 2015. 99 с.
7. Карташова Ю., Хаццева И. Великая Отечественная война и роль женщин-военнослужащих в ней. Оценки и суждения // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. 2016. Т. 10. № S4. С. 53–55.
8. Качук Н. Укротительница тигров. Биография Натальи Бодэ. По книге воспоминаний И. И. Пстыго. URL: www.sb.by/articles/ukrotitel'nitsa-tigra.html (дата обращения: 22.11.2020).
9. Мазикина Л. Галина Санько, военная корреспондентка, на снимках которой мы выросли. URL: https://www.goodhouse.ru/family_and_children/istorii-lyudey/galina-sanko-voennaya-korrespondentka-na-snimkah-kotoroy-my-vyrosli/ (дата обращения: 22.11.2020).
10. Морозов С. Галина Санько. М.: Планета, 1975. 22 с.
11. Серегин В. Невероятная биография Ольги Ландер. URL: artageless.com/envious-biography-photographer-olga-lander (дата обращения: 22.11.2020).
12. Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994. М.: КомКнига, 2005. 389 с.
13. War/Photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath / A. W. Tucker, W. Michels, N. Zelt (ed.). New Haven, CT: Yale University Press, 2012. 606 p.

References:

- Bortman L. *Diaries 1932–1947*. Available at: www.jewish-library.ru/brontman/dnevnik_i_1932-1947_gg/19-3.htm (accessed: 22 November 2020). (in Russian)
- Bydzan O.; Samarin V. Unknown Pages of the Legacy of Boris and Olga Ignatovich as Military Photographers (from the Funds of the Museum of Moscow). *Fotografija v muzee (Photography in Museum)*, Saint Petersburg, ROSFOTO Publ., 2020, pp. 46–52. (in Russian)
- Kachuk N. *Tiger Tamer. Biography of Natalia Bode. Based on the Book of Memoirs by I. I. Pstigo*. Available at: www.sb.by/articles/ukrotitel'nitsa-tigra.html (accessed: 22 November 2020). (in Russian)
- Kalashnikova M. M. *S “Leikoi” i bloknotom (With Leica and Notebook)*. Moscow, KMK Publ., 2015. 99 p. (in Russian)
- Kartashova J. O.; Khatsiyeva I. A. Great Patriotic War and the Role of Women Soldiers in It. Estimates and Judgments. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i sotsial'no-ekonomicheskikh nauk (Actual Problems of the Humanities and Socio-Economic Sciences)*, 2016, vol. 10, no. 4, pp. 53–55. (in Russian)
- Koloskova E. E.; Litvin A. A. (eds.). *Voennaia letopis' Rossii v fotografiakh. 1850-e — 2000-e (Military Chronicle of Russia in Photographs. 1850s — 2000s)*. Moscow, Golden Bi Publ., 2009. 582 p. (in Russian)
- Mazikina L. *Galina Sanko, the War Correspondent Whose Photographs Fostered Us*. Available at: https://www.goodhouse.ru/family_and_children/istorii-lyudey/galina-sanko-voennaya-korrespondentka-na-snimkah-kotoroy-my-vyrosli/ (accessed: 22 November 2020). (in Russian)
- Morozov S. *Galina Sanko*. M.: Planeta, 1975. 22 p. (in Russian)
- Seregin V. *Olga Lander's Incredible Biography*. Available at: artageless.com/envious-biography-photographer-olga-lander (accessed: 22 November 2020). (in Russian)
- Stigneeve V. *Vek fotografii. 1894–1994 (Century of Photography. 1894–1994)*. Moscow, KomKniga Publ., 2005. 389 p. (in Russian)
- Tucker A. W.; Michels W.; Zelt N. (eds.). *War/Photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath*. New Haven, CT, Yale University Press Publ., 2012. 606 p.
- Velikaia Otechestvennaia voina v khudozhestvennoi fotografii. Katalog vystavki (The Great Patriotic War in Art Photography. Exhibition Catalog)*. Moscow, TASS Publ., 1948. 24 p. (in Russian)
- Zhitomirskii A. *War and Peace of Galina Sanko*. Available at: <https://1001.ru/articles/post/voina-i-mir-galiny-sanko-chast-3-47289> (accessed: 22 November 2020). (in Russian)

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

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

МИХАИЛ АЛПАТОВ И КАНОН СОВЕТСКОГО ИСКУССТВОЗНАНИЯ

MIKHAIL ALPATOV AND CANON OF SOVIET ART HISTORY

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации «канона советского искусствознания» в научном творчестве Михаила Алпатова. Особое внимание уделяется элементам популистских стратегий в его наследии и возможным источникам его «народнической» культурологической концепции (Ф. Буслаев, П. Муратов, Н. Пунин, В. Воррингер). Выявляется неоднородный характер научной методологии М. В. Алпатова в рамках общего доминирования консервативных и эссенциалистских дискурсов. Автор также акцентирует внимание на наиболее актуальных и перспективных составляющих научного наследия М. В. Алпатова, в той или иной степени связанных с компаративистскими, семиотическими и постструктуралистскими исследованиями. Большое место в статье отведено работе М. В. Алпатова «Художественные проблемы искусства Древней Греции» и оппозиции Россия/Запад в его творчестве. Исследуются компоненты немецкой «консервативной революции» (в частности, культурологии О. Шпенглера) в научных трудах М. В. Алпатова.

Ключевые слова: М. В. Алпатов; советское искусствознание; теория искусства; методология искусствознания; консерватизм.

Abstract. In the article, the researcher investigated the problems of interpretation of the “canon of Soviet art history” in the scientific works of Mikhail Alpatov. The author paid special attention to the elements of populist strategies in his legacy and possible sources of Alpatov’s “populist” cultural concept (ideas of Fedor Buslaev, Pavel Muratov, Nikolai Punin, Wilhelm Worringer). The researcher revealed the heterogeneous nature of the scientific methodology of Mikhail Alpatov within the framework of the general dominance of conservative and essentialist discourses. The author also focused on the most relevant and promising components of the scientific heritage of Alpatov, to one degree or another associated with comparative, semiotic, and post-structuralist studies. The researcher discussed in detail the study “Artistic Problems of the Art of Ancient Greece” and the opposition Russia / West in Alpatov’s work. The author examined the components of the German “conservative revolution” (in particular, Oswald Spengler’s cultural studies) in the scientific works of Mikhail Alpatov as well.

Keywords: Mikhail Alpatov; Soviet art history; theory of art; methodology of art history; conservatism.

Несмотря на свою феноменальную известность в Советском Союзе, творчество Михаила Алпатова редко становилось самостоятельным предметом изучения [8; 9; 12; 14; 15; 16; 19]. Малоисследованными остаются и параметры «канона советского искусствознания» 1950–1970-х гг., частью которого, вне сомнения, были труды М. В. Алпатова [7; 10; 17]. Целью настоящей работы является выявление основных особенностей и компонентов «советского искусствоведческого канона» в творчестве Михаила Алпатова. К числу задач нашей статьи относятся: 1) выделение различных уровней (аспектов) текстов М. В. Алпатова (идеологических, культурных, научных); 2) изучение роли популистских дискурсов в различных работах его работ; 3) рассмотрение возможных источников и параллелей «популизма» М. В. Алпатова в отечественном и зарубежном искусствознании.

Михаил Алпатов может быть назван «советским Роланом Бартом». Он был единственным из создателей «канона отечественного искусствознания» 1950–1960-х гг., кто мог позволить себе открыто следовать принципу «удовольствия от текста». Не случайно (начиная с предисловия к «Всеобщей истории искусств» 1940-х гг.) метафора становится одним из центральных понятий его теории искусства. В 1960-е гг. к понятию метафоры добавляется категория знака и ссылки на семиотический метод. В интерпретации М. В. Алпатова любое произведение искусства представляет собой бесконечную цепочку означающих/означаемых. Художественные артефакты

отделяются от своего исторического контекста и начинают виртуальное путешествие по времени. В советской науке «воображаемый музей» М. В. Алпатова одновременно противостоял позитивизму и тенденциям к «идеологизации».

Впрочем, в своем «научном гедонизме» отечественный ученый следовал не современному ему (пост)структурализму, а кумирам XIX — начала XX вв. (У. Пейтер, Б. Бернсон, П. Муратов). Программный дилетантизм с отсылками к «вневедомственному» эссеизму Серебряного века была важен для М. В. Алпатова в плане позиционирования в рамках советской науки. Свободный взгляд на культуру «талантливого непрофессионала» должен был противостоять «бюрократизированному» и «идеологизированному» советскому искусствознанию. Отечественного автора привлекал имидж «писателя об искусстве», способного к сотворчеству и интерпретации. Именно к области интерпретационного искусствознания и феноменологического анализа относятся наиболее удачные работы М. В. Алпатова. Он отстаивал элемент «субъективности», который, по его мнению, неизбежно появляется при погружении в смысловые пласты произведения искусства. М. В. Алпатов осознавал определенную «маргинальность» своего метода поиска внеисторических «художественных» коннотаций [4, с. 183].

Вместе с тем М. В. Алпатов был «плоть от плоти» советского искусствознания и его труды были отягощены множеством штампов и мифологией той эпохи. По всей видимости, не следует говорить ни о полном тождестве трудов М. В. Алпатова

и «канона советского искусствознания», ни преувеличивать моменты его «оппозиционности» господствующим взглядам. Во всяком случае, важным этапом изучения «канона» советской науки об искусстве должна стать дифференциация его различных компонентов (методологических, культурных, идеологических). Популистские дискурсы в этой системе координат имели неодинаковое влияние на различных уровнях текстов тех или иных ученых.

Само возникновение научного искусствознания в XIX в. было связано с популистскими и националистическими дискурсами. На смену «традиционным» религиозным представлениям в этот период пришли сразу два квазисакральных проекта — «искусства» и «нации». Оба проекта стали частью романтической эпохи с ее активным конструированием новых мифов и «светских культов». Искусство нередко мыслилось в этот период как квинтэссенция «личного» и одновременно «национального». При этом нация понималась как своего рода личность, некое идеальное единство, подобное произведению искусства (Дональд Прециози [22]). Искусствоведческие метанарративы XIX — первой половины XX вв., в том числе и в «классическом искусствознании», во многом строились вокруг концептов нации и расы. Искусство должно было иллюстрировать «биографию» и «характер», «сущность» нации как некой «личности», ее индивидуальность и своеобразие.

В России этот процесс «национализации» искусства/империи имел несколько всплесков активности — русофильская политика Александра III и Николая II [18], сталинская «борьба с космополитизмом» и т.д. В творчестве М. В. Алпатово можно говорить о пересечении националистических и народнических традиций XIX и XX вв., не только отечественных, но и зарубежных. Поздний М. В. Алпатов в качестве предшественника своей трансисторической компаративистики особенно выделял Федора Буслаева, крупнейшего российского ученого-гуманитария XIX в. Конечно, советского ученого в фигуре этого пионера исследований в области древнерусской культуры во многом привлекала его открытость по отношению к искусству как Запада, так и Востока. Древнерусская проблематика в трудах Ф. И. Буслаева становится частью «глобальной истории искусства» и популяризация его наследия (с этой точки зрения) бросала вызов «изоляциизму» советской науки. Но в работах ученого XIX в. был и иной, консервативный компонент, который, напротив, кажется вполне созвучным советской идеологии того времени.

Поздние работы М. В. Алпатово («Художественные проблемы итальянского Возрождения», «Художественные проблемы искусства Древней Греции») во многом были своего рода ретроспективными утопиями, способными напомнить не только назарейтов, прерафаэлитов или Джона Рёскина, но и элементы романтического мышления в творчестве, например, Ф. И. Буслаева. М. В. Алпатов идеализирует «ранние» формы культуры, «простое» и «непосредственное» в противовес «надуманному» и «искусственному». Но архаика и примитив в его интерпретации получают неожиданное «классическое» измерение: почти мистическим образом древнерусская иконопись становится у него транслятором не только византийской, но и античной греческой традиции периода высокой классики. В этой «ориентации на прототипы» М. В. Алпатов вполне солидарен с Ф. И. Буслаевым, который видел в консерватизме древнерусского искусства его основное преимущество. Оба исследователя не только сравнивают, но и противопоставляют друг другу искусство России и Запада исходя из неких (весьма близких) моральных и идеологических предпосылок. Конструирование русской национальной идентичности в обоих случаях базируется на идеализации ранних культурных форм и критике интеллектуализма/утилитаризма.

Другим важным «источником» или «параллелью» националистических тенденций в творчестве М. В. Алпатово может считаться Вильгельм Воррингер. Его вариант «трансисторической компаративистики» также ориентируется на архаику и примитив, а национальные художественные традиции рассматриваются в качестве мистических «вечных сущностей». Подобно Ф. И. Буслаеву и М. В. Алпатову, Вильгельм

Воррингер говорил об особом родстве между древнегреческим и древнерусским. С советским ученым его сближает интуитивизм, вера в «прозрачность» мировой истории искусства, ее открытость для операций «вчувствования». Оба автора придерживались примитивистской концепции современного искусства, понимали модернизм как возвращение в прошлое. Когда мы знакомимся с анализом собора Василия Блаженного у М. В. Алпатово с характерными сравнениями (индийский храм, готический собор) [2, с. 193–196], нам невольно вспоминается доклад о древнерусской архитектуре В. Воррингера [6].

Многое сближает М. В. Алпатово и с Николаем Пунинным, «русским Воррингером», соединившим свою экспрессионистическую, интуитивистскую теорию искусства с эстетикой авангарда. Типологически, в плане особенностей дарования и репутации (карьеры), структурных признаков их текстов, эти авторы (скорее, «искусствоведы» и «теоретики», но не «историки искусства») относительно близки друг другу. Всю свою жизнь Пунин посвятил конструированию русской национальной идентичности на материале искусства. Подобно М. В. Алпатову, в сталинское время он сконцентрировался в этом отношении на Александре Иванове и древнерусской иконописи XIV–XV вв., хотя, разумеется, наиболее яркой «националистической» характеристикой в его наследии является интерпретация творчества Владимира Татлина. Хотя Н. Н. Пунин и М. В. Алпатов выделяли различные, подчас диаметрально противоположные свойства русского национального характера (что лишнее раз подчеркивает субъективизм подобного рода построений), их подходы во многом близки и опираются на схожие мировоззренческие предпосылки.

Конечно, воинственная и безжалостная Древняя Греция в изображении Николая Пунина мало напоминает светлые, гуманистические образы Михаила Алпатово. Тем не менее обоих авторов роднит интуитивистская концепция «народного начала», отсылающая к мистической преемственности между современной Германией и Древней Грецией в «Рождении трагедии» Фридриха Ницше. Заменяв Германию на Россию, оба советских искусствоведа чуть было не вписались в сталинскую риторику «борьбы с космополитизмом» 1940-х гг. Впрочем, ни националистически окрашенная диссертация Н. Н. Пунина об Александре Иванове [13], ни книга М. В. Алпатово «Русский вклад» [20] так и не были опубликованы в тот период на родине. Суровая авангардистская философия Н. Н. Пунина не способствовала его интеграции в сталинский и позднесоветский культурный канон, совсем другая судьба ожидала М. В. Алпатово. Но это не означает, что в трудах последнего модернистские коннотации полностью отсутствовали. В амортизированном виде они играли важную роль в сложении его поздней ретроспективной утопии.

Еще одной важной для самоидентификации М. В. Алпатово фигурой может считаться Павел Муратов, «писатель об искусстве» и одновременно профессиональный искусствовед, автор прославленных «Образов Италии». Западник и при этом один из первооткрывателей древнерусского искусства, П. П. Муратов соединил в своем творчестве множество дискурсов, зависимость от которых проявляется и у М. В. Алпатово. Прежде всего, это радикальная популистская стратегия П. П. Муратово, заметная и у советского искусствоведа, но принимающая у него компромиссные формы. Искусствовед, теоретик культуры и известный политический публицист, П. П. Муратов полагал, что «высокое искусство», представленное в XX в. такими «интеллектуальными», «элитарными» направлениями как кубизм и абстракционизм, в будущем уступит свое место более «спонтанным» и естественным формам «народного творчества». Иначе говоря, согласно автору «Образов Италии», то, что считаем сейчас «массовой культурой» и даже китчем в недалеком будущем будет рассматриваться в качестве «подлинного» искусства современности. Последним великим художником для Павла Муратово был Сезанн, а авангард XX в. дискриминируется в его сочинениях как интеллектуалистское искусство [11].

«Подлинное» искусство у П. П. Муратово описывается в категориях «философии жизни» как доступное, понятное каждому зрителю и апеллирующее прежде всего к чувствам творчество. Популизм русского искусствоведа-эмигранта

странным образом напоминает официальные теории тоталитарных государств. У самого П. П. Муратова его концепция искусства служила своеобразным трамплином для трансформации эстетизма в политическую доктрину. «Народное искусство» стало ретроспективной утопией, предполагающей существование «народного человека» и «народного государства». У М. В. Алпатова также заметен этот уклон в сторону непрофессионального, народного творчества и «непосредственности» в искусстве, хотя возможно советский автор и не был знаком с опубликованными в эмиграции «культурологическими» работами П. П. Муратова [11]. Современное искусство было приемлемо для советского автора только в форме примитивизма, «интеллектуалистские» направления отвергались или интерпретировались в терминах близости к фольклорной традиции.

Как известно, Михаил Алпатов много публиковался на Западе и пользовался там определенной известностью. Его контакты с зарубежными искусствоведами носили интенсивный характер. Особенно высоко М. В. Алпатов ценил Ханс Зедльмайр [19], консервативный автор, приписывавший советскому ученому изобретение структуралистского метода. Х. Зедльмайра объединяет с М. В. Алпатовым интерес к углубленному изучению отдельных произведений искусства. При этом у австрийского искусствоведа постижение «гармонии» шедевра и его освобождение от «власти времени» были напрямую связаны с его католическими воззрениями. Нечто подобное, но уже в рамках «светской религиозности», мы находим и у М. В. Алпатова, особенно в работах его позднего периода. Недостаточная изученность советской историографии во многом определяется невниманием исследователей к такого рода стратегиям квазисакральности. Квазирелигиозные концепты играли существенную роль не только в общих работах по эстетике и теории искусства того времени, но и в исследовательской практике советских ученых.

Проблема популизма в работах М. В. Алпатова заключается в своеобразном соединении квазисакральных концептов романтической традиции с мифами уже советской культуры. «Народность» романтизма и ее проекция в официальной идеологии Российской империи («православие, самодержавие, народность») и «народность» в советской культуре, популизм и антиинтеллектуализм тоталитарной идеологии. Мировоззренческой и одновременно методологической основой для подобной «некритической» интеграции «народнического» дискурса в искусствovedческие тексты (в случае с М. В. Алпатовым) становится интуитивизм: «Для выявления русского духа или, скажем, русского вклада не нужно специальных познаний и подготовки. Всякий русский человек может полагаться на свое чутье. Русское мы чуем душой» [1, с. 116].

В стадийном отношении положение М. В. Алпатова в истории советского искусствознания обусловлено его оппозицией по отношению к «вульгарной социологии». На смену сциентистскому мифу в трудах отечественного ученого приходят мифы эстетизма, своеобразная вера во всемогущество искусства. С одной стороны, нельзя не отметить субверсивный потенциал эстетизма М. В. Алпатова. Сфере кодифицированной советской идеологии противопоставляется текущий мир чувств, впечатлений и образов. С другой стороны, «история идей» знает немало случаев конвергенции эстетизма с тоталитарными движениями. Об этом писал еще Вальтер Беньямин в своей известной работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», и культурология подтвердила существование подобных стратегий на множестве примеров [21].

Мир М. В. Алпатова обладает известной двойственностью, «разорванностью» между типичным для советской культуры онтологизмом (соединением «неоплатонических», идеалистических научных теорий за фасадом «марксизма») и виртуальным пространством «чистой визуальности». Искусствознание М. В. Алпатова — страна «сущностей» и «первообразов». Каждое успешное произведение искусства хранит в себе «сущность» нации и одновременно вечные, общечеловеческие ценности. Каждый образ отсылает к более древнему «первообразу» и так вплоть до «наидревнейших» первообра-

зов в искусстве Древней Руси и Древней Греции. Вместе с тем М. В. Алпатов пытается снять проблему онтологизма, оторвав образ от исторического контекста, превратив произведение в бесплотный фантом, путешествующий во времени и пространстве благодаря новейшим средствам репродуцирования.

Несмотря на протосемиотический характер некоторых своих концепций, Михаил Алпатов склонялся к пониманию произведения искусства как некой пластической структуры, относительно стабильной и однозначной, провоцирующей схожие метафорические ряды в различных интерпретационных сферах. Это некая «скульптурная» идея, напоминающая платоновские первообразы, независимая от исторического времени. В искусствознании М. В. Алпатова речь идет о подобных «вневременных» структурах, связанных с трансисторическими национальными традициями. Успешное произведение искусства русской традиции означает, по его мнению, переход в некое «пространство ликования», снятие противоречий профанной действительности. Таким образом, искусство в этой концепции — это квазисакральная область, противостоящая вербальной сфере.

Своеобразная тирания художественного образа у М. В. Алпатова подразумевает дискриминацию социологии искусства и иконологического анализа, интеллектуалистских интерпретаций искусства в целом. Фетишизируется «непосредственное», «простое», «художественное», «наглядное», «пластическое», «примитивное». Поскольку «визуальное» в теории М. В. Алпатова наделяется положительными коннотациями (в отличие от «концептуального» и всегда искусственного начала), то «ранние» (более «непосредственные») формы искусства имеют привилегированное положение. Книжная культура, письменные тексты вторичны и несут идеологический, «нечистый» элемент. Преимущество русской культуры (перед западной) парадоксальным образом заключается в ее «отсталости», близостью к примитиву, народной традиции.

Аналогичные оценки мы находим и у Ф. И. Буслаева, когда он пишет о русской художественной традиции: «И у других народов церковное искусство стояло на этой же ступени религиозного чествования, но только в самую раннюю, первобытную эпоху, тогда как у русских это первобытное отношение к предметам церковного искусства как к святыне проходит через все века нашей истории, господствует еще в XVI и в XVII столетиях, одинаково во всех сословиях и даже в позднейшее время составляет заветную национальную принадлежность огромного большинства русского населения» [5, с. 3.]. При этом в современную эпоху русское искусство, в понимании Ф. И. Буслаева, оказывается заповедником не только «религиозности», но и «поэтического», «художественного» начала: «Чем древнее христианское искусство, тем больше господствует в нем элемент художественный, и чем больше оно принимает характер стиля византийского, тем больше подчиняется богословию. Чем искусство древнее, тем больше в нем свободы творчества и поэтического воодушевления, и чем позднее, тем больше скованно оно догматами учения» [5, с. 71].

М. В. Алпатов экстраполирует эту теорию регресса Ф. И. Буслаева на всю историю искусства. Средневековое романское искусство в его представлении «поэтичнее» и «художественнее» Высокого Возрождения, греческая архаика предпочтительнее классическому искусству Древней Греции. В современном искусстве советский ученый искал черты фольклора, первобытности. Преимуществом русского искусства, в его представлении, был не только «ретроспективизм», близость к творческим «истокам» цивилизации, но и ориентация именно на древнегреческие первообразы. Греческое начало ассоциировалось у него с гармонией, музыкальностью, гуманизмом и контрастировало, к примеру, с «древнемексиканским». Знаменательно, как в своих «Воспоминаниях» М. В. Алпатов порывает с политкорректностью, и, солидаризируясь с точкой зрения своего друга, известного литературоведа Наума Берковского, приводит слова последнего: «Видел я мексиканцев — любопытно и совершенно отвратительно. Они самые настоящие античеловеки, нехристи. Глядя на них, лучше понимаешь, как были всегда обязаны мы грекам, от чего спасли нас греки, от пошло-обезьяно-змеиного мира» [1, с. 238].

Центральная оппозиция в работах позднего М. В. Алпатова — Россия/Запад, основывается на противопоставлении древнегреческой и древнеримской художественных традиций. Вполне очевидно, что в образы искусства Древней Греции, а также «родственные» им художественные произведения Византии и Древней Руси советский ученый инвестировал собственные представления и чувства. Древняя Греция для него — некий «органический» тип культуры, в котором еще не было утрачено единство «внутреннего» и «внешнего». Это искусство пластического в том значении этого термина, которое отсылает к журналу «Валори пластици» и итальянскому (европейскому) консервативному контексту 1920-х гг. Культурологическая концепция М. В. Алпатова опирается и на идеи немецкой «консервативной революции». Советский искусствовед использует характерное для текстов Освальда Шпенглера и других представителей этой интеллектуальной традиции противопоставление культуры и цивилизации: «Если мы назовем один образ культурой, в второй — цивилизацией, то этими уже достаточно старыми терминами мы приблизимся к постижению сущности того переворота, который произошел в Греции. Если признать греков народом культурным, поставим вопрос о том, что нового приобрели греки, сменив свою высокую культуру на цивилизацию» [3, с. 42].

Перед нами типичная консервативная утопия, в которой идеализируются ранние («органические») формы культуры и дискриминируются «высокая» и «поздняя» (современная) культура. В представлении позднего М. В. Алпатова «упадок» древнегреческого искусства в период поздней классики (IV в. до н. э.) обусловлен «открытием души»: «Раскрытие души лишало человека той цельности и того единства, которые были присущи ему в предшествующий период, исключало возможность всем существом творить вокруг себя жизнь и наполнять ее счастьем» [3, с. 112]. Как и у Н. Н. Пунина, идеализация классической и (более всего) архаической Греции перекликается с «Рождением трагедии из духа музыки» Ницше [3, с. 77–79, 80]. Архаика наделяется всевозможными «положительными» свойствами — чистосердечием, цельностью, простотой, ясностью, значительностью.

Древнегреческая форма оказывается свободной от миметического начала, отражая «жизнь», транслируя «сущности» и «первообразы». Она органична, естественна, до предела наполнена смыслом. Ей противостоит «древнеримский» («западный») «импрессионизм», культ «пространства», понимаемый М. В. Алпатовым в духе Венской школы искусствознания (от Ф. Викхофа и А. Ригля до Г. Кашниц-Вайнберга), но с изменением оценочного вектора на диаметрально противоположный. Если австрийские искусствоведы видели в древнеримском искусстве большую одухотворенность и естественный прогресс по отношению к более консервативной и объективистской греческой культуре, то М. В. Алпатов, напротив, трактовал Древний Рим и, следовательно, Запад как «цивилизацию», утратившую «духовность» и «творческие потенции».

Сталкивая в своей концепции Древний Рим и Древнюю Грецию как «вечные типы культуры», советский искусствовед называет Византию и Древнюю Русь/Россию наследницей древнегреческой традиции со всеми ее «духовными» коннотациями. В этом отношении М. В. Алпатов сближается с риторикой своего заочного учителя Ф. И. Буслаева: «Несмотря на все свои недостатки, в которых естественно обнаружилось невежество и отсталости наших предков XVI в., наша древняя иконопись имеет свои неоспоримые преимущества перед искусством западным уже потому, что судьба сберегла ее в этот критический период от художественного переворота, известного под именем Возрождения, и таким образом противопоставила первобытную чистоту иконописных принципов той испорченности нравов, тому тупому материализму и той бессмысленной идеализации, которые господствуют в западном искусстве с половины XVI в. до начала текущего столетия» [5, с. 10].

Ему вторит советский ученый: «В русской литературе более устойчивы были многие принципы великого прошлого, этические и эстетические устои, которые в Новые времена

стали расшатываться на Западе. <...> Среди искусств народов Европы русское искусство долгие все сохраняло великие традиции ранней ступени. <...> Нельзя видеть в этом всего лишь признак отсталости страны, только отрицательные стороны. <...> Способность русского искусства даже на стадии зрелости и уточненности оглядываться на первотипы заслуживает особого внимания» [2, с. 49, 51]. Этот консерватизм позднего М. В. Алпатова, пересекающийся с соответствующими тенденциями в советской культуре 1960–1980-х гг., является отголоском споров западников и славянофилов XIX в. Вместе с тем отождествление «Запада» и «материализма» («бездуховной» цивилизации) типично для философии и публицистики консервативной революции в Германии.

Последняя книга М. В. Алпатова о Древней Греции важна как попытка приблизиться к мифологическому истоку его «всеобщей истории искусства». Бесконечная цепочка образов и первообразов в искусствознании мэтра советской науки завершается греческой архаикой — этим первоисточком всего «творческого» и «подлинного» в истории искусства. Принадлежащие этой эпохе произведения описываются в квазирелигиозных терминах «полноты жизни», «радости души», «светлого чувства», «способности видеть мир», «жизненной силы», «невинности», «простоты», «покая», «чистосердечия». Сам ученый, вероятно, догадывался, что речь в данном случае идет о некоем «этическом идеале» и «утопии духа» [3, с. 201], спроецированной на искусство Древнего мира. Аналогичный набор квазисакральных определений мы находим и в характеристике русского искусства. Автор говорит о «чистоте», «неколебимой силе», «поэзии», «гармонии», «надежде», «светлой печали», «спокойной радости», «мужественно-спокойном восхвалении мира» и, разумеется, о близости к эллинской традиции.

Подобно националистически настроенным теоретикам германской «консервативной революции», М. В. Алпатов стремится создать некий идеальный мир на стыке Востока и Запада, «сухого рационализма» и «поэтического хаоса». Но этим идеальным пространством, «не утраченной серединой» оказывается уже не Германия, а Россия. Эту утопическую упорядоченность без рассудочности и целостность без подавления отдельных элементов композиции автор находит в «Троице» Андрея Рублева и храме Василия Блаженного. «Русское», как и «древнегреческое», для М. В. Алпатова, — это, прежде всего, «спасение» от чрезмерного рационализма, софистики: «Разумное начало в искусстве хорошо тогда, когда оно не господствует и не убивает все другое, и таким оставалось оно в Греции долгие годы» [3, с. 37]. В отличие от рационализма, религиозность, по мнению М. В. Алпатова, не враждебна искусству [3, с. 36].

Подобно советскому «платомарксизму», «эстетизму» М. В. Алпатова основывался на «теории тождества», идеалистической вере в единство «истины, добра и красоты», восходящей к западной романтической традиции. Жесткая эссенциалистская доктрина, лежавшая в основе трудов отечественного ученого, напоминает также русскую религиозную философию, к примеру, работы Павла Флоренского и Алексея Лосева. Абстрактные представления о «благости бытия» онтологизировались и вели к сакрализации искусства и действительности. Но репрессивный потенциал подобных моделей мог проявиться в их беспощадности ко всему «неблагому», «неистинному», несвязанному с миром «сущностей» и «первообразов».

Трансляция «подлинной реальности» средствами искусства, наделение его по сути религиозными функциями, предполагает совершенно утопическую ситуацию «прозрачности», доступности для спонтанной интерпретации художественного произведения удаленной эпохи. «Изливающее благость» произведение, с этой точки зрения, не может быть «неясным» для современного зрителя в силу радикального отождествления «наглядного» и «умопостижимого» в теории М. В. Алпатова. «Реализм» советского искусствоведа, таким образом, — это метафизика, онтологизация формального уровня искусства, его сращивание с моральными и философскими доктринами. Эпистемологическое «доверие» к миру,

вера в его одухотворенность снимает проблему методологического скептицизма. Искусствознание М. В. Алпатова исходит из тотальной заданности, предопределенности «сущности» искусства и лишь констатирует соответствие (или несоответствие) конкретного примера раз и навсегда избранному первообразу.

«Хайдеггеровская» линия, «поэтизация бытия» в трудах М. В. Алпатова естественным образом сочетаются с почвенничеством и популизмом, пониманием произведения искусства как квинтэссенции духа народа в его единстве с природным окружением. «Нация» в представлении советского искусствоведа есть некая неизменная сущность, вечная индивидуальность. Говоря современным языком, это тотальное однородное пространство, из которого нет выхода и принадлежность к которому определяет ранг произведения искусства. В случае с русской традицией — это «пространство ликования», в наибольшей степени отвечающее «пантеистическим» взглядам советского искусствоведа.

В текстах М. В. Алпатова идеология — не набор заученных фраз, а определенные способы взаимодействия «теории» и «практики», блокирующие исследовательские механизмы. Романтические представления о нации и искусстве соединяются у М. В. Алпатова с нормативизмом и эссенциализмом, консервативные установки — с отдельными элементами постструктуралистской эстетики. В целом же его искусствознание представляет собой один из наиболее радикальных примеров дискриминации «письма» в пользу «живого голоса», что, разумеется, затрудняет интеграцию его текстов в современный научный дискурс. М. В. Алпатову, впрочем, ближе иное, утопическое измерение постмодернизма, связанное с поисками некоего «эксцентрического», «немыслимого» начала и в полной мере проявившее себя, в частности, в «Удовольствии от текста» Ролана Барта. Как бы то ни было, потенциал предложенной М. В. Алпатовым формы конвергенции науки и литературы еще далеко не исчерпан [14].

Формирование «канона советского искусствознания» 1950–1960-х гг. не было естественным следствием развития отечественной науки и не отражало ее общий уровень и методологические особенности. Учитывая отсутствие конкуренции

методологических концепций и другие институциональные особенности советской науки, речь могла идти о «канонизации» (с помощью различных инструментов) взглядов на культуру и научных воззрений относительно узкой группы лиц, обладавшей на тот момент наибольшим влиянием. Пример Михаила Алпатова интересен тем, что здесь мы имеем дело с соединением элементов популизма в его работах на мировоззренческом и методологическом уровнях. Это сочетание не всегда прослеживается в работах других представителей «советского искусствоведческого канона». Б. Р. Виппер и В. Н. Лазарев были «популистами» в методологической сфере, но «элитистами» в своих культурологических концепциях.

Таким образом, именно методологические особенности оказываются наиболее устойчивыми, инвариантными признаками «советского искусствоведческого канона» 1950–1960-х гг., в то время как его идеологическое наполнение варьировались в достаточно широком диапазоне. Хотя тезис о «народных корнях» прогрессивного искусства стал своего рода штампом и использовался теоретиками разной ориентации, не все авторы были убежденными и последовательными сторонниками «народнической» концепции искусства (подобно Михаилу Алпатову). Источниками его «популизма» стали теории отечественных и зарубежных авторов XIX–XX вв. (Ф. Буслаев, П. Муратов, Н. Пунин, В. Воррингер), развивавшиеся в основном вне советской идеологии или независимо от нее.

Концепция «культурного примитивизма», которой придерживался М. В. Алпатов, была неприемлема для В. Н. Лазарева и Б. Р. Виппера. Но в методологическом отношении популистские и неоплатонические компоненты, связанные с некритическими стратегиями и «овеществлением» терминологического аппарата исследования, в той или иной степени присутствуют в работах всех ключевых создателей «канона советского искусствознания». Формирование «канона» отечественной науки об искусстве 1950–1960-х гг. было связано с заметным тяготением к популярным формам культурологии (О. Шпенглер) и созданием особого жанра «обобщающего исследования», во многом ориентированного на массовую аудиторию.

Список литературы:

1. Алпатов М. В. Воспоминания. М.: Искусство, 1994. 256 с.
2. Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. 303 с.
3. Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. 222 с.
4. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. 287 с.
5. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 1. СПб.: Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1908. С. 1–193.
6. Воррингер В. Доклад о древнерусской архитектуре // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 501–511.
7. Граценков В. Н. К 125-летию преподавания истории искусства в Московском университете // Советское искусствознание '83. М.: Советский художник, 1984. С. 184–234.
8. Губарева О. В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. 2019. Вып. 1 (24). С. 83–98.
9. Дудочкин Б. Н. О творческом наследии Михаила Владимировича Алпатова // Ферапонтовский сборник. М. - Ферапонтово: Изд-во ГосНИИР, 1999. Вып. V. К 600-летию Ферапонтова монастыря (1398–1998). С. 91–102.
10. Морозова А. В. Отечественная искусствоведческая испанистика. Становление и развитие. СПб.: Дмитрий Буланин. 2016. 352 с.
11. Муратов П. П. Искусство и народ // Литература русского зарубежья. Антология в шести томах. Т. 1. Кн. 1. 1920–1925. М.: Книга, 1990. URL: http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0080.shtml (дата обращения: 06.12.2015).
12. Преображенский А. Михаил Владимирович Алпатов — исследователь древнерусского искусства. Работы 1920–1930-х годов // Искусствознание. 2004. № 2. С. 530–539.
13. Пунин Н. Н. Александр Иванов // Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. С. 56–112.
14. Рыков А. В. Михаил Алпатов, или Что такое советское искусствознание? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 169–174.
15. Сарабянов Д. В. Михаил Владимирович Алпатов. набросок к портрету // Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. С. 7–12.
16. Свидерская М. И. М. В. Алпатов (1902–1986): интерпретация перехода от Раннего к Высокому Возрождению в итальянской живописи. Опыт прочтения // Введение в храм / Ред. Л. И. Акимова. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 249–263.
17. Фофанов С. Гринберг vs. Кеменов. Иррелевантность двух культур // Искусствознание. 2016. № 4. С. 164–185.
18. Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 336 с.
19. Шестаков В. П. Михаил Алпатов и Ганс Зедельмайр. Из истории Венской школы истории искусствознания // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1 (6). С. 98–100.

20. *Alpatov M.* Russian Impact on Art. New York: Philosophical Library, 1950. 352 p.
21. *Beaumont M.* A Communion of Just Men Made Perfect: Walter Pater, Romantic Anti-Capitalism and the Paris Commune // *Renew Marxist Art History*. London: Art Books, 2013. P. 94–106.
22. *Preziosi D.* Epilogue. The Art of Art History // *The Art of Art History: A Critical Anthology* / Ed. by *D. Preziosi*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. P. 488–503.

References:

- Alpatov M. V. *Etiudy po vseobshchei istorii iskusstv (Sketches on General History of Arts)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 287 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Khudozhestvennye problemy iskusstva Drevnei Gretsii (Artistic Problems of the Art of Ancient Greece)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 222 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Nemerknushchee nasledie (Unfading Legacy)*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1990. 303 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Vospominaniia (Memories)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 256 p. (in Russian)
- Alpatov M.; Wolf M. L. *Russian Impact on Art*. New York, Philosophical Library Publ., 1950. 352 p.
- Beaumont M. A Communion of Just Men Made Perfect: Walter Pater, Romantic Anti-Capitalism and the Paris Commune. *Renew Marxist Art History*. London, Art Books Publ., 2013, pp. 94–106.
- Buslaev F. I. *Sochineniia (Works)*. Vol. 1. Saint Petersburg, Izdanie Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1908. 552 p. (in Russian)
- Dudochkin B. N. About the Creative Heritage of Mikhail Vladimirovich Alpatov. *Ferapontovskii sbornik (Ferapontovsky collection)*. Issue 5. Moscow – Ferapontovo, GosNIIR Publ., 1999, pp. 91–102. (in Russian)
- Fofanov S. Greenberg vs. Kremenov. The Irrelevance of Two Cultures. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2016, no. 4, pp. 164–185. (in Russian)
- Grashchenkov V. N. To the 125th Anniversary of Teaching the History of Art at Moscow University. *Sovetskoe iskusstvoznanie '83 (Soviet Art History '83)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984, pp. 184–234. (in Russian)
- Gubareva O. V. Mikhail Alpatov on the Art of Icons: the Features of His Method. *Vremennik Zubovskogo instituta (Annals of the Zubov Institute)*, 2019, issue 1 (24), pp. 83–98. (in Russian)
- Morozova A. V. *Otechestvennaia iskusstvedcheskaia ispanistika. Stanovlenie i razvitie (Russian Art History Spanish Studies. Formation and Development)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016. 352 p. (in Russian)
- Muratov P. P. Art and the People. *Literatura russkogo zarubezh'ia. Antologiya v shesti tomakh (Literature of the Russian Emigration. Anthology in Six Volumes)*. Vol. 1. Book 1. 1920–1925. Moscow, Kniga Publ., 1990. Available at: http://az.lib.ru/m/muratow_p_p/text_0080.shtml (accessed: 6 December 2015) (in Russian)
- Preobrazhenskii A. Mikhail Vladimirovich Alpatov — a Researcher of Ancient Russian Art. Works of the 1920s – 1930s. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2004, no. 2, pp. 530–539. (in Russian)
- Preziosi D. Epilogue. The Art of Art History. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford; New York, Oxford University Press Publ., 2009, pp. 488–503.
- Punin N. N. Aleksandr Ivanov. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo (Russian and Soviet Art)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976, pp. 56–112. (in Russian)
- Rykov A. V. Mikhail Alpatov, or what is Soviet Art History? *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice)*, 2017, no. 12 (86), part 2, pp. 169–174. (in Russian)
- Shestakov V. P. Michael Alpatov and Hans Sedlmayr: Russian Impact on Vienna's School of Art History. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury (International Journal of Cultural Research)*, 2012, no. 1 (6), pp. 98–100. (in Russian)
- Shevelenko I. D. *Modernizm kak arkhazm. Natsionalizm i poiski modernistskoi estetiki v Rossii (Modernism as Archaism. Nationalism and the Search for Modernist Aesthetics in Russia)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 336 p. (in Russian)
- Sviderskaia M. I. M. V. Alpatov (1902–1986): Interpretation of the Transition from the Early to High Renaissance in Italian Painting. Reading Experience. *Vvedenie v khram (The Presentation in the Temple)*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1998, pp. 249–263. (in Russian)
- Worringer W. Report on Ancient Russian Architecture. *Voprosy iskusstvoznaniia (Issues of Art History)*, 1997, no. 1, pp. 501–511. (in Russian)

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6. 125993. markovius@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Markov, Alexander Viktorovich, Full Doctor in Philology, professor. Russian State University for the Humanities, Miuskaia pl., 6 125993, Moscow, Russian Federation. markovius@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

ДРУГОЕ ОТКРЫТИЕ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА: НА ФОНЕ ПРИМИТИВОВ И ИСКУССТВА АУТСАЙДЕРОВ

OTHER DISCOVERY OF ANCIENT RUSSIAN ART: AGAINST THE BACKGROUND OF PRIMITIVES AND OF OUTSIDER ART

Аннотация. Кроме обычного исследования древнерусского искусства в академических рамках в русской и ранней советской критике существовал и другой подход, квалифицировавший эстетические достижения древнерусской иконы на фоне примитива разного рода, в котором еще не различались строго первобытное искусство и искусство аутсайдеров. Произвольная генеалогия примитивов, предложенная искусствоведом Владимиром Марковым и психиатром Павлом Карповым, позволила оценить древнерусскую икону как особый способ работы с эмоциями, более совершенный, чем примитивы, но устроенный так же, как аккумуляция и разрядка эмоций. Икона тогда стала пониматься как механизм создания на основе простых эмоций более сложных, связанных с социальным опытом, в то время как примитивное искусство просто передавало эмоции. Сходство между иконописью и искусством «дикарей» и аутсайдеров не ограничивалось у этих критиков сравнением живописных приемов, таких как использование цвета и объема, но учитывало социальный контекст: отсутствие рационализирующей цензуры, связь с хронологически и территориально отдаленным пластическим каноном (эллино-византийским), вписанность как в стиль жизни народа, так и в способы коммуникации народа с разными иерархическими уровнями. В результате искусство иконы было понято как освободительное и вырабатывающее более сложные эмоции, чем внецерковное ремесленное искусство, и тем самым окончательно оправдывающее народное искусство перед лицом профессионального. Такое понимание древнерусского искусства дополняло стратегии оправдания русского искусства как той части наследия, которая вызывает эмоциональный отклик своей выразительностью при условии деконтекстуализации, изъятия из пространства ритуала, и показывало, что ритуальность и ритм заложены в само это искусство как конструктивный элемент. В таком сближении столь разнородных явлений, как иконопись, примитив и аутсайдерское искусство, коренится и продолжающееся в наши дни в России рассмотрение аутсайдерского искусства как вида наивного искусства.

Ключевые слова: ар брут; искусство аутсайдеров; иконопись; формальный анализ; пластика; эмоция в искусстве; теория эмоций; византийское искусство; интеллектуальная история.

Abstract. In addition to the normative study of ancient Russian art in the academic framework in Russian and early Soviet criticism, there was another approach that qualified the aesthetic achievements of the old Russian icon against primitive art of various kinds, in which primitive art and the art of outsiders did not differ. An arbitrary genealogy of primitive art, proposed by art historian Vladimir Markov and psychiatrist Pavel Karpov, named Russian Prinzhorn, made it possible to evaluate the ancient Russian icon as a special way of working with emotions, more advanced than in primitive art, but designed in the same way as the accumulation and discharge of emotions. The icon then began to be understood as a mechanism for creating, on the basis of simple emotions, more complex ones, associated with social experience, while primitive art only distributed emotions. These critics did not limit the similarity between icon painting and the art of so-called savages and outsiders to a comparison of pictorial techniques, such as the use of color and volume. They took into account the social context: the absence of rationalizing censorship, a connection with the chronologically and territorially distant plastic canon (Hellenic-Byzantine), the integration both in the lifestyle of the people, and in the ways of communication on different social levels. As a result, the art of the icon was understood as liberating and generating more complex emotions than non-church craft art, and thus completely justifying folk art against professional art. This concept of ancient Russian art supplemented the strategy of justifying Russian art as a part of the heritage that evokes an expressive emotional response, subjected to decontextualization, as removal from the space of ritual, and proved that ritualism and rhythm are embedded in this art itself as a constructive element. A modern-day Russian habit to study outsider art as a part of naive art stems from this rapprochement of diverse phenomena like icon painting, primitive art, and outsider art.

Keywords: art brut; outsider art; icon painting; formal analysis; plastic art; emotion in art; theory of emotions; Byzantine art; intellectual history.

В данной статье мы рассматриваем вопрос, проходивший мимо внимания исследователей: насколько открытие аутсайдерского искусства и, шире, неканонического искусства способствовало пересмотру статуса древнерусской иконы и связанных с ним духовных практик. Магистральная линия

в открытии древнерусской иконы изучена хорошо, и ее веки известны любому искусствоведу, начиная с создания в 1864 г. трудами Г. Д. Филимонова, Ф. И. Буслаева и их сподвижников Общества любителей древнерусского искусства при Румянцевском музее. Началом этой линии можно считать погружение в

русскую старину в период после наполеоновских войн: открытие в Москве памятника Минину и Пожарскому И. П. Маргоса (1818), торжественная установка Царь-пушки в Кремле (1835), реставрация соборов во Владимире по указанию Николая I. Также можно обозначить и финал этой линии: регулярный экспорт русских икон, а вслед за ними и произведений декоративно-прикладного искусства, что и воспринималось как основное предложение советского государства на массовом художественном рынке [7]. Соответственно, встает вопрос, как соотносить это производство репутаций, завершившееся коммерциализацией древнерусского искусства, с открытием в этом искусстве настоящего вдохновения?

История такого вдохновения не написана, хотя и рассмотрена в контексте национального проекта эпохи модерн [9]. Схематично она включает в себя спецификацию этого искусства церковными древлехранилищами и местными обществами любителей древности, легитимацию старообрядчества в 1905 г., наконец, утверждение охраны памятников старины как необходимую часть публичной репутации страны и на международной арене. Во всех этих случаях подразумевалось, что древнерусское искусство служит не просто предметом музейного коллекционирования и восхищения, но частью более масштабного процесса признания национального стиля как своеобразного и устойчивого в течение многих веков, что требовало именно уникальных действий, провокационно поддерживающих это признание. К этим действиям можно отнести, например, различные формы богоискательства в соединении с открытием сюжетной семантики иконы, от позднего Лескова до мирискусников и их наследников, канонизацию Серафима Саровского в 1903 г., которая поставила народную духовность в центр официального внимания, наконец, различные апроприации народного стиля официальным производством, вершиной чего можно считать Федоровский городок в Царском Селе и другие артефакты 300-летия дома Романовых. Сам модернизм, который требовал реорганизации художественного производства для создания эффекта сакрального [3, с. 8–10], теологической легитимации фактичности эстетических впечатлений [5, с. 380] и эмоций [4, с. 20], наконец, поиска визуальных корреляций для переживаемых эпифаний, особых состояний отношения с историческим временем [8, с. 32], подразумевал, что любые такие апроприации не подрывают собственных изобразительных эффектов древнерусского искусства, и здесь теоретики искусства модернизма, от П. П. Муратова до П. А. Флоренского, возвращались к тому начальному изображению древнерусского искусства как самого возвышенного аспекта народной жизни, которое сформулировали Ф. И. Буслаев и его коллеги.

Проблема данной статьи может быть сформулирована так: если древнерусское искусство сравнительно рано и устойчиво было легитимировано не как искусство примитивное и грубое, но как эстетически неоспоримое явление, внутри возвышенного понимания народности эпохи национализмов XIX в., то как в этом искусстве стало вновь возможно увидеть примитив, некоторое начальное творчество, которое может наследовать эллинистической пластике и римской торжественности, но не сводится к ней. Мы предполагаем, что в нашей стране были авторы, осуществившие по отношению к иконе те же операции, которые следователи разных эпох применяли к народной религиозности: в этом смысле «На горах» и «В лесах» П. И. Мельникова-Печерского были результатом тех же операций следствия, как и протоколы инквизиции, на основе которых Э. Ле Руа Ладюри реконструировал историю окситанской деревни Монтаяю, а Карло Гинзбург — картину мира мельника Меноккьо, показав, какие именно представления о большом мире лежат в основе народного производства религиозных идей. Поэтому кроме линии Матисса можно реконструировать и этнографическую линию, те профессиональные выступления, которые соотносятся с простым интересом к иконописным древностям примерно так же, как роман «Серебряный голубь» Андрея Белого соотносится с исследовательскими очерками Мельникова-Печерского. Этнографизм был профессионален в сборе сведений, это был профессионализм следствия, подробных и тщательных сопоставительных изысканий, но без некоторой этнографической кон-

цептуализации вполне современной стилистики нельзя было выяснять, что хочет сказать народ и что хочет сказать икона, а не только как она сделана.

По нашему предположению, в роли таких экспертов второго уровня выступили исследователи аутсайдерского искусства, сыгравшие ту же роль по отношению к иконе, что и символисты и их наследники — от Андрея Белого и Алексея Ремизова до Бориса Пильняка и Константина Федина — по отношению к словесным народным метафизическим представлениям, которые не следует путать с жанровым их представлением в фольклоре. В 1914 г. латышский художник и искусствовед Вольдемарс Матвейс, писавший под псевдонимом В. И. Марков, завершил работу над книгой «Искусство негров» [6]. Производство книги было остановлено начавшейся войной, и книга вышла из типографии благодаря усилиям его вдовы, художницы Варвары Бубновой, лишь в 1919 г. по поручению Наркомпроса (при этом место издания было сохранено как «Петербург», как было на момент завершения работы над книгой). В этой книге Марков (будем называть автора по его предпочтению) предположил, что искусство Центральной Африки представляет собой дальний отголосок искусства Византии, обретшее свою настоящую субъектность в противостоянии унифицирующему влиянию ислама.

Он доказывал [6, с. 27], что хотя Византия была далеко, она обеспечивала устойчивость торговых сношений, а значит, символы покровительства торговле, такие как золото, высокие троны, узоры, полновесные вещи и эллинская пластика воспринимались любым, кто хоть как-то соотносил себя и свою институционализацию с этой кажущейся вечной торговлей. Поэтому в африканской скульптуре есть далекий отзвук этой пластики. Дальняя Византия в таком случае оказывается неким духовным символом, который вроде бы не участвует в текущих процессах культурного производства, но в силу своей особой конфигурации, способности сохранять тонкую пластичность при любых политических трансформациях влияет даже в отдаленных краях Африки. Тем самым рецепция эллинистической пластики отождествлялась с принятием в народе источника этой пластики, далекого Царьграда, как символически насыщенного места, стимулирующего локальное творчество и использование простых и подручных инструментов, таких как цвет и свет.

Марков аргументировал свое предположение не только анализом декоративных и пластических решений и ссылкой на реальность торговых и культурных связей, но и специальным социологическим наблюдением, что иерархическое устройство африканских прото-государств должно напомнить византийский двор с его продуманными ритуалами почтения, внимания и, соответственно, действия для каждого уровня иерархии [6, с. 34]. Это уже очень интересно, потому что получается, что иерархия не просто поддерживается, а передает определенные символические значения, считываемые через ритуалы, и тем самым напоминает скорее иерархии Псевдо-Дионисия Ареопагита, чем работающий политический механизм. Но если мы начнем мыслить эту систему как бюрократическую, то получится, что ценности могут задерживаться на разных уровнях, а потом вдруг неожиданно в момент опасности проявляться, и тогда африканское искусство вдруг яркой вспышкой осветит, как Жар-птица, смыслы византийского искусства.

Тем самым был достигнут взгляд извне на иерархии символического производства как на автономные структуры, в которых действует эффект венаходимого пластического центра символизации, в далекой Византии. Тем самым, освободив иерархии от текущих обязательств, о которых помнят художники, перед заказчиком, зрителями, галереей, можно было любоваться исконностью и примитивностью искусства, которое вдруг вспыхивает, все меняет вокруг, создает идеальное пластическое решение не из учебников по гармоничной композиции, а исходя из какой-то неподражаемой гармонии. Ведь именно такой эпифании искал всегда высокий модернизм — неожиданного явления, вспышки настоящего, как у Джойса, Пруста, Беньямина и других классиков высокого модернизма.

Для Маркова и биографически было закономерным обращение к африканскому искусству как к проекции способ-

ности Византии и аккумулировать психическую энергию переживаний, и давать ее разрядку не вопреки, а благодаря своей утонченности. Согласно предисловию, написанному вдовой, он начинал как исследователь итальянского Ренессанса, предпочитавший «крохотные муниципальные музейчики с их иконами, триптихами, в золотых фонах которых еще чувствовалось дыхание Византии» [6, с. 5]. Ему нравились «пропитанные духом Византии» ранние «примитивы» Северной Европы, и в конце концов он перешел к изучению настоящих примитивов, где как раз Византия оказалась не источником колорита для канонического искусства, а основой впечатляющего пластического самоопределения прямо здесь и сейчас, как будто первородного искусства.

Как открывавшие старообрядчество в конце XIX в. писатели-этнографы говорили о выживании и даже уточнении в нем духа древнерусского искусства под давлением власти (вспомним повесть Лескова «Запечатленный ангел»), так и по Маркову давление в Африке ислама и новых властных иерархий еще усилило цветовую и пластическую упругость этого искусства, сделав его по-настоящему драгоценным. Марков не жалеет метафор, чтобы подчеркнуть гармоничность примитива в противоположность официальному распорядку деятельности: крик муэдзина, по словам этого вдохновенного исследователя [6, с. 29], пытался заглушить звук флейты — с флейтой Марков сравнивает византийскую пластику и одновременно видит в этом образе самый дух африканского искусства — соединение вытянутости и мягкой пластичности, сильного звучания в напряжении и особой воздушности и приподнятости, а главное, склонности украшать орнаментом, в том числе животным, любой предмет быта [6, с. 33]. В результате самоафриканское искусство и освободилось для той свободной игры масс [6, с. 36], которая, по словам автора, и очаровала Пикассо и Матисса, и вывела западное искусство из тупика.

Таким образом, оказывается, что Византия аккумулировала благодаря иерархичности и, соответственно, некоторым задержкам внутри иерархии символических смыслов те значения цвета, светоносности, прозрачности, пластики, которые потом были переданы простым пластическим формам в Африке. А они, в свою очередь, поддерживая необходимую пространственную и временную автономию примитива, благодаря свободной игре масс и смогли их высвободить в любое время: мы видим грубые массы, но в их безотчетном комбинировании считываем огненную патетичность Византии.

Само учение об аккумулировании и разрядке аффектов было нормативным для психологии, начиная с Герберта Спенсера. П. И. Карпов, знаменитый психиатр, создавший систему изучения искусства пациентов психиатрических клиник, написал и работу о древнерусском искусстве. Как и Ганс Принцхорн, Карпов настаивал, что искусство психически больных — результат определенного типа сосредоточенности, навязчивой детализации [1, с. 30–40], перебора готового небольшого набора деталей, в отличие от здорового сознания, которое способно преодолевать себя и выходить к прежде неизвестным идеям. Другое дело, что как и Принцхорн, так и Карпов, поставив вопрос о возможности творчества при таких данных, поневоле показали специфику этого творчества — что при навязчивом выполнении одних и тех же алгоритмов вдруг вспыхивает нечто, что доказывает творческий характер происходящего.

Высвобождение искусства аутсайдеров, при всем гнеущем характере патологических психических состояний, описывается у Карпова совершенно как у Маркова, у которого подавление рутинной сначала бюрократической, а потом и календарной в исламе только усиливает возможность Византии раскрыться, как некоторой вспышке, не порождаемой идеями, но освещающей их. Если в книге об аутсайдерском искусстве, при всем объективизме, Карпову приходилось быть апологетом, просто чтобы привлечь публику к своему труду и внушить читателям, что они понимают эстетический предмет книги, то в книге о древнерусском искусстве он открыто развернулся как апологет. Ведь этот предмет не надо было защищать как область эстетического интереса, на которой лежит отблеск большого искусства; наоборот, следовало доказать широкой аудитории, что уже имеющийся эстетический и коммерче-

ский интерес к русской иконе на Западе усиливает понимание искусства вообще.

Основная идея Карпова состояла в том, что русское искусство возникало поверх сословных, а значит, идеологических границ, поэтому не может восприниматься как иллюстрация религиозной идеи. Напротив, Карпов осуждает иллюстративную религиозную живопись послепетровского времени как простую трату красок [2, с. 96], издержки мобилизационного характера петровских реформ, не считающихся со спонтанностью народного воображения. Из этого следует, что допетровское искусство состояло не столько из попыток профессионализации, сколько из вспышек спонтанности.

Карпов исходил из того, что крестьяне были неграмотны и поэтому руководствовались в своем восприятии и оценке искусства лишь цепочками эмоциональных впечатлений, связанных с сельскохозяйственными сезонами, погодой и самими условиями жизни в темной избе. Но и помещики тоже по большей части были недостаточно грамотны (в военной или гражданской службе требовались лишь отдельные книжные умения), поэтому не могли ввести канонического контроля: помещики «по недосугу» не занимались искусством, и оно «всцело находилось в народных руках» [2, с. 12]. Более того, отсутствие интеллектуальной жизни и допускало возможность развивать коллективную интуицию, позволяющую выкристаллизовать эмоции в произведениях искусства [2, с. 15].

Понятие *кристаллизации эмоций* больше всего напоминает, как Марков описал появление узоров в Африке: не как противоречащих начальному вдохновению пластики, но как необходимых для свободного комбинирования масс, внушающего несомненное почтение зрителей к получающимся эффектам. Карпов тоже настаивал не на ритмической, а на комбинаторной природе узора: определенные задержки эмоций в разные периоды сезона могли быть разрешены чистой комбинаторной фантазией как коллективной интуицией пластически убедительного переживания.

Источником вдохновения древнерусской иконописи, как и всего народного искусства, Карпов считал холодный климат, требовавший оживлять зимний дом запахами своей фантазии [2, с. 22]: огонь в печи превращался в Жар-птицу, шорох за печкой — в домового, почему и стали возможны яркие краски древнерусской иконописи. Другой источник яркости красок — частое хождение в ночное лето [2, с. 38–39], позволявшее воспринимать законы эстетического космоса, соотносимые с зимними фантазиями, но еще более ритмичные и закономерные. Тем самым психиатр-этнограф показывает, как фантазии не просто отливались в готовые образы, но создавали особое накопление закономерных впечатлений, способных разрешиться в нерегламентированном ритуале создания чего-то цветастого — свадебной одежды или иконы.

Таким нерегламентированным ритуалом оказываются весенние танцы, выражающие экстатическое слияние с природой с ее «зелеными лугами, поросшим цветами берегом и с украшенными кувшинкой водами близкой, родной реки» [2, с. 39]. Конечно, мы сразу вспоминаем не только Стравинского, но и Маркова, который считал, что под гнеущим иерархически-ритуальным мышлением в Африке любая спонтанность в восприятии природной пластики приводила к настоящему выплеску эмоций в цветном и запоминающемся искусстве. Так и Карпов считал, что при регламентации жизни, в том числе церковным обычаем, рядовые впечатления от природы и быта и могут вылиться в краски древнерусской живописи. Таким образом, они должны стать не столько предметом регулярного потребления, при развитии рынка русских икон, сколько для обоснования качественно нового психологического понимания искусства.

За экстатически-пластической весной, согласно Карпову, наступает довольно блеклое лето, но спонтанность уже отработанных цветовых реакций, становясь рефлексом, приводит к разрядке энергии «в красивые формы, звучные слова, ласкающие мелодии» [2, с. 41]. Опять пластичность узора оказывается важнее любой ритмичности, и здесь Карпов и Марков одинаково мыслят узор как механизм разрядки энергии в ярких образах, когда в творчество влетали «и скорбь, и

гнев, и надежда русского народа на лучшее будущее» [2, с. 57]. Таким образом, отсутствие цензурного вмешательства любителей ритмичности только способствовало росту этого искусства: если дворянское искусство с его ритмами становилось всецело чувствительным, то народное искусство превращалось в механизм надстраивания эмоций над эмоциями, что в конце концов и привело к созданию таких необычных эмоциональных концентраторов, как древнерусская (допетровская) икона, сопоставимая со сказкой о Жар-птице. Именно такая событийность древнерусского искусства, а не узорчатость, и должна быть, по Карпову и Маркову, признана всем миром, и только тогда русская культура исполнит свою миссию.

Как сочетание сказочных явлений с уникальными сценическими экспериментами, композиционными решениями, ни на что не похожими, но вполне представляющими предмет, Карпов описывает отдельные иконы. Например, в иконе Троицы он видит образ пира, который пьянит и развязывает языки для любой фантазии [2, с. 68], а в иконе Георгия Победоносца — знак-напоминание о былинах про богатырей [2, с. 66]. Тем самым иконы оказываются концентраторами литературных жанров, но при их (икон) разгадывании они передают некоторую уникальную эмоцию и современному зрителю, а не только русскому крестьянину.

Как и у Маркова, так и у Карпова дешифровка, реконструирующая начальный внеакадемический пластический центр эмоциональных интуиций, делает их понятными не только их потребителям, африканцам или русским крестьянам, но и современному образованному читателю, читающему новые книги об искусстве. Такой читатель уже не очень любит академическое искусство, но не вполне доверяет и наивному, и аутсайдерскому искусству: поэтому главной задачей того и другого автора оказывается объяснение, что само это искусство дове-

ряет эмоциям читателя, во всяком случае, способно к полной разрядке этих эмоций перед вполне современным начитанным человеком, оперирующим сложными смыслами, но вдруг жelaющим осветить эту сложность явлением внеакадемичности.

Таким образом, и проект Маркова, и проект Карпова — не просто результат личных увлечений, в первом приближении отразивших дух эпохи и общий интерес всей тогдашней публики к альтернативам академическому искусству. Если бы это было любительство, мы бы нашли в этих книгах одни банальности, но обе книги поражают смелостью параллелей и выводов даже в наши дни. Перед нами весьма продуманный взгляд на искусство извне, причем благодаря междисциплинарности способный сказать, и как искусство создается как бы извне, из условной эллинистической Византии, которая понимается как первокосмос, как начальный центр пластических решений.

Все прочие частные выводы, полученные авторами и критически проанализированные в этой статье, прямо следуют из этого начального умения не только найти внеакадемичность, но и начать с ней работать. В любом случае эта работа оказалась общей для разных видов внеакадемического искусства, что позволило следующим поколениям искусствоведов находить не только яркость красок в иконе, но и пластику в народном искусстве, с таким запасом, которого хватало и на маргинальное искусство. Как только искусство аутсайдеров избавилось от внешнего контроля психиатрии, оно просто стало частью продолжающейся разработки пластических интуиций, и его институционализация повторила порядок институционализации иконы: от частных собраний и частного эстетического культа к галереям и экспорту. Такое структурное повторение в свете проведенного исследования оказывается закономерным.

Список литературы:

1. Карпов П. И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. М.; Л.: Госиздат, 1926. 200 с.
2. Карпов П. И. Бытовое эмоциональное творчество в древне-русском искусстве. М.: ГИМ, 1928. 116 с.
3. Левина Т. В. Абстрактное искусство в идеальном государстве // Артикульт. 2013. № 4. С. 4–11.
4. Левина Т. В. Онтологический аргумент Малевича: Бог как совершенство, или вечный покой // Артикульт. 2015. № 3. С. 18–28.
5. Марков А. В. Об одном возможном источнике квази-теологических идей русского авангарда // Русская антропологическая школа. 2007. Т. 4. № 1. С. 377–387.
6. Марков В. И. Искусство негров. Петербург: Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, 1919. 153 с.
7. Осокина Е. А. Небесная голубизна ангельских одежд. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 664 с.
8. Планкина Т. Ю. Супрематизм Малевича и мистицизм Экхарта // Артикульт. 2017. № 2 (26). С. 27–39.
9. Шевеленко И. Д. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 336 с.

References:

- Karpov P. I. *Bytovoe emotsional'noe tvorchestvo v drevne-russkom iskusstve (Household Emotional Creativity in Ancient Russian Art)*. Moscow, GIM Publ., 1928. 116 p. (in Russian)
- Karpov P. I. *Tvorchestvo dushevnobol'nykh i ego vliianie na razvitie nauki, iskusstva i tehniki (Creativity of the Mentally Ill and Its Influence on the Development of Science, Art, and Technology)*. Moscow, Leningrad, Gosizdat Publ., 1926. 200 p. (in Russian)
- Levina T. V. Abstract Art in an Ideal State. *Articult (Art & Cult)*, 2013, no. 4, pp. 4–11. (in Russian)
- Levina T. V. Malevich's Ontological Argument: God as Perfection, or Eternal Peace. *Articult (Art & Cult)*, 2015, no. 3, pp. 18–28. (in Russian)
- Markov A. V. On One Possible Source of Quasi-Theological Ideas of the Russian Avant-Garde. *Russkaia Antropologicheskaja Shkola (Russian Anthropological School)*, 2007, vol. 4, no. 1, pp. 377–387. (in Russian)
- Markov V. I. *Iskusstvo negrov (African Art)*. Saint Petersburg, Otdel izobrazitel'nykh iskusstv Narkomprosа Publ., 1919. 153 p. (in Russian)
- Osokina E. A. *Nebesnaia golubizna angel'skikh odezhd (The Heavenly Blue of Angelic Clothes)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 664 p. (in Russian)
- Plankina T. Yu. Malevich's Suprematism and Eckhart's Mysticism. *Articult (Art & Cult)*, 2017, no. 2 (26), pp. 27–39. (in Russian)
- Shevelenko I. D. *Modernizm kak arhaizm. Natsionalizm i poiski modernistskoi estetiki v Rossii (Modernism as an Archaism. Nationalism and the Search for Modernist Aesthetics in Russia)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 336 p. (in Russian)

Некрасова-Каратеева, Ольга Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. nkol1@yandex.ru

Nekrasova-Karateeva, Olga Leonidovna, Full Doctor in Art History, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. nkol1@yandex.ru

«ЖАР-ПТИЦА»¹. ЧИТАЯ МЕМУАРЫ

THE FIREBIRD. READING THE MEMOIRS

Аннотация. Желая представить себе время парижских сезонов «Русского балета», а также обстоятельства создания и подготовки спектакля «Жар-птица», его премьеру и прием первыми зрителями, интересно было обратиться к воспоминаниям участников и очевидцев этих событий. Прочтение изданных воспоминаний А. Н. Бенуа, С. Л. Григорьева, М. М. Фокина, Т. П. Карсавиной, Б. Ф. Нижинской, И. Ф. Стравинского и других о премьере спектакля «Жар-птица» дало интереснейший материал «из первых уст» для понимания значения в судьбе каждого из них и в целом — в истории русского театрального, балетного искусства первого двадцатилетия XX в. При чтении их мемуаров сложилось впечатление общей беседы с интересными, известными людьми, страстными свидетелями подготовки и участниками создания этого феерического спектакля. Они словно спешили подробно рассказать, перебивали и дополняли друг друга, спорили и соглашались. В статье представлены фрагменты их воспоминаний в порядке последовательного развития темы.

Ключевые слова: балет; премьеры; балетмейстер; антрепренер; парижские сезоны; «Русский балет»; «Жар-птица».

Abstract. In order to imagine the Parisian seasons' epoch of the Russian ballet and the circumstances of creation and preparation of the performance The Firebird, its premiere and acceptance by the first spectators, we turned to the memoirs of the participants and eyewitnesses of those events. The acquaintance with the published memoirs of Alexandre Benois, Sergei Grigoriev, Mikhail Fokin, Tamara Karsavina, Bronislava Nijinska, Igor Stravinsky, and others about the premiere of The Firebird provided us with an extremely interesting "first-hand" material for comprehending the value of the Russian theatre and ballet art in the first score of years of the 20th century in their lives and in general terms. When reading their memoirs, we gained an impression of shared conversation with interesting and famous characters, ardent witnesses of preparation of this enchanting performance, and, at the same time, participants of its creation. The impression was that they were in haste to tell us everything in detail, talked over and complemented each other, argued and agreed. The article presents a number of fragments of their memoirs through sequential development of the theme.

Keywords: ballet; premiere; choreographer; entrepreneur; Parisian seasons; Russian ballet; the Firebird.

Готовясь отметить 110-летний юбилей первой постановки балета «Жар-птица» на сцене театра Гранд-Опера в Париже (1910), естественным было обратиться к опубликованным личным воспоминаниям непосредственных участников этого знаменательного события.

Читая мемуары: Михаила Михайловича Фокина — автора либретто, постановщика спектакля, балетмейстера и исполнителя главной партии — Ивана-царевича; Тамары Платоновны Карсавиной — балерины, исполнявшей роль Жар-птицы; Брониславы Фоминичны Нижинской — артистки балетной труппы и участницы премьеры; Игоря Федоровича Стравинского — композитора, автора музыки балета; Александра Николаевича Бенуа — бывшего в 1909–1911 гг. художественным руководителем «Русских сезонов» в Париже; Сергея Михайловича Лифаря — молодого солиста труппы «Русский балет Дягилева», исполнявшего в 1923–1929 гг. партию Царевича в спектакле «Жар-птица» и хорошо знавшего всех участников премьеры, и других, удалось получить панорамное представление об этих событиях.

Наиболее полно и обстоятельно зафиксировал сведения о парижской премьере балета «Жар-птица» Сергей Леонидович Григорьев (1883–1968) — русский танцовщик, который с 1909 по 1929 г. был постоянным режиссером и администратором труппы «Русский балет Дягилева»². С тщательностью

ответственного администратора он старался восстановить картину подготовки балета «Жар-птица» и описать прием парижской публикой премьерного спектакля [3].

История создания балета «Жар-птица» начиналась, как указал С. Л. Григорьев, осенью 1909 г., когда на квартире у С. П. Дягилева собрался «комитет» — близкий круг друзей, единомышленников и соратников по прошлогодним триумфальным парижским выступлениям труппы «Русский балет» и истории парижских сезонов. Обсуждать собирались планы на новые гастроли, предстоящие летом 1910 г. «Как только мы расселись вокруг стола с непрменным самоваром, Дягилев достал свою большую черную тетрадь и начал таким образом: «Прежде, чем мы станем планировать будущий парижский сезон, мне бы хотелось внушить вам, что после нашего ошеломительного успеха прошлым летом мы должны особенно тщательно разрабатывать новую политику. Нам нужно показать спектакли, ни в коем случае не уступающие тем, что мы привозили. И тут перед нами проблема. Вряд ли можно показать в Париже балеты, которые сейчас идут в Маринском театре или в Москве. Поэтому, обдумав все, я пришел к выводу, что необходимо создать нечто новое» [3, с. 36].

Судя по всему, такая необходимость осознавалась и другими соратниками. Александр Николаевич Бенуа напомнил, что: «Еще два года до того... я высказал мечту о том,

чтоб народилась в балете “настоящая русская (или даже славянская) мифология”. Я находил это вполне возможным, ибо все элементы для хореографической драмы содержатся как в “образной”, так и в “психологической” стороне наших древних сказаний, былин и сказок» [2, с. 241].

Главный герой этих событий — Михаил Михайлович Фокин в своих мемуарах спешил уточнить, что еще: «При самом возникновении дягилевской антрепризы чувствовалось, что среди поставленных мною в Петербурге балетов, из которых предполагалось составить репертуар для спектаклей в Париже, не хватало балета чисто национального. Не хватало балета из русской жизни или на тему из русской сказки» [10, с. 138].

Сергей Леонидович Григорьев подтвердил: «Фокину всегда хотелось создать балет на основе русской сказки. “Жар-птица” предоставила ему эту, возможность, и мы сразу взялись за разработку сценария. Я достал несколько изданий русских сказок, и вместе мы строили сюжет из наиболее интересных фрагментов разных версий» [3, с. 36].

Бенуа, в свою очередь, дополнил и уточнил: «После же нашего первого парижского сезона было принципиально решено, что настал момент создать русскую хореографическую сказку, и наиболее подходящую для сцены сказку мы начали искать *общими усилиями*. Однако мы убедились вскоре, что подходящей во всех своих частях сказки нет, и таковую приходилось сочинить, вернее, “скомбинировать”. Музыка должен был писать Черепнин³, танцы ставить Фокин, основные же элементы сюжета были подсказаны молодым поэтом Потемкиным⁴. Разработкой этих элементов занялась своего рода “конференция”, в которой приняли участие Черепнин, Фокин, Стеллецкий⁵, Головин⁶ и я» [2, с. 241].

Фокин же так описал работу над сценарием: «Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжет. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх). Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и, вместе, наиболее подходящее для танцевального воплощения». Далее он настойчиво утверждал: «Я взялся соединить различные народные сказки в одну. Я перечитал Афанасьева и другие собрания сказок и сочинил по ним балетное либретто» [10, с. 138]. Однако в другом месте он упомянул о том, что в результате частых встреч у А. Н. Бенуа при многократном совместном пересказе и обсуждении возникали новые подробности сценария.

Факт остается фактом — окончательный вариант либретто стал результатом совместного творчества нескольких человек, но при переносе его в балет он корректировался М. М. Фокиным. При чтении и сравнении этого момента в разных мемуарах открылась картина опосредованного авторства в создании сценария. М. М. Фокин нигде не отмечает роли Григорьева, а Бенуа остался недоволен его окончательным вариантом и позже заявлял, что «главным недостатком балета “Жар-птица” остается ее фабула, ее либретто» [2, с. 242].

На первом же собрании по обсуждению нового балета возник вопрос о музыке. Н. Н. Черепнин к тому времени написал уже несколько симфонических произведений на «русскую тему», но постепенно утратил интерес к балетной музыке и отказался писать ее к спектаклю «Жар-птица». В связи с этим Дягилев предложил заказать музыку своему «старому преподавателю гармонии Анатолию Константиновичу Лядову», все согласилось. «Однако Нувель⁷ заметил, что Лядов работает очень медленно, и сомнительно, что партитура окажется готова вовремя» [3, с. 36].

В. Ф. Нувель оказался прав, и Лядов запросил целый год на создание музыки. М. М. Фокин вспоминал: «Месяцы проходили. Мы ничего не слышали от Лядова и начинали волноваться. Однажды Головин пришел в нашу компанию и сказал, что только что встретил Лядова.

— Ну что? Как балет? Готова ли музыка? — воскликнули мы с волнением.

Головин печально покачал головой:

— Лядов сказал мне, что он уже купил нотную бумагу...

Немедленно было решено отобрать либретто от Лядова и искать другого композитора. Но кто он? Где он? Дягилев решил этот вопрос. Он назвал имя начинающего композитора И. Ф. Стравинского» [10, с. 139].

Во многих воспоминаниях говорится о неожиданности этого предложения. «Воцарилась угрожающая тишина, поскольку комитет о Стравинском ничего не слышал, кроме того, что есть такой подающий надежды юнец» [3, с. 37]. «Никто из нас не знал его музыки» [10, с. 139].

Читая книгу С. М. Лифаря о С. П. Дягилеве, можно встретить отсылку к этой истории: «На консерваторском вечере 1909 г. исполнялось произведение юного композитора — Игоря Стравинского⁸ — небольшая симфоническая картина “Фейерверк”, написанная к свадьбе дочери его учителя Н. А. Римского-Корсакова. Прослушав “Фейерверк”, Дягилев тотчас же решил... что Игорь Стравинский — гений и что ему суждено стать главой современной музыки» [6, с. 219].

«“То сочинение произвело на меня сильное впечатление, — заявил Дягилев. — Оно ново и оригинально, тональность его поразит публику. Я поручил ему написать партитуру, и он с энтузиазмом взялся за дело”. Дягилев попросил Фокина в ближайшее время организовать встречу со Стравинским, чтобы обсудить сценарий» [3, с. 37].

Фокин так описал первую встречу и свое впечатление от музыки молодого композитора: «Не помню, было ли это на концерте или на репетиции концерта, когда я впервые познакомился с музыкой Стравинского и с самим автором. Помню, как мы стояли с Дягилевым и, кажется, с Бенуа. К нам подошел взволнованный молодой человек. Он очень возмущался отношением музыкантов к его сочинению. На концерте играл оркестр императорских театров, самый воспитательный оркестр. Многие музыканты были профессорами консерватории. Оркестр был прекрасен, но несколько консервативен, и смелые опыты молодого композитора шокировали маститых музыкантов. Они без уважения отнеслись к музыке Стравинского, как он выразился — “издевались” над ней. <...> У публики “Фейерверк” тоже не имел успеха. Но и Дягилева, и меня захватила эта музыка. Там было как раз то, чего я ждал для “Жар-птицы”. Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо для огненного образа в балете. Элемент звукоподражания, свойственный таланту Стравинского, шипение и свист — все — все это оставили равнодушными зрителей и все это взволновало нас с Дягилевым. Он заказал музыку Стравинскому и вскоре началась наша первая и интереснейшая совместная работа с новым композитором» [10, с. 139].

Дело сдвинулось с места, Григорьев отмечал: «Оставалось решить вопрос с оформлением “Жар-птицы”. С общего согласия это дело доверили художнику Головину, который работал в Мариинском театре и создал ряд отличных декораций» [3, с. 38].

Александр Яковлевич Головин с 1898 г. был художником-декоратором Императорских театров, в это же время он своими живописными произведениями постоянно и активно участвовал в выставках «Мира искусства», а с 1902 г. стал членом объединения и одним из сотрудников журнала «Мир искусства». Он стал делать эскизы декораций для двух картин: «Заповедный сад» и «Поганое поле», и эскизы костюмов для всех персонажей. Александру Николаевичу Бенуа эти эскизы не понравились. Ему казалось, что они своей стилистикой противоречили духу балета: «К сожалению задача оказалась не по плечу Головину, точнее, он оказался несозвучным ни с тем, что говорила музыка Стравинского, ни с тем, что, вдохновляясь этой музыкой, “лепил” Фокин из артистов. Впрочем, тот эскиз декорации, который был представлен Головиным, сам по себе нас всех пленил. <...> Но если этот эскиз Головина и был в своем роде шедевром как картина, то он никуда не годился как декорация. <...> Еще менее удачными получились костюмы Головина к “Жар-птице”. Взятый сам по себе каждый рисунок годился бы в музей — скорее всего в музей этнографический. Какие тут были краски, какие узоры! Но и эти краски и узоры не отвечали сценической задаче» [2, с. 241].

По существу, А. Н. Бенуа — тонкий стилист и обладатель художественного вкуса был прав, однако парижским зрителям

эти сказочно-русские картины и костюмы очень понравились. Особенно поразили всех два декоративных эскиза Леона Бакста⁹ — костюмы Жар-птицы и Царевны Ненаглядной Красы.

Сценографию балета продумывали М. М. Фокин и А. Н. Бенуа, который фантазировал не меньше Фокина и поддерживал его. Фокин: «Вот как я представлял себе балет при его сочинении. Среди скал, на горе, стоит замок злого царя Кашея бессмертного. Чтобы никто не проник к Кашею, не похитил из замка его пленных красавиц царевен, чтобы никто не украл золотых плодов из волшебного сада, замок был обнесен золотой решеткой, а сад — высокой каменной стеной. Медленно появляется Всадник ночи. На черном коне. <...> Наступает рассвет. Скачет быстро Всадник утра. На белом коне, сам в белом. Светлеет» [10, с. 141].

Эта идея с живыми конями на сцене сразу вызывала протестные отзывы, как у постановщиков, так и у исполнителей. «Всадники, символизирующие День и Ночь, в “Жар-птице”, вызывали большую озабоченность у членов художественного совета. Невозможно было допустить, чтобы кони гарцевали по всей сцене и разнесли декорации в куски. Эффект был бы карикатурным. Тогда предложили сделать все “как будто”. “Нет, — сказал Бенуа, — пусть всадник медленно проедет вдоль просцениума. Символ будет очевидным, если его не слишком подчеркивать”. Так и сделали: всадник стал одним из примечательных элементов спектакля», — вспоминала Тамара Платоновна Карсавина [4, с. 189].

Началась работа по подготовке спектакля. Интересно описание метода работы балетмейстера и композитора. Молодые люди (Фокину тогда было 30 лет, а Стравинскому — 27) с азартом взялись за сочинительство и постановку балета. М. М. Фокин вспоминал: «Я поставил много балетов, но ни со Стравинским, ни с другими композиторами не работал так рука об руку, как на этот раз. Балет быстро создавался. Система работы тоже была другая. Я не ждал, когда композитор даст мне готовую музыку. Стравинский приходил ко мне с первыми набросками, с первоначальными мыслями. Он мне их играл, я для него мимировал сцены. Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. <...> Стравинский играл. Я изображал царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал на него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кашея. Потом я был царевной... Потом я был злым Кашеем... Все это находило самое живописное отражение в звуках рояля, несущихся из-под пальцев Стравинского, также увлеченного этой интересной работой» [10, с.130–140].

С. П. Дягилев в это время был озабочен проблемой финансового обеспечения предстоящих гастролей и погашением долга за предыдущие. Он выступал со статьями и давал интервью. Начало репетиций «Жар-птицы» планировалось на апрель 1910 г., но уже 11 февраля в интервью «Петербургской газете» Дягилев анонсировал «новый балет “Дафнис и Хлоя”¹⁰ (на музыку Равеля) с Карсавиной и Нижинским... и “Жар-птица”, также новый балет в двух картинах И. Стравинского, с А. П. Павловой и Фокиным, который является автором либретто обоих новых балетов» [8, с. 212].

Как видно из этого интервью, партию Жар-птицы, памятуя о блестящих выступлениях и триумфальном приеме парижской публикой в прошлых годах гастролях, планировали для Анны Павловны Павловой. Но случилось иначе, у нее был весенний ангажемент в лондонском Колизеуме и она еще успела заключить выгодный контракт на гастроли с собственной антрепризой в Нью-Йорке. Позже С. М. Лифарь опубликовал иную версию ее отказа: «В 1910 году ставилась “Жар-птица” Стравинского, и предполагалось, что Павлова будет танцевать ее. Анна Павлова прослушала музыку “Жар-птицы”, ничего не поняла в ней, кроме того, что музыка так сложна, что в ней трудно будет разобраться, и категорически заявила: “Я не стану танцевать всякую чепуху”. И не стала» [6, с. 178].

Тогда заглавную роль предложили Матильде Феликс-овне Кшесинской, но и она, начав репетиции, вскоре отказа-

лась участвовать в этом балете потому, что подписала контракт на гастроли в Лондоне. Так в 1910 г. обе знаменитые балерины не выступали в парижском сезоне «Русского балета».

Наконец решили, что Жар-птицу сможет исполнить Тамара Платоновна Карсавина¹¹. Юная балерина успешно выступала в спектаклях гастролей 1909 г. и полюбила парижской публике. Да и сама Кшесинская поддержала эту кандидатуру: «Тамара Карсавина очаровала весь Париж своей красотой, грацией и танцами и имела успех у парижской публики даже больше, нежели Павлова. Надо отдать справедливость, Карсавина была замечательно хороша во всех балетах этого сезона» [5, с. 115].

Весной 1910 г. Т. П. Карсавина была много занята работой над другими партиями балетного репертуара, но с радостью согласилась. «Мне повезло, так как Матильда [Кшесинская], которая готовила роль Жар-птицы, отказалась ехать в Париж. Тогда эту роль поручили мне» [4, с. 177].

Подготовка балета к гастролям шла напряженно. Все работали с большой отдачей, увлеченно. Репетиции проводились в арендованном клубном зале на Екатерининском канале. Ответственный за общую подготовку спектакля С. Л. Григорьев записал: «Фокин начал репетиции “Жар-птицы” — с самой трудной части работы, и Стравинский тогда впервые был представлен балетной труппе. Обратясь сразу к середине партитуры, Фокин работал над массовой сценой, названной Стравинским “Поганым царством”. С первых тактов труппа была обескуражена отсутствием мелодии и непохожестью музыкальной основы на все, с чем она сталкивалась в Мариинском театре. Кто-то прямо заявил, что это не музыка. Стравинский, как правило, присутствовал на репетициях и подсказывал темп и ритмы. Частенько он сам проигрывал пассажи или, как выражались танцовщики, “расстраивал рояль”. Он особенно внимательно следил за ритмами и обычно отбивал их с большой силой, при этом громко подпевал голосом, и не слишком заботясь о точности соблюдения нот. Видеть проявление его темперамента было захватывающе, и Фокина это, несомненно, воодушевляло. Кроме того, необычная музыка способствовала тому, что Фокин изобретал оригинальные движения, а это не могло не увлекать исполнителей. <...> Труппа напряженно работала и делала максимум, чтобы “втандцеваться” в непривычную хореографию, так как все мы искренне хотели представить балет в лучшем виде» [3, с. 40, 44].

Но вот, начались гастроли и связанные с ними новые волнения. Великолепное здание театра Гранд-Опера «снаружи было внушительным», но... «сцена, хотя и огромных размеров, была плохо оборудована. <...> На сцене постоянно шли оперные репетиции, и с огромным трудом нам один или два раза удалось получить сцену до премьеры. Этого, конечно, было недостаточно» [3, с. 41, 42].

К назначенному сроку балет «Жар-птица» не был готов. И первый, названный в афише «Жар-птица» спектакль, был Дягилевым заменен дуэтом из «Спящей красавицы» с Тамарой Платоновной Карсавиной (Флорина) и Вацлавом Фоми-чем Нижинским (Голубая птица) [4, с. 177 (сноска)].

С. Л. Григорьев, будучи директором труппы и рабочим режиссером, сильно переживал: «Премьера была назначена на 25 июня, и опять мы не могли как следует воспользоваться сценой для репетиции. А для “Жар-птицы” сценические репетиции были абсолютно необходимы: требовались, как минимум, две генеральные, чтобы проверить декорации, освещение и, главное, музыку, которая звучала в оркестровом исполнении совершенно иначе, чем в фортепиано. Дягилеву с трудом удалось заполучить сцену для обычных репетиций, но единственная генеральная состоялась в день премьеры. Естественно, она прошла не идеально, и, в частности, не все было ладно со светом, который Дягилев взял на себя. Фокин снова пребывал в состоянии крайнего нервного возбуждения, и Дягилев пообещал ему, что вечером сам встанет у пульта освещения. Он действительно это сделал, лишив себя, таким образом, возможности посмотреть спектакль из зрительного зала» [3, с. 44].

Личное свидетельство о премьере балета «Жар-птица» оставила молодая балерина *Бронислава Фоминична Нижинская*¹²: «У нас было мало репетиций на сцене, и генеральную репетицию “Жар-птицы” и “Ориенталий”¹³ провели в самый

день премьеры. Помню, что атмосфера на ней царил суматошная и нервная, а исполнители путались в музыке. Дело в том, что до этого мы репетировали “Жар-птицу” под аккомпанемент фортепиано, и музыку Игоря Стравинского в исполнении оркестра услышали впервые; многие артисты пропускали свой выход. К путанице, вызываемой незнакомым звучанием музыки, добавились такие трудности, как быстрая смена декораций и множество световых эффектов во время действия. За кулисами было полно народу: сам Дягилев, заведовавший освещением, рабочие сцены, передвигавшие декорацию, и загораживающие проходы в кулисы фигуранты в масках. Наш режиссер, Сергей Григорьев, подавал команды фигурантам, путавшимся в музыке еще больше, чем артисты, ведь они тоже слышали музыку только в фортепианном исполнении, так как дирижер Габриэль Пьерне репетировал с оркестром отдельно. Фокин был в ярости, оттого что перед первым представлением имел так мало сценических представлений с оркестром. Дело осложнялось еще и тем, что за кулисами стояли две лошади. В начале балета через всю сцену ехал Всадник ночи на черной лошади, сам весь в черном. Далее по ходу действия на сцене появлялся Всадник утра в белой одежде на белом коне. <...> В балете “Жар-птица” в Гранд-Опера лошади появились на сцене только в двух спектаклях, потом их отменили» [7, с. 62].

В общем, на сцене во время репетиции в день премьеры, царил беспорядок. Но вечером премьера состоялась и прошла с большим успехом, правда, в своих воспоминаниях Т. П. Карсавина добавила еще один конфузный эпизод из премьерного спектакля: «На премьере “Жар-птицы” наш режиссер, человек очень милый, но абсолютно не способный к языкам, ошибся в сигнале [солнце — луна]. Результат был столь неожиданный, что Дягилев выбежал из партера и в несколько прыжков очутился за кулисами, умоляя, чтобы погасили “проклятую луну”: оба светила (о ужас!) загорелись одновременно» [4, с. 193].

Словно смущаясь, С. Л. Григорьев, призывает: «Но вернемся к премьере “Жар-птицы”. Для Парижа это было значительное событие. Особый интерес вызвала музыка, созданная молодым композитором. Хореография Фокина и на этот раз удивила парижан, а оформление Головина сообщало сцене волшебную атмосферу. Балет начинался эпизодом охоты Царевича за Жар-птицей. Их дуэт — прекрасный образец фокинского искусства — происходил на затемненной сцене, освещенной лишь ярким золотым лучом, который следовал за движением исполнителей. И Карсавина, и Фокин танцевали безупречно» [3, с. 45].

В каждом театре во время премьеры случаются казусы из-за предпремьерной суматохи, и участники потом вспоминают об этом с пережитым ужасом и смехом. В целом, премьера прошла успешно. Исполнители были на высоте, свой восторг из зрительного зала записал А. Н. Бенуа: «Фокин-Царевич был удивительно красив и на русский лад героичен, Ненаглядная Краса [Вера Фокина¹⁴] соединяла какое-то достоинство «принцессы» со стыдливой грацией и обольстительной ласковостью. Очень мастерски вел свою роль гадина-Кашей [Алексей Булгаков¹⁵] <...> особенно хороша была Карсавина во все моменты страдания — в своих порывах высвободиться из рук поймавшего ее Ивана» [2, с. 944].

В это же время принимавшая участие в спектакле, находясь на сцене в центре действия, юная Бронислава Нижинская испытала не менее сильное впечатление от образа, созданного Карсавиной: «Жар-птица — Тамара Карсавина — была обворожительна, ее трактовка роли и техническое исполнение совершенны. Прекрасные черные глаза, тонкие черты лица в обрамлении золотого убора с разноцветными перьями — все это делало ее настоящей сказочной волшебницей» [7, с. 62].

Ей вторил С. Л. Григорьев: «Карсавина в роли Жар-птицы была бесподобна. Движения ее рук, головы, корпуса отличались благородством и величавостью. Несомненно, эта роль была идеально для нее создана. В той же мере прекрасным Царевичем предстал Фокин с его эффектной внешностью и искренностью, хотя роль в основном оставалась мимической. Кашей Бессмертного воплощал Булгаков, он выглядел истинно устрашающим и, будучи отличным пантомимным актером, с большим успехом исполнял эту роль. Не зря труппа с усердием

репетировала — станцованность была безукоризненной и все участники, включая дирижера Габриэля Пьерне, удостоились бурных оваций» [3, с. 45].

Премьерный спектакль «Жар-птица» вызвал большой резонанс в парижской публике. Бурно обсуждались хореография М. М. Фокина, музыка И. Ф. Стравинского, оформление А. Я. Головина, костюмы Л. С. Бакста и, конечно, танцы солистов и кордебалета. Все удивляло, казалось невероятным и было достойно восторженной похвалы публики — аристократической и художественно-творческой.

«На спектаклях “Жар-птица” и “Шехеразада” за кулисами побывали все известные художники, писатели, артисты — словом, люди искусства и весь бомонд. Мне было неприятно, что нас рассматривали, как выставленные в витринах манекены; иногда посетители даже шупали материю наших костюмов», — читаем в воспоминаниях Брониславы Нижинской [7, с. 61].

Всех потрясла незнакомая по своей выразительности музыка И. Ф. Стравинского. Т. П. Карсавина вспоминала, как узнала о Стравинском: «Внимательно наблюдайте за этим человеком, — сказал мне однажды Дягилев, указывая на Стравинского, — очень скоро он станет знаменитостью». Это замечание Сергей Павлович сделал во время репетиции “Жар-птицы” на сцене Парижской Оперы. И действительно, буквально через несколько дней Стравинский стал знаменит. В то время на родине его имя оставалось еще неизвестным» [4, с. 186].

Всегда критичный А. Н. Бенуа тут сразу поверил в талант И. Ф. Стравинского: «После первых же опытов Стравинского стало очевидным, что “русский балет” у него выйдет. Если же, в конце концов “Жар-птица” в целом не вполне оказалась тем, о чем мечталось, то случилось это не по вине Стравинского. Партитура его принадлежит к несомненному “перлам”, и более поэтичной, во всех своих моментах выразительной и фантастически звучащей музыки трудно себе представить» [2, с. 942].

Написав музыку к 11 балетам, с успехом поставленным разными хореографами, прославившим его, Стравинский в целом оставался ими недоволен. С. М. Лифарь в книге о Дягилеве написал: «Сам Стравинский постоянно упрекал всех хореографов в том, что они перегружают танцами его балеты. Так по поводу “Жар-птицы” он писал: “Цена талант Фокина, я должен, однако, признать, что хореография этого балета мне всегда казалась слишком сложной и перегруженной пластическими подробностями. Результатом этого было то, что артисты испытывали и до сих пор испытывают множество затруднений в согласовании своих жестов и па с музыкой, то, что производило часто досадное несоответствие между танцевальными движениями и повелительными требованиями музыкального такта”» [6, с. 222–223]. В дальнейшем Игорь Федорович Стравинский переложил свою музыку к балетам в партитуры симфонических произведений и с успехом дирижировал ими на авторских концертах.

Свои сложные переживания о премьере балета «Жар-птица» в Гранд-Опера М. М. Фокин подробно описал в книге «Против течения», где представил свои и радость, и огорчения. Он так искренно написал об этом, что хочется привести их полностью: «Мне удалось сделать каждый танец осмысленным, рассказать посредством танца мой балет-сказку. Артисты очень помогли мне в этом. Итак, музыка, декорации и исполнение сделали то, что спектакль “Жар-птица” был для меня настоящим праздником, несмотря на всякие изменения и недочеты, а их было много с самого начала. Вспоминая премьеру, он подробно описал и досадные для сердца творца огорчительные моменты: «Изложив мои радостные воспоминания о сочинении и о постановке “Жар-птицы”, перехожу к описанию моих огорчений. По замыслу моему декорация должна была меняться: после смерти Кашея, после победы добра над злом, на месте мрачного “поганого царства” должно было появиться царство света и радости. Все краски должны были быть другими во второй декорации. Но... она не была заказана Дягилевым, и вся радость финала происходила на “поганом” фоне! Провалилась затея с полетом Жар-птицы. В Гранд Опера оказалось невозможным осуществить полет, который во многих балетах с такой легкостью и красотой выполнялся на императорской сцене

в Петербурге, на сцене, которую мы все считали в техническом отношении отсталой от “заграничных”. <...> Итак, отменились полеты Жар-птицы. Она вместо этого пролезала в щель забора и пролетала через сцену большими jetes. Пролетание между забором и кулисой выглядело очень глупо. Отчего бы тогда и Ивану-царевичу не пролезть таким же способом, да и всем, желающим попасть в заповедный сад? Один полет попытались сохранить. При апофеозе, в момент общей радости, в оркестре — музыка полета Жар-птицы. Это она, спасительница всех зачарованных, пролетает над ними. Для такого момента попытались сохранить полет. Получилось так: Карсавина выезжала на каком-то седле, прикрепленном к толстой, прочной палке, торчащей вертикально из рейки (прорез в полу). На этой подставке она со страшным шумом выкатывалась (под тихую музыку) сажени на полторы от кулисы и сейчас же летела задним ходом в кулису. Получалось ужасно неприятно, и мы с радостью отменили этот “эффект”. Третья неудача произошла, каюсь, по моей вине. Это провал чудных моих всадников. Когда я на генеральной репетиции или, кажется, даже на первом спектакле, впервые встретился за кулисой с Всадником ночи, я пришел в восторг. Недвижно сидел статист в красивом черном костюме на недвижном черном громадном коне. Совсем монумент красоты необычной. В другой кулисе белый конь с белой сбруей и белым седоком нервно перебирал ногами, ждал своей очереди. Я очень обрадовался, что, несмотря на свою возбужденность, конь не производит шума (оказалось, у него были резиновые подковы). Все хорошо обдумано, все хорошо выполнено. Но через несколько минут я жестоко разочаровался. Когда прошли благополучно и, как мне казалось, очень красиво первые сцены балета и я, счастливый и изображающий счастливого Царевича, приближался к царевне, которую исполняла моя жена, под очаровательную, поэтичную музыку любовного дуэта... я увидел реально едущего рысью всадника в нескольких шагах от меня. Я почувствовал, что с неба свалился на землю. Это была ошибка. Мои милые всадники более не появлялись. Играла музыка, их очень тонко иллюстрирующая, но, конечно, публика не могла догадаться о том, что в это время представляли себе авторы. Я предложил пустить прожектором всадников по небу, но эта мысль не прошла, Дягилев потерял веру во всадников. А жаль. <...> Чтобы кончить с отменами, помяну еще одну. Окаменелых, разбросанных по саду чудищ, которых царевич должен был пугаться и которые отлично изображены в музыке, тоже не сделали. Изображая Царевича, я пугался... без всякой причины. При всех указанных пропусках и упрощениях балет

прошел все же с шумным успехом и надолго занял почетное место в репертуаре. После премьеры мы все были счастливы и поздравляли друг друга» [10, с. 144–145].

Любой рассказ о любом событии окрашивается личными переживаниями и индивидуальным мнением автора. А. Н. Бенуа, рассуждая об итогах премьеры, писал: «Дягилев поставил “обязательным условием”, чтоб балет длился не больше часа и состоял из одного акта. Вследствие этого получились известная теснота в разработке драматического действия и какая-то неполная мотивированность разных моментов... и поэтому “Жар-птица” остается лишь какой-то “предвозвестницей” чего-то, что, может быть, достанется вполне осуществить другим». Но: «При всех своих недочетах “Жар-птица” была все же прелестным зрелищем» [2, с. 942, 944].

М. М. Фокин признавался: «Балет “Жар-птица” был дорог мне не только потому, что музыка написана на мой сюжет, что он имел исключительный успех и продержался в репертуаре Дягилева в течение всего существования его антрепризы. Но главным образом потому, что в нем осуществлен мой идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным, и еще он дорог мне по воспоминаниям о тех волнениях и радостях, которые мы пережили совместно с композитором». И еще: «В “Жар-птице” — поэзия и красота. Этот балет достоин сценического воплощения без всяких экономических и тому подобных, чуждых искусству соображений» [10, с. 140–141, 150].

Меня очень тронуло одно замечание в воспоминаниях Т. П. Карсавиной: «В нем (Дягилеве) не было и признака сентиментальности. Он не только не сожалел о прошлом, а, напротив, всем своим существом неустанно стремился в завтрашний день; никогда не коллекционировал реликвий и не оглядывался назад. Быть может, именно этим и объясняется его неукротимая творческая энергия. Однако некоторые события оставляли след в его душе: в 1920 году, во время нашего парижского “сезона”, я встретила его в лабиринте коридоров Оперы; он протянул навстречу мне руки: “Я вас всюду ищу, Тамара, ведь сегодня исполнилось десять лет со дня постановки “Жар-птицы!”» [4, с. 191].

По прочтении мемуаров участников премьерного спектакля «Жар-птица» в 2010 г. становится очевидным, что впечатление у всех них оказалось возвышенно-восторженным, запомнившимся надолго. И сейчас — по прошествии уже 110 лет с того дня мы с интересом узнаем и с почтением воскрешаем память об этом незаурядном событии в русском искусстве.

Примечания:

¹ «Жар-птица» — одноактный балет в 2 картинах. Композитор И. Ф. Стравинский, сценарист и балетмейстер М. М. Фокин. Премьера состоялась 25 июня 1910 г. во время «Русских сезонов» (см. Парижская Опера // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 204).

² Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) — русский театральный и художественный деятель, один из основателей группы «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева», антрепренер.

³ Черепнин Николай Николаевич (1873–1945) — русский композитор, дирижер и педагог, стал первым композитором, к которому обратился Сергей Дягилев в самом начале своего театрального проекта «Русских сезонов». Обладая ярким композиторским талантом, вращаясь в среде художников и музыкантов, изменивших лицо искусства XX в., Черепнин создал произведения, перевернувшие представление о современном балетном спектакле, — «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Сергей Дягилев оценивал композитора как одного из «самых знаменитых деятелей музыки, живописи, хореографии».

⁴ Потемкин Петр Петрович (1886–1926) — русский поэт, переводчик, драматург, литературный критик. В 1908 г. Потемкин стал одним из главных авторов и сотрудником редакции нового журнала «Сатирикон», был дружен с членами объединения «Мир искусства».

⁵ Стеллецкий Игнатий Яковлевич (1878–1949) — русский и советский историк и археолог, искренно сочувствовал созданию спектакля «Жар-птица».

⁶ Головин Александр Яковлевич (1863–1930) — русский живописец, сценограф, декоратор. Автор декораций и костюмов к спектаклю «Жар-птица».

⁷ Нувель Вальтер Федорович (1871–1949) — русский пианист и композитор-любитель, деятель художественного общества «Мир искусства», организатор музыкальных вечеров, друг, секретарь и биограф С. П. Дягилева.

⁸ Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) — композитор. Тогда Стравинскому было 27 лет.

⁹ Бакст Лев (Леон) Самойлович (Розенберг Лейб-Хайм Израилевич) (1866–1924) — белорусский и советский художник, сценограф, иллюстратор и дизайнер, участник объединения «Мир искусства» и театрально-художественных проектов С. П. Дягилева.

- ¹⁰ «Дафнис и Хлоя» — одноактный балет в 3 картинах. Композитор М. Равель, сценограф и балетмейстер М. М. Фокин. Русский балет Дягилева. Премьера состоялась только 8 июня 1912 г.
- ¹¹ Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978) — русская прима-балерина, педагог. С 1909 по 1913 г. была прима-балериной антрепризы парижских сезонов «Русского балета Дягилева».
- ¹² Нижинская Бронислава Фоминична (1891–1972) — русская артистка балета польского происхождения, балетмейстер, хореограф и балетный педагог — младшая сестра выдающегося танцовщика Вацлава Нижинского.
- ¹³ «Ориентали» — дивертисмент — хореографическая сюита восточных танцев, первое выступление 25 июня 1910 г. в Гранд-Опера, Париж. Хореография М. И. Петипа, М. М. Фокина, В. Ф. Нижинского.
- ¹⁴ Фокина Вера Петровна (рожд. Антонова) (1886–1958) — русская балерина, жена балетмейстера М. М. Фокина. В 1910 г. станцевала партию Царевны в балете «Жар-птица».
- ¹⁵ Булгаков Алексей Дмитриевич (1872–1954) — балетный артист, педагог, режиссер. В 1909–1914 гг. участвовал в «Русских сезонах» С. П. Дягилева.

Список литературы:

1. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. 1125 с.
3. Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929. М.: АРТ STD РФ, 1993. 383 с.
4. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1971. 247 с.
5. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 414 с.
6. Лифарь С. М. Дягилев: Монография. СПб.: Композитор, 1993. 352 с.
7. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. Ч. 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 319 с.
8. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. Т. 1. / Авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 496 с.
9. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. М.: Музыка, 1971. 450 с.
10. Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

References:

- Benois A. N. *Moi vospominaniia (My Memories)*. In 5 books. Moscow, Nauka Publ., 1980. 1125 p. (in Russian)
- Fokin M. M. *Protiv techeniia (Against the Current)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (in Russian)
- Grigor'ev S. L. *Balet Diaghileva, 1909–1929 (The Diaghilev Ballet, 1909–1929)*. Moscow, ART STD RF Publ., 1993. 383 p. (in Russian)
- Grigorovich Iu. N. (ed). *Balet. Entsiklopediia (Ballet. Encyclopedia)*. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1981. 623 p. (in Russian)
- Karsavina T. P. *Teatral'naia ulitsa (Theater Street)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971. 247 p. (in Russian)
- Kshesinskaia M. F. *Vospominaniia (Memories)*. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1992. 414 p. (in Russian)
- Lifar' S. M. *Diaghilev (Diaghilev): Monograph*. Saint Petersburg, Kompozitor Publ., 1993. 352 p. (in Russian)
- Nizhinskaia B. F. *Rannie vospominaniia (Early Memoires)*. In 2 parts. Part 2. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1999. 319 p. (in Russian)
- Stravinsky I. F. *Dialogi. Vospominaniia. Razmyshleniia (Dialogues. Memories. Reflections)*. Moscow, Muzyka Publ., 1971. 450 p. (in Russian)
- Zil'bershtein I. S.; Samkov V. A. (comp.). *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo (Sergei Diaghilev and Russian Art)*. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 496 p. (in Russian)

Соколов Георгий Алексеевич, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. georg.sokolovv@gmail.com

Sokolov, Georgii Alekseevich, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. georg.sokolovv@gmail.com

РЕЦЕНЗИЯ НА СБОРНИК «РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ ЗА РУБЕЖОМ. 1970–2010-Е ГОДЫ»

REVIEW OF THE COLLECTION "RUSSIAN ARTISTS ABROAD. 1970S – 2010S"

В 2020 г. в издательстве «Буксмарт» вышел сборник статей и интервью «Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы», придуманный и собранный Зинаидой Стародубцевой. Эта книга уникальна во многих отношениях, она занимает органичное место на перекрестке сразу нескольких существенных контекстов и исследовательских полей.

В ряду изданий, посвященных русской эмиграции XX в., сборник с одной стороны выглядит совершенно естественно, легко и отчетливо соотносясь (как показала сама составительница в предисловии) с ключевыми работами в этой области. С другой стороны, книга посвящена мало изученному периоду жизни русского зарубежья, и в этом уже заключается ее наиболее очевидная, бросающаяся в глаза уникальность. При этом сборник, в первую очередь усилиями его составительницы, отчетливо проводит линию связи между разными эпохами и волнами русской художественной эмиграции — линию, само существование которой продолжает оставаться примечательной и далеко не разрешенной исследовательской проблемой. Этой теме посвящены статьи З. Б. Стародубцевой «Парижская школа и художники “третьей волны”» и «Выставки русского искусства в Берлине в 1900–1989 годы», а также тексты других авторов, в первую очередь в «парижском» разделе. Дополняет намеченную связь и справочный аппарат: в нем приведены списки эмигрантских периодических изданий, так или иначе писавших о русском искусстве 1970–2010-х гг., и начинаются эти списки с тех газет и журналов, которые были созданы задолго до описываемого временного промежутка.

Важное место занимает рецензируемый труд и среди работ, посвященных русскому искусству второй половины XX столетия. Героями книги становятся очень многие ключевые фигуры художественного процесса этого периода, от Оскара Рабина и Михаила Рогинского до Эдуарда Штейнберга, Ильи и Эмилии Кабаковых и Дмитрия Александровича Пригова. Зарубежное русское искусство предстает в этом контексте как частный случай общего для русской культуры XX в. процесса — постоянного существенного дробления на фрагменты, один из которых и обсуждается в книге. Взаимодействие этих фрагментов между собой и особенностями существования каждого из них в отдельности составляют предмет большинства существующих на сегодняшний день исследований русского искусства второй половины прошлого столетия. Наиболее часто встречается оптика, в основе которой лежит дихотомия «официальное/неофициальное», влекущая за собой множество других раздроблений. Например, по территориальному признаку: московское искусство в большинстве случаев рассматривается отдельно от искусства Ленинграда и других городов. В этом отношении рецензируемый сборник вызывает неожиданный освежающий эффект: при рассмотрении искусства русского зарубежья привычные, рутинизированные границы снимаются, здесь другое территориальное разделение (тоже на города — Париж, Нью-Йорк, Тель-Авив и Иерусалим, Лондон, Берлин), за которым уже не стоят прочно усвоенные российские штампы, застарелые иллюзорные иерархии. Такой подход позволяет непредвзято посмотреть на русское искусство XX в. как на широкую панораму,

где место жительства художника может разве что указывать на его личные предпочтения или на причастность (непричастность) к активной международной художественной жизни, т. е. остается исключительно внешним обстоятельством.

Итак, уже на уровне задания рассматриваемая книга выделяется в ряду тематически близких ей исследований. Примечательно и ее построение.

Разделы сборника соответствуют городам, перечисленным выше, причем Тель-Авив и Иерусалим объединены в один раздел. Внутри каждой части — общие статьи по истории русского искусства или его коллекций в указанном городе в указанный период, затем статьи, посвященные отдельным художникам, дальше — интервью с художниками, взятые Зинаидой Стародубцевой по общему для всех списку из нескольких простых вопросов. Резюмирована книга справочным аппаратом: перечнями периодических изданий, галерей, центров, музеев, так или иначе имеющих отношение к искусству позднего русского зарубежья, а также групповых выставок русского искусства.

Результатом функционирования этой сложной многоуровневой системы оказывается настоящий компендиум разнообразных материалов. Жанр книги невозможно определить через односложные, одномерные, готовые термины, труд представляет собой своеобразный архив, банк данных, это не конечный результат изысканий, а зафиксированный процесс их развития, причем процесс открытый. Как указывает в предисловии составительница, множество статей сборника были написаны специально для этой книги и многие из них похожи на аннотации к конкретным, иногда локальным темам — подобные тексты существуют не самостоятельно, а как элементы общей панорамы. Кроме того, они не столько формируют какие-то устойчивые положения, прочную матрицу смыслов и фактов, сколько намечают пути исследований, по которым можно следовать в дальнейшем. При этом тексты в книге собраны и организованы так, что к ним легко можно добавить другие тексты без нарушения целостности всей конструкции.

Подобная разомкнутость соотносится с современной моделью выстраивания истории искусства — той, которая подразумевает архивные стратегии накопления непосредственных свидетельств, точных фактов и оставленных ими следов разной степени материальности. Существенное место при таком методе производства знания играет и устная история, позволяющая аккумулировать «живые» свидетельства участников тех или иных процессов. Легко увидеть, что подобные принципы и акценты характерны и для рассматриваемой книги, построенной в первую очередь на интервью. Исследовательские же статьи здесь, как правило, органично вырастают из «архивных» фактов и личных свидетельств.

При этом было бы ошибочно сводить роль сборника, его содержание и значение для историографии современного российского художественного процесса исключительно к открытому архиву информации и свидетельств, к каркасу, еще не принявшему определенной формы. Прикладной материал здесь не бесформен, он выстроен в достаточно внятную, доказательную концептуальную общность.

Уже расположение разделов, которое составительница в предисловии [1, с. 13–14] объясняет «хронологической последовательностью» (в Париже пик русской активности был в 1970-е гг., а Лондон активизировался только в нынешнем веке), служит построению нарратива. Парижский раздел представляется наиболее явной и ясной точкой, где происходит пересечение старого и нового сразу в нескольких смыслах: с одной стороны, здесь встречаются разные волны и итерации русской заграничности, в старые мехи давно существовавших эмигрантских журналов и адресов вливается новое вино московского и ленинградского нонконформизма. С другой стороны, Париж привлекателен для позднесоветских переселенцев в первую очередь мифом о Парижской школе, представлениями о свободе творчества, авангардом. К моменту активности здесь Михаила Шемякина, Оскара Рабина, Михаила Рогинского весь этот модернистский мир уже, во-первых, может быть с полным правом назван старым, а во-вторых, превращается в тень, прежние кумиры уже недействительны в новых реалиях.

Здесь, в этом первом разделе, сразу же вводится ключевая тема принципиальной неслиянности русской культуры в изгнании с «принимающим» ее художественным миром. Советское неофициальное искусство переезжает во Францию, но существует как закрытое сообщество, ограниченный круг, рассматривается иностранными зрителями и критиками в своей целостности как явление, не раздробляемое на части и не могущее стать органичной частью французской или тем более общемировой художественной жизни. Именно так определяет, например, сама З. Б. Стародубцева антрепренерскую стратегию Александра Глезера: «Выставочная деятельность А. Глезера не была направлена на интеграцию русских художников в западное искусство, на взаимодействие с художниками Парижа, это был скорее показ Западу неофициального русского искусства как целостного явления, как пример сопротивления советскому режиму» [1, с. 39].

Следующий после неувлечаемости в глобальные контексты мотив — сторонний взгляд, конструирующий русское искусство, помогающий ему состояться. Проблема состоятельности — одна из ключевых для всего советского неофициального искусства, которое существует как фрагмент, осколок, оторванный от живого и полноценного потока художественной жизни. Здесь нет отчетливых определяющих его внешних институциональных рамок — поэтому нонконформизму приходится изобретать свои собственные институции, выстраивать собственные сообщества, придумывать альтернативные способы взаимодействия художника со зрителем и художников между собой. В этой системе координат взгляд извне играет ключевую роль — и в первую очередь такой конституирующей силой обладает взгляд из другой страны, из другого мира, оттуда, где современное искусство и живой процесс существуют, но ограниченные государственным контролем.

Похожий механизм — судя по рецензируемой книге — действует и в отношении русского искусства в эмиграции, которое пытается переизобрести свою традицию и историю. Здесь, наряду с попытками выступить в качестве «наследников» русского авангарда (как раз в рассматриваемые десятилетия бывшего на пике популярности у западноевропейских и американских людей искусства), существуют и другие стратегии. Можно вспомнить и «Русский музей в изгнании» Александра Глезера, существовавший в парижской орбите. При этом все же акцент на этих процессах в книге больше заметен в нью-йоркском разделе — недаром именно здесь находятся уникальные собрания советского/русского современного искусства Норгтона и Нэнси Додж, Романа Табакмана, Юрия Рябова. При этом существенной деталью является то, что благодаря всеохватности коллекции Доджа, который не только собрал максимально полный перечень советских нонконформистов, но и сохранил важнейшие архивы художников и коллекционеров, советское неофициальное искусство в США обрело статус академической темы, оно доступно для исследований (см. статьи Элисон Хилтон, Аллы Розенфельд, Брюса Альтшулера).

Список литературы:

1. Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы / Авт.-сост. и интервьюер З. Б. Стародубцева. М.: БуксМАрт, 2020. 688 с.

References:

Starodubtseva S. B. (comp.). *Russian Artists Abroad. 1970s – 2010s*. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 688 p.

Особое место в книге занимает израильская часть, посвященная Иерусалиму и Тель-Авиву. По понятным причинам в Израиль переехало очень много художников из СССР и позднее из стран СНГ. На новом месте они, с одной стороны, образовали собственную среду, а с другой — влились в процесс конструирования израильского искусства, который к моменту их приезда уже давно был в самом разгаре, но, кажется, и сейчас до конца не завершен. Динамика отношений эмигрантов из СССР и местной израильской художественной сцены причудлива, статус-кво постоянно меняется — и полноценного слияния, абсорбации пришлых местной сценой еще не произошло, как об этом пишет Марина Генкина: «...по-прежнему существует стена, отделяющая “советских” и художников из СНГ от израильских...» [1, с. 283].

При этом существование советских художников-эмигрантов в Израиле — это, пожалуй, единственный случай для русского зарубежья, когда экспатрианты образуют школу, у них появляются ученики, которые в свою очередь тоже существуют внутри израильской культуры как особая общность. Это неоднородные и уникальные процессы, которые ясно обозначены в книге и могут изучаться последующими исследователями.

Берлин, а вслед за ним Лондон, несмотря на то, что и здесь можно найти еще довоенные эмигрантские традиции, для последней (на сегодняшний день) из волн русской художественной эмиграции скорее играют роль актуальных, современных центров арт-мира, где художники из России могут многому научиться — и сам факт учебы, работы, стажировки в этих городах рассматривается как преодоление барьеров, приобщение к интернациональной художественной сцене. Например, Дмитрий Виленский, участник группы «Что делать?», одного из самых успешных в глобальном отношении российских художественных проектов этого столетия, в своем интервью говорит об освобождающем воздействии от знакомства с «западными левыми» и о «погружении в современное искусство и знакомств[е] с технологиями культурного производства» [1, с. 521]. В этом отношении его опыт не уникален. Российские художники отправляются за границу в XXI в. уже не для того, чтобы взглянуть на русскую культуру извне, не для того, чтобы обрести «свободу творческого самовыражения» (такой провозглашала свою цель группа «Боевые слоны», переехавшая из Ленинграда в Израиль в 1980-е гг. [1, с. 286]). Цель гораздо более буднична и практична — получить образование, стать частью интернационального процесса.

Последовательность разделов в итоге составляет совершенно особую драматургию развития отношений между русским зарубежьем и собственно самим зарубежьем как таковым, теми контекстами, в которые российские/советские художники попадали, меняя страну проживания.

При всем этом сборник содержит в себе массу сведений и деталей творческого и жизненного пути множества отдельных художников, а кроме того — множество других существенных выводов, касающихся тех или иных аспектов истории русского искусства второй половины XX — начала XXI вв.

Книга, собранная Зинаидой Стародубцевой, являет собой новаторский коллективный труд, который сочетает в себе несколько аспектов. Это и объемное собрание большого количества разнообразного материала, открытое для интерпретаций и дополнений; в то же время книгу можно назвать своеобразной версией истории российского современного искусства, рассказанной из нетривиальной метапозиции, позволяющей избежать многих застарелых штампованных подходов, характерных для существующей историографии по теме.

Резюмируя, можно сказать, что «Русские художники за рубежом...» должны занять и несомненно займут подобающую им позицию: место оригинального научного труда, вносящего новое слово не только в изучение темы, но и в методологию истории искусства, а в конечном счете — место настольной книги для любого исследователя русского искусства XX в.