НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (2021)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 2 (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. Щетинина (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. Iu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology).

Выпуск журнала «Новое искусствознание» 02/2021 посвящен памяти Нины Николаевны Калитиной — доктора искусствоведения, почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета, ведущего отечественного специалиста по французскому искусству XIX–XX вв., талантливого педагога и научного руководителя. Журнал подготовлен по материалам конференции «Калитинские чтения-2021», которая состоялась 1-2 июня 2021 г. в Институте истории Санкт-Петербургского государственного университета. В него вошли статьи коллег, учеников и последователей Нины Николаевны, посвященные проблемам исследования истории и теории искусства Нового и Новейшего времени.

"New Art Studies" journal issue 02/2021 is dedicated to the memory of Nina Nikolaevna Kalitina — Full Doctor of Art History, Honorary Professor of St. Petersburg State University, a leading Russian specialist in French art of the 19th – 20th centuries, a talented teacher and scientific advisor. The magazine was prepared based on the "Kalitin Readings-2021" conference materials (1-2 June 2021, Institute of History, St. Petersburg State University). It contains articles by colleagues, students and followers of Nina Nikolaevna investigating the problems of the art history and theory of the New and Modern times.

Новое искусствознание. 2021. № 2. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 160 с.
New Art Studies. 2021. No. 2. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 160 p.

Издатель
Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
директор Фонда «Новое искусствознание»
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

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

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор редакции
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

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

Ekaterina Gennadievna Dubrovskaya
Editorial coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка
Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина

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

В оформлении обложки использована работа: Христо и Жанна-Клод. Упакованный Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца. URL: https://www.christojeanneclaude.net

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

От редакции 6

Искусство Нового времени

А. В. Морозова. Аллегорические ансамбли семи Свободных искусств в европейском искусстве от Ренессанса к барокко 8

Г. В. Томирдиаро. Гойя во Франции. Жизнь и творчество 16

Е. Д. Федотова. «Дон Кихот» Оноре Домье 24

M. Melot. La Guerre de Crimée et les heures sombres de Daumier (1856–1859) 31

В. А. Мишин. Малоизвестные рисунки французских художников XIX века в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина 38

Е. В. Клюшина. Краткая история иллюстрированной «Схватки»: журнал “L’Escarmouche” и его мастера 50

Д. О. Мартынова. Дочери Евы в искусстве Франции второй половины XIX века 60

Н. Б. Демина. Произведения испанских «римлян» последней трети XIX века в собрании Эрмитажа 70

Т. Э. Моженок-Нинэн. Русские находки во Франции. О некоторых произведениях русских художников XIX века из французских коллекций 84

Ю. В. Петрова. Академия Эжена Каррьера и его русские ученики 94

Искусство XX–XXI веков

О. А. Грингольц-Венгерова. Творческий путь Моисея Кислинга 102

А. К. Лепорк. От человека к миру, или стирая современность (О пейзажах Оскара Кокошки 1920–1930-х годов) 110

Н. В. Филичева. Знаки, образы, символы и современность стиля Ар Деко 120

М. А. Бусев. Париж в творчестве Христо: от 1950-х к 2020-м годам 138

Теория искусства

А. В. Рыков. Глобальная теория искусства. Итоги и перспективы (К интерпретации наследия Ф. И. Шмита) 150

Е. Ю. Андреева. Усталая конструкция теории искусства: о метамодернизме 154

Переводы

Д. О. Мартынова. Перевод статьи «Танцоры Святого Вита» Ж.-М. Шарко и П. Рише 158

Editorial board 6

Art of the Modern Period

A. V. Morozova. Allegorical Ensembles of Liberal Arts in the European Art from the Renaissance to Baroque 8

G. V. Tomirdiaro. Goya in France. Life and Work 16

E. D. Fedotova. “Don Quixote” by Honoré Daumier 24

M. Melot. The Crimean War and the Dark Hours by Daumier (1856–1859) 31

V. A. Mishin. Little-Known Drawings by the 19th-Century French Artists in the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts 38

E. V. Klyushina. A Brief History of the Illustrated “Skirmish”: “L’Escarmouche” Journal and Its Artists 50

D. O. Martynova. Daughters of Eve in French Art of the Second Half of the 19th Century 60

N. B. Demina. Paintings and Drawings by Spanish Artists Working in Rome in the Last Third of the Nineteenth Century in The State Hermitage Museum 70

T. E. Mojenok-Ninin. Russian Discoveries in France. Creations of Russian Artists of 19th Century in French Collections 84

Yu. V. Petrova. Eugène Carrière Academy and His Russian Students 94

Art of the 20th–21st Centuries

O. A. Gringolts-Vengerova. Moise Kisling’s Creative Way 102

A. K. Lepork. Turning the Focus: from Person to World, or Eliminating Modernity (On Oskar Kokoschka’s Landscapes in 1920–1930s) 110

N. V. Filicheva. Signs, Images, Symbols and Modern Appraisal of Art Deco 120

M. A. Busev. Paris in the Works of Christo: from the 1950s to 2020s 138

Theory of Art

A. V. Rykov. Global Theory of Art. Results and Prospects (To the Interpretation of the Heritage of Fedor Shmit) 150

E. Yu. Andreeva. The Tired Construction of Art Theory: About Metamodernism 154

Translations

D. O. Martynova. Translation of the article “Dancers of St. Vitus” by J.-M. Charcot and P. Richet 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.

ОТ РЕДАКЦИИ

Илл. 1. Нина Николаевна Калитина (1926-2018)

Выпуск журнала «Новое искусствознание» 02/2021 посвящен памяти Нины Николаевны Калитиной — доктора искусствоведения, почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета, ведущего отечественного специалиста по французскому искусству XIX–XX вв., талантливого педагога и научного руководителя. Нина Николаевна Калитина — автор более 150 публикаций, в числе которых такие значительные монографические исследования, как «Оноре Домье. 1808–1879» (1955), «Поль Синьяк» (1976), «Гюстав Курбе. Очерк жизни и творчества» (1981), «Французская пейзажная живопись 1870–1970» (1972), «“Эпоха реализма” во французской живописи XIX века» (1972), «Французский портрет XIX века» (1985), «Французская скульптура второй половины XIX в.» (2007) и другие[1]. Как справедливо отмечают Елена Витальевна Клюшина и Роман Александрович Соколов, «желание перенять передовой опыт зарубежной науки всегда сочеталось у Калитиной со стремлением соединить его с традициями и новыми тенденциями развития отечественной гуманитарной мысли, что придавало уникальный характер ее трудам, находившим заинтересованного читателя в России и за границей»[2].

Выпуск подготовлен по материалам конференции «Калитинские чтения-2021», которая состоялась 1-2 июня 2021 г. в Институте истории Санкт-Петербургского государственного университета. В него вошли статьи коллег, учеников и последователей Нины Николаевны, посвященные проблемам исследования истории и теории искусства Нового и Новейшего времени. Раздел **«Искусство Нового времени»** открывает статья Анны Валентиновны Морозовой «Аллегорические ансамбли семи Свободных искусств в европейском искусстве от Ренессанса к барокко», в которой прослеживается концептуальная и эстетическая эволюция данных комплексов с опорой на письменные и визуальные источники. Статья Галины Владимировны Томирдиаро «Гойя во Франции. Жизнь и творчество» рассказывает о позднем периоде великого испанского мастера, посредством глубокого и проницательного анализа его живописных и графических работ доказывая его особую значимость как для самого художника, так и для дальнейшего развития французского искусства.

Одному из любимых художников Нины Николаевны — Оноре Домье — посвящены статьи Елены Дмитриевны Федотовой и Мишеля Мело. Статья Елены Дмитриевны Федотовой «“Дон Кихот” Оноре Домье» повествует об интерпретации образа героя романа Мигеля Сервантеса в работах французского мастера. Автор стремится подчеркнуть, что Дон Кихот во многом стал для художника воплощением гуманистических идеалов и был близок ему по духу. В социально-историческом контексте Второй империи он приобрел особую актуальность и остроту, позволив Домье выступить «правдивым свидетелем своей эпохи». Статья Мишеля Мело «Крымская война и черные дни Домье (1856–1859)» рассказывает о сложном и малоисследованном периоде в творчестве мастера, подчеркивая вклад монографии «Оноре Домье» Нины Николаевны Калитиной в его изучение.

Статья Виталия Александровича Мишина «Малоизвестные рисунки французских художников XIX века в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина» вводит в научный оборот 11 работ, в числе которых произведения Пьер-Поля Прюдона, Эжена Делакруа, Поля Деларош, Гюстава Доре, Эжена Лами, Гранвиля. Автор уточняет датировки произведений, анализирует их сюжеты и художественные особенности, а также прослеживает связь рисунков с другими работами мастеров. Статья Елены Витальевны Клюшиной «Краткая история иллюстрированной “Схватки”: журнал “L’Escarmouche” и его мастера» впервые в отечественной и зарубежной историографии подробно анализирует концептуальную программу и визуальное наполнение французского издания, выходившего всего несколько месяцев в 1893–1894 гг., с которым сотрудничали таких знаменитые мастера, как Пьер Боннар, Анри де Тулуз-Лотрек, Феликс Валлоттон, Анри-Габриэль Ибельс и другие. Статья Дарьи Олеговны Мартыновой «Дочери Евы в искусстве Франции второй половины XIX века» посвящена исследованию эволюции интерпретации женских образов на материале статей, литературных и художественных произведений. Автор уделяет особое внимание влиянию медицинского и феминистского дискурсов на их трактовку, а также подчеркивает ее сложность и противоречивость. Объектом внимания в статье становятся работы Фернана Кнопфа, Фелисьена Ропса, Альфонса Мухи, Одилона Редона, Мэри Касатт.

В статье Натальи Борисовны Дёминой «Произведения испанских “римлян” последней трети XIX века в собрании Эрмитажа» анализируются работы испанских художников, которые длительное время жили в Италии. Автор акцентирует внимание на истории поступления этой группы работ в Государственный Эрмитаж, уточняет датировки отдельных произведений, вводя в научный оборот новые архивные материалы. Статья Татьяны Эдуардовны Моженок-Нинэн «Русские находки во Франции. О некоторых произведениях русских художников XIX века из французских коллекций» посвящена истории появления отдельных работ отечественных мастеров во французских государственных и частных собраниях. Объектом внимания в статье становятся произведения Владимира Боровиковского, Марии Башкирцевой, Ивана Прянишникова, Алексея Боголюбова, Марии Эристовой-Казак и других. Статья Юлии Владимировны Петровой «Академия Эжена Каррьера и его русские ученики» подробно анализирует специфику преподавания в данном частном учебном заведении, а также разработанный Каррьером проект Всеобщей народной академии. Автор подчеркивает важность фигуры Эжена Каррьера в культурной жизни Франции конца XIX в. и его значительную роль в творческом становлении молодых художников.

Раздел **«Искусство XX–XXI веков»** открывает статья Ольги Грингольц-Венгеровой «Творческий путь Моисея Кислинга», детально освещающая основные этапы становления и

Илл. 2. Нина Калитина и Мишель Мело. 16.09.2014. Фотография из личного архива М. Мело

развития художника. Автор предпринимает попытку выявления места творческого наследия Кислинга в рамках стилистического разнообразия Парижской школы, уделяя особое внимание портретам мастера и рассматривая его как представителя экспрессионистических тенденций во французском искусстве. Статья Алексея Константиновича Лепорка «От человека к миру, или стирая современность (О пейзажах Оскара Кокошки 1920–1930-х годов)» впервые в российской историографии подробно анализирует концептуальные и формально-стилистические особенности пейзажных композиций художника.

В статье «Знаки, образы, символы и современность стиля Ар Деко» Надежда Викторовна Филичева рассматривает данное явление как «интегративную модель эпохи модернизма» и выявляет его отличительные черты в области архитектуры, скульптуры, моды, декоративно-прикладного искусства. Особый интерес представляет авторский анализ выставочных проектов, связанных с репрезентацией произведений Ар Деко в современном музейном пространстве Москвы и Санкт-Петербурга. Завершает раздел статья Михаила Алексеевича Бусева «Париж в творчестве Христо: от 1950-х к 2020-м годам». Автор уделяет особое внимание творческому становлению художника и формированию его индивидуального подхода к искусству. В статье подробно рассматриваются такие знаковые проекты Христо, как «Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985) и «Упакованная Триумфальная арка» (1961–2021).

В раздел **«Теория искусства»** вошли статьи Анатолия Владимировича Рыкова и Екатерины Юрьевны Андреевой. Статья «Глобальная теория искусства. Итоги и перспективы (К интерпретации наследия Ф. И. Шмита)» Анатолия Владимировича Рыкова анализирует теоретико-методологическую специфику работ ученого и взаимоотношения его идей с концепциями венской и петербургской школ искусствознания. Особое внимание автор уделяет тем аспектам методологии Шмидта, которые сохранили свою актуальность для современных междисциплинарных и глобальных исследований. Статья Екатерины Юрьевны Андреевой «Усталая конструкция теории искусства: о метамодернизме» посвящена критическому осмыслению концепции метамодернизма, предложенной в книге «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» Робина ван ден Аккера, Алисон Гиббонс, Тимотеуса Вермюлена и др. Опираясь на теорию «взрывных» и «постепенных» периодов в развитии культуры, предложенную Юрием Лотманом, автор предлагает рассматривать метамодернизм исключительно как завершающий этап «постепенного» периода, за которым закономерно должна последовать новая «революция». В завершающем разделе представлен перевод статьи Жан-Мартена Шарко и Поля Рише «Танцоры Святого Вита», выполненный Дарьей Олеговной Мартыновой.

От лица Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» я хочу выразить благодарность авторам статей, редакционной коллегии, рецензентам за продуктивное научное и творческое сотрудничество при подготовке выпуска журнала «Новое искусствознание» 02/2021.

С уважением,
кандидат искусствоведения,
главный редактор Фонда «Новое искусствознание»
Ида Александровна Шик

Примечания:

[1] С полным списком научных работ Н. Н. Калитиной можно ознакомиться в публикации: Нина Калитина. Список опубликованных работ // Искусствознание. 2019. № 2. С. 250–263.

[2] *Клюшина Е. В., Соколов Р. А.* Между Россией и Францией: научный путь Нины Николаевны Калитиной // Искусствознание. 2019. № 2. С. 232–249.

УДК 7.033.1
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-8-15

Морозова Анна Валентиновна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

Morozova, Anna Valentinovna, Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ АНСАМБЛИ СЕМИ СВОБОДНЫХ ИСКУССТВ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ ОТ РЕНЕССАНСА К БАРОККО

ALLEGORICAL ENSEMBLES OF LIBERAL ARTS IN THE EUROPEAN ART FROM THE RENAISSANCE TO BAROQUE

Аннотация. Статья посвящена аллегориям и аллегорическим ансамблям семи Свободных искусств в европейском искусстве в его развитии от Ренессанса к барокко. Прослеживается также история зарождения аллегорических образов семи Свободных искусств в эпоху Античности, трансформация представлений о них на протяжении Средних веков и будущая судьба этих образов в европейском искусстве XVIII–XIX вв. Анализируются письменные источники по искусству. Выводы, сделанные на их основе, сопоставляются с выводами, сделанными на основе изучения изобразительного искусства. Используются методы компаративистский, иконологический, иконографический. Показывается, что ансамбли аллегорий Свободных искусств, сформировавшись в эпоху поздней Античности как ансамбли гуманитарных и точных знаний, в эпоху Ренессанса кардинально поменяли свой состав, включив в себя Живопись, Скульптуру и Архитектуру. К эпохе барокко в прежнем составе ансамбли Свободных искусств перестают существовать, распавшись на ансамбли Театральных художеств, Наук, Искусств и т. д., к чему привел неуклонный ход развития знаний, переживший настоящий взрыв в эпоху XVII–XVIII, а тем более XIX в.

Ключевые слова: аллегории; аллегорические ансамбли; европейское искусство; аллегории семи Свободных искусств; искусство Ренессанса; искусство барокко.

Abstract. The article is devoted to the allegories and allegorical ensembles of seven Liberal Arts in European art in its development from the Renaissance to Baroque. The history of its emergence in the Antiquity, the transformation of ideas during the Middle Ages and the future fate of these images in 18th–19th century European art were also traced. The author analyzed treatises on art and compared the conclusions on their basis with ones on the material of visual arts. The methods used were comparative, iconological, and iconographic. The author showed that the ensembles of allegories of Liberal Arts, formed in the late Antiquity as ensembles of humanitarian and exact knowledge, in the Renaissance, radically changed its composition with the inclusion of Painting, Sculpture, and Architecture. By the Baroque time, the ensembles of Liberal arts became the wide ensembles of theatre, science, arts, and etc., which was the result of the development of knowledge with its explosion in the 17th–18th centuries and even more in the 19th century.

Keywords: allegories; allegorical ensembles; European art; allegories of seven Liberal arts; Renaissance art; Baroque art.

Аллегории и аллегорические ансамбли появлялись в искусстве на протяжении практически всей истории его существования. Были и эпохи с ярко выраженным предпочтительным интересом к аллегориям, к ним относятся поздняя Античность, Средневековье, Проторенессанс, маньеризм, классицизм[1]. Со времен Античности известны аллегории Добродетелей, Грехов, пяти чувств, четырех стихий, четырех темпераментов, Времен года, Времени суток, Созвездий, Свободных искусств и другие. Не всем аллегориям историей было отмерено одинаковое время жизни, но при этом аллегории часто пересекались, взаимно дополняя друг друга или противопоставляясь друг другу.

Аллегорические ансамбли Свободных искусств встречаются в европейской живописи и скульптуре от эпохи поздней Античности и Средневековья до эпохи барокко и рококо. Их расцвет приходится на Средние века и Ренессанс. В отличие от аллегорий Времен года, Времени суток или пяти чувств, к эпохе барокко в целостных ансамблях они уже встречаются редко. Трансформации, происходящие в структуре и иконографии ансамблей Свободных искусств, позволяют ярче увидеть различия между эпохами, что свидетельствует об актуальности темы.

Аллегории Свободных искусств привлекали к себе внимание исследователей. В частности, этой проблеме посвящена статья Г. Каблера «Аллегории живописи Кардучо» (1965) [13], в которой ученый фокусирует внимание читателей на аллегорических образах гравюр, украшающих «Диалоги о живописи» испано-итальянского теоретика и практика искусства В. Кардучо. Статья посвящена появлению аллегории Живописи как Свободного искусства в гравюре Ренессанса. Есть отдельное исследование об «Аллегории искусства живописи» Я. Вермеера у Г. Зедльмайра [4, с. 185–201]. Отдельные публикации посвящены самостоятельным аллегорическим ансамблям [8] или даже аллегориям Свободных искусств в отдельные эпохи [10] и в отдельных художественных школах [1]. Есть работы о трактовке этой темы конкретными крупными мастерами, например Веласкесом [12]. Но исследований даже не столько в целом об аллегориях, сколько именно об ансамблях аллегорий Свободных искусств с прослеживанием изменений в них от Ренессанса до барокко и классицизма на настоящий момент не существует, что лишний раз доказывает важность предпринятого нами научного анализа.

В эпоху поздней Античности становится заметен перевес литературы над изобразительными искусствами и архитектурой. Знаменитый ритор и писатель II в. Лукиан в своем диалоге «Сновидение, или сон Лукиана» [7] выводит аллегорические

Илл. 1. Роза северного портала трансепта собора Нотр-Дам в Лане. Франция. 1200–1210. (Четыре медальона с Философией, Риторикой, Музыкой, Медициной созданы взамен исчезнувших в 1865). URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rose_Nord_Cath%C3%A9drale_de_Laon_181008_01.jpg

фигуры Скульптуры и Риторики. Скульптура выступает в роли мужеподобной особы в переднике, заляпанном глиной, речь ее груба и несовершенна. Не дослушав ее, герой диалога, под которым автор выводит самого себя, обращается ко второй присутствующей женщине, которая изысканно одета, красива и обладает грамотной и связной речью. Она убеждает Лукиана, что, избрав ее — Риторику, он не только научится произносить красивые яркие речи, не только приобретет множество поклонников своего дара, не только будет много путешествовать, но и сам усовершенствуется и разовьется духовно. И Лукиан, отбросив все сомнения, совершает свой выбор в пользу Риторики.

В диалоге «Изображения» Лукиан утверждает, что скульптура и живопись способны передать внешнюю красоту, и только литература обладает возможностями передачи красоты духовной и душевной и подлинным бессмертием, соответственно, именно литература является высшим родом искусства [6].

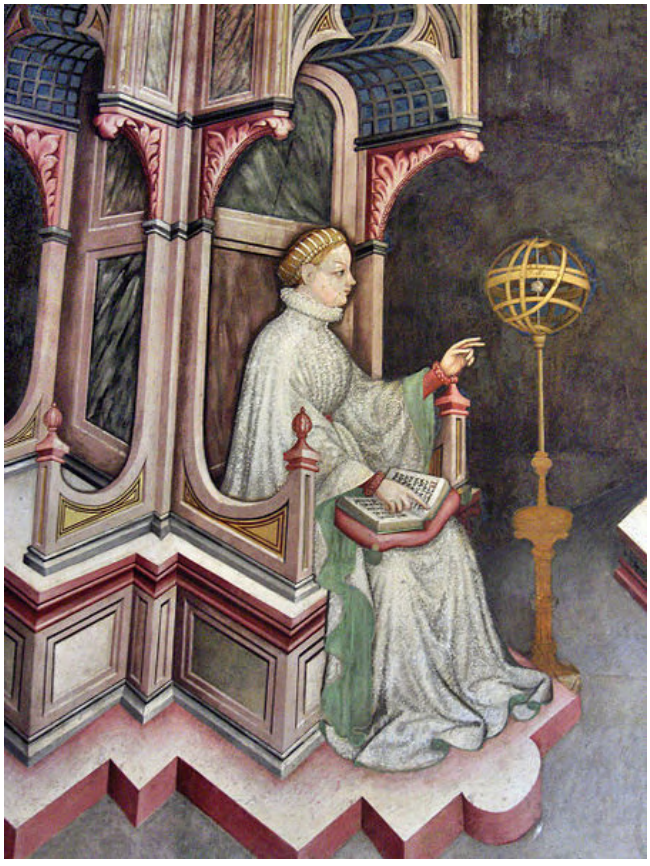
Римляне по складу своего ума были склонны к систематизации тех знаний, которые они унаследовали от своих предшественников, в частности, от греков. В контексте римской культуры появляется «Энциклопедия» Варрона (116–27 гг. до н. э.), «Естествознание» Плиния (I в.), «Десять книг об архитектуре» Витрувия (I в. до н. э.), тогда же на свет является и «Брак Филологии с Меркурием» М. Капеллы (V в.). «Энциклопедия» Варрона — свод знаний образованного римлянина, «Естествознание» — компендиум знаний о природе, «Десять книг об архитектуре» — свод знаний по архитектуре, «Брак Филологии с Меркурием» — свод знаний по предметам, овладеть которыми стремился каждый уважающий себя человек времени создания сочинения. В этом учебнике эпохи поздней Античности его автор выводит систему «Свободных искусств», к которым относит, по традиции того времени, знания гуманитарные и точные: знаменитые тривиум (грамматика, риторика, диалектика) и квадривиум (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Изобразительные искусства и архитектура остаются за пределами этой системы, принадлежа не к Свободным искусствам, а к искусствам Механическим. В соответствии с текстом М. Капеллы, каждое Свободное искусство предстает в образе аллегорической женской фигуры с соответствующими атрибутами[2]. Показательно для эпохи поздней Античности, что Свободные искусства находятся в свите Филологии, выходящей замуж за Меркурия. У М. Капеллы намечена и связь Свободных искусств с семью Добродетелями.

От поздней Античности эта система М. Капеллы переходит в эпоху Средневековья. В период высокой готики, совпавший с высокой схоластикой, усиливается тяга к систематизации знаний, роднящая готику с поздней Античностью. Своего рода аккумуляторами систематизированных знаний Средневековья становятся готические соборы. В розах и скульптурном декоре французских соборов мы встречаем одни из первых в истории искусства аллегорий Свободных искусств. Например, в розе северного трансепта собора Нотр-Дам в Лане (Илл. 1) (1200–1210, четыре медальона с Философией, Риторикой, Музыкой, Медициной созданы взамен исчезнувших в 1865 г.), а также в скульптуре Королевского портала Шартрского собора (Илл. 2). В средневековых соборах фигуры Свободных искусств зачастую попарно соединяются с фигурами Добродетелей: Мудростью, Мужеством, Умеренностью, Справедливостью, Верой, Надеждой, Любовью. Показательно, что даже в памятнике XVIII в. — росписях Тьеполо в Вюрцбургском дворце (Илл. 3) так называемые кардинальные, т. е. общие Добродетели (Мудрость, Мужество, Умеренность или Справедливость) изображены с атрибутами живописи, скульптуры и архитектуры. Развивается и литература о Свободных искусствах. К эпохе позднего Средневековья относятся рукопись «Семь свободных искусств» (Северная Франция, Фландрия, XIII–XIV в., так называемые «Песни Ротшильдов»), а также «Песнь о семи добродетелях и семи Свободных искусствах, посвященная Висконти» Бартоломео ди Бартоли (XIV в.).

Достаточно популярны образы Свободных искусств были в искусстве итальянского Ренессанса. Можно вспомнить фресковый ансамбль кисти Джентиле да Фабриано (Зал Свободных искусств и планет, дворец Тринчи, Фолиньо, Италия (конец XIV в. — первая четверть XV в.)) (Илл. 4), «Семь Свобод-

Илл. 2. Аллегории Свободных искусств на фасаде Королевского портала Шартрского собора. Франция. XII в. URL: http://artklassl3.bibliowiki.ru/articles/arhitektura/evropeiskaja-arhitektura/678-shartrskii-kafedralnyi-sobor.html

Илл. 3. Джованни Баттиста Тьеполо. Плафон в Вюрцбургском дворце. Германия. 1751–1753. URL: https://artifex.ru/живопись-джованни-баттиста-тьеполо-часть-2/

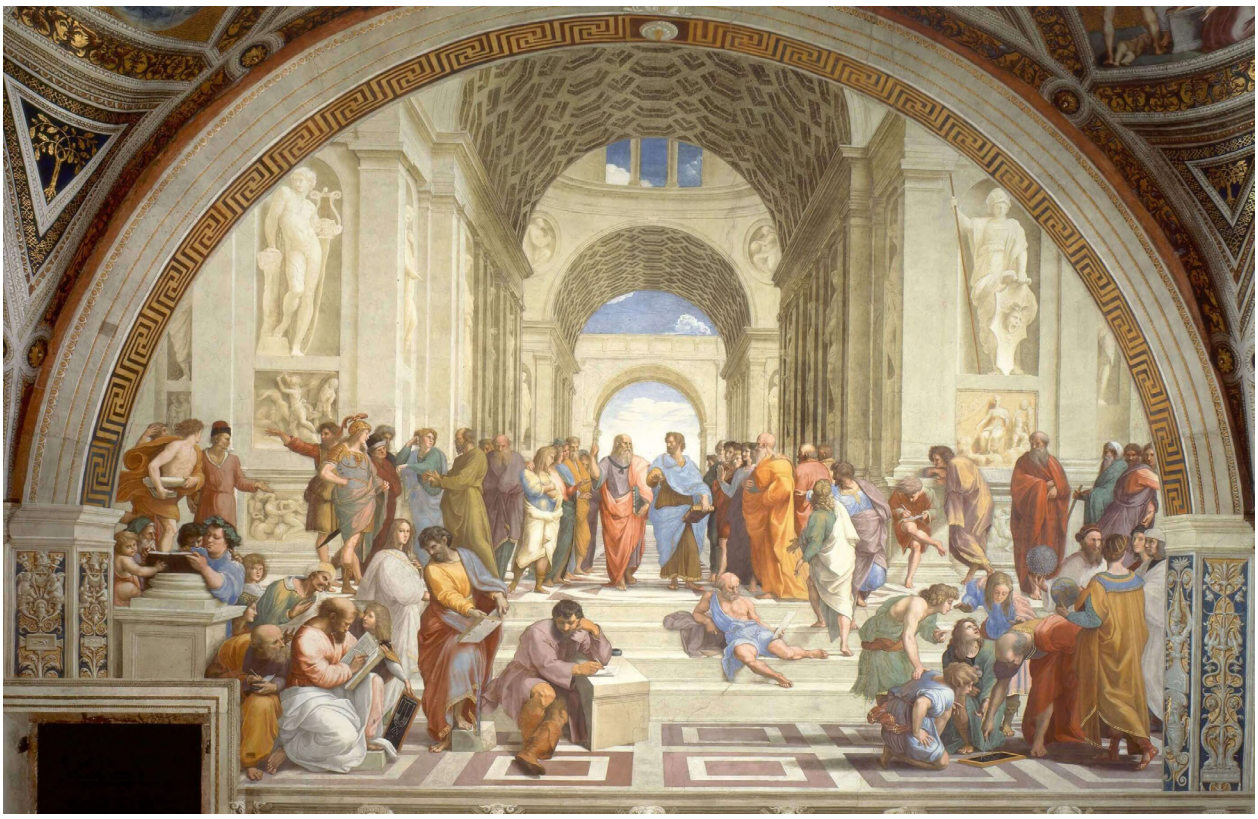


Илл. 4. Джентиле да Фабриано. Астрономия. Фрагмент росписей зала Свободных искусств и планет во дворце Тринчи. Фолиньо, Италия. Конец XIV — первая четверть XV в. URL: https://www.liveinternet.ru/users/3114582/post120050868/

ных искусств» Джованни дель Понте (56 × 165 см, доска, темпера, 1435, Прадо, Мадрид), росписи библиотеки папы Борджа в Ватикане Пинтуррикьо (XV в.), фрески виллы Лемми под Флоренцией С. Боттичелли «Лоренцо Торнабуони перед аллегорическими фигурами семи Свободных искусств» (1486–1490), картины живописного ансамбля кисти Йоса ван Гента и испанца Педро Берругете, выполненные для дворцов герцога Федериго да Монтефельтро в Урбино и в Губбио (XV в.).

Пожалуй, самый знаменитый ансамбль с изображением Свободных искусств — это росписи Рафаэля в станцах Рафаэля в Ватикане (Илл. 5). Не только в целом ансамбль станц объединяет тема Свободных искусств, но и в частности знаменитая «Афинская школа» Рафаэля может быть рассмотрена как собрание Свободных искусств: Диалектика представлена Аристотелем, Арифметика — Пифагором, Геометрия — Евклидом, Астрономия — Птолемеем, Музыка — статуей Аполлона в нише архитектурного задника. К эпохе Ренессанса принадлежат и тондо с аллегориями Свободных искусств для плафона Золотого зала библиотеки св. Марка в Венеции Веронезе (последний выполнил аллегории Астрономии, Музыки), Джузеппе Порта, Андреа Скьявоне и других мастеров (1556–1557). Тондо были заказаны правительством Венецианской республики и должны были проводить идею о том, что искусства расцветают при добром правлении. От наследия Веронезе дошли и разрозненные аллегории Свободных искусств (105 × 105 см, холст, масло, ок. 1551, музеи Ватикана). Из памятников Северного Возрождения можно назвать фреску в соборе в Ле-Пюи-ан-Веле (Франция) конца XV в., приписывающуюся Жану Перреалю.

В эпоху XIV–XVI вв. создаются не только живописные, но и скульптурные ансамбли с аллегориями искусств. Можно вспомнить аллегории семи Свободных искусств на надгробии Роберта Анжуйского в Санта-Кьяро в Неаполе в 1343 г. [13, p. 439],



Илл. 5. Рафаэль. Афинская школа. Ватикан. 1510–1511. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Афинская_школа

Илл. 6. Эскориальская библиотека. Испания. XVI в. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Библиотека_Эскориала

Илл. 7. Винченцо Кардучо. Диалоги о живописи. Гравюра из издания 1633 г. URL: https://archive.org/details/bub_gb_8RNuctXwSl8C/page/n347/mode/2up

на надгробии папы Сикста IV Поллайоло, а также в проекте надгробия папы Юлия II Микеланджело. Соответственно, в эпоху Ренессанса, в отличие от Средних веков, намечается тенденция не столько представления некой системы знаний, сколько прославления покровителей искусств и меценатов, в чьих надгробиях аллегории искусства представлены скорбящими об утрате своего благодетеля.

Из Италии традиция создания ансамблей искусств переходит в другие страны Европы. Аллегории Свободных искусств появляются на урне Франциска I в Сен-Дени работы Пьера Бонтампа (XVI в.) [13, p. 439; 15, p. 87]. В Испании подобный ансамбль представлен росписями Эскориальской библиотеки (XVI в.), выполненными командой приезжих итальянских и местных испанских мастеров в технике фрески (Илл. 6). Из несохранившихся росписей можно вспомнить фрески Г. Бесерры с аллегориями Свободных искусств на своде Западной галереи мадридского Алькасара (XVI в., в шкафах галереи хранились архитектурные чертежи) [11, p. 167].

В XVII–XVIII вв. образы Свободных искусств встречаются реже. Можно вспомнить «Аллегорию искусств» Франческо де Мура (142 × 132, холст, масло, 1747–1750, Лувр) или «Аллегории Свободных искусств» Лорана де ла Гира (1649) для отеля Г. Тальманна (Аллегория Грамматики, Национальная галерея, Лондон; Аллегория Музыки, Метрополитен-музеум, Нью-Йорк), а также «Аллегории искусств» Буше («Аллегория живописи», 82 × 87 см, холст, масло, 1760, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; «Аллегория поэзии», 82 × 87 см, холст, масло, 1760-е гг., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; «Аллегория музыки», 103 × 130 см, холст, масло, 1764, Национальная галерея, Вашингтон). Этот список дополняют «Четыре элемента и Свободные искусства» мексиканского мастера Хуана Корреа (242 × 324 см, холст, масло, музей Франца Майера, Мехико, Мексика), шпалеры ткача Я. Лейнерса по картонам Корнелиса Схюта из серии «Семь Свободных искусств» (ок. 1675, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург)[3].

В эпоху Ренессанса наряду с гуманитарными и точными науками возвышаются изобразительные искусства и архитектура. Начинается борьба представителей этих отраслей за признание их Свободными искусствами. Эта борьба вовсю идет уже в эпоху Треченто. В своей новелле о Джотто Боккаччо [2] не случайно делает акцент на быстром уме (Логика) и складной речи (Риторика) Джотто. У Боккаччо художник не лезет за словом в карман, он находчив и остроумен, т. е. по мысли автора новеллы обладает теми талантами, которые были характерны для представителей Свободных искусств. Сакетти в своих новеллах о художниках [9] не отстает от Боккаччо. Присутствуют у него и образы незадачливых художников-пьяниц, находящихся под каблуком у своих жен. Но Джотто и у Сакетти — образец остроумия, острословия и сообразительности! Собственно об изобразительном искусстве Джотто Сакетти, как и Боккаччо[4], практически не упоминает.

В Италии, однако, художники достаточно быстро добились высокого социального положения и уважительного отношения к себе. Микеланджело ставил себя на одном уровне с папой, как и Джотто с Неаполитанским королем, судя по свидетельствам Вазари в его «Жизнеописаниях». Рафаэль, по легенде, ждал кардинальской шапки от задолжавших ему пап, построил себе аристократический палаццо и выезжал в пышной свите, достойной знатных аристократов.

Аллегория Живописи в Италии впервые была включена в собрание Свободных искусств в проекте Микеланджело 1505 г. для надгробия Юлия II [13]. Ш. Тольнай справедливо отмечает, что «персонификации пластических искусств до Микеланджело представляют собой художников, создающих свои произведения; после Микеланджело они предстают как женские фигуры, держащие инструменты художественного ремесла» [16, p. 98; 13, p. 439]. После смерти Микеланджело в 1564 г. аллегория Живописи будет представлена как Свободное искусство на его надгробии в Санта-Кроче работы скульптора Лоренци [13, p. 439].

В «Афинскую школу» Рафаэля, как известно, введены образы самого Рафаэля (в правой группе), Микеланджело (на первом плане в центре) и Леонардо да Винчи (в образе Плато-

Илл. 8. Диего Веласкес. Менины. 1656. Прадо, Мадрид. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Веласкес_Менины

Илл. 9. Джованни Баттиста Тьеполо. Меценат представляет Августу Свободные искусства. 1743.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

на), тем самым Рафаэль тоже демонстрирует «свободный статус» Живописи, Скульптуры и Архитектуры.

В других странах Европы изобразительные искусства и архитектуру довольно долго еще продолжали причислять к искусствам Механическим. Особенно это ранило выходцев из Италии. Вспомним Эль Греко с его судебными процессами, затеянными, чтобы отстоять свой высокий социальный и человеческий статус.

В Кастилии самый ранний образец развернувшейся там борьбы за благородство искусства Живописи датируется 1600 г. Гаспар Гутьеррес де лос Риос, каноник из Саламанки, опубликовал в Мадриде книгу «Общие положения к уважению искусств» (“Noticia general para la estimacion de las artes”), в которой он утверждал, что Живопись может быть названа восьмым Свободным искусством [12, p. 79]. При этом он ссылается на славу и престиж художников и пишет об их близости к благородным кругам общества. В 1629 г. другой каноник, Хуан Алонсо де Бутрон де Толедо, опубликовал в Мадриде свои «Апологетические дискурсы, в которых защищается гениальность искусства живописи» (“Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuedad del arte de la pintura”). Бутрон доказывает, что в практике Живописи задействованы и все прочие искусства. Через четыре года Бутрон при поддержке влиятельных интеллектуалов при дворе опубликовал «Информативный мемориал», содержащий семь речей в защиту благородства Живописи. Каждая речь была поддержана авторитетом представителя той или иной профессии. Открывало опус заявление Лопе де Веги, объявлявшего, что Живопись получила свой благородный статус от Бога — первого художника-живописца [12, p. 79–80].

Висенте Кардучо тоже был итальянцем по крови, приехавшим в Испанию по приглашению Филиппа II для участия в работах по убранству Эскориала. В. Кардучо стал автором «Диалогов о живописи» (1633), в которых красной нитью проходит идея борьбы против уплаты живописцами «алькабалы» — налога, который платили представители Механических искусств. Кардучо доказывает мысль о том, что Живопись не просто — Свободное искусство, но искусство, которое является главнейшим из Свободных искусств, поскольку пользуется услугами их всех [13, p. 444]. Рассуждения Кардучо сопровождают заказанные им для издания своего трактата гравюры. В гравюре восьмого диалога (Илл. 7) аллегорию Живописи сопровождают пальмы за ней, символизирующие ее славу, сферы у ее ног, означающие ее власть в имитации небесного и земного. Искусства, восседающие перед ее троном, свидетельствуют, что она одна, будучи божественного происхождения, главенствует над ними всеми. Около ее левой ступни Геометрия с перпендикуляром, Астрономия с повернутым вверх лицом, несущая астролябию, Архитектура с квадратом и компасом, Арифметика с таблицами чисел, Музыка, играющая на сельо, и Риторика с поднятой и раскрытой правой рукой. Еще три фигуры не идентифицируются. Среди них, по-видимому, Скульптура (у правой ноги Живописи) с бюстом [13, p. 444]. Как справедливо отмечают исследователи, у В. Кардучо не случайно именно восемь Диалогов о живописи. К семи Свободным искусствам он добавляет Живопись как восьмое Свободное искусство [12, p. 80].

Кальдерон де ла Барка в 1677 г. выступил свидетелем на процессе художников, стремившихся к освобождению Живопи-

си от унизительного «налога на ремесло». Как и В. Кардучо, он считал Живопись доминирующей над всеми другими искусствами и использующей их все: «Грамматика дает живописи свои согласования; Диалектика свою последовательность; Риторика свою проникновенность; Поэзия — свои изобретения и инвенции; Ораторское искусство — свою энергию; Арифметика — свои числа; Музыка — свои гармонии; Симметрия свои меры; Архитектура — свои уровни; Скульптура — свои массы; Перспектива и Оптика свои увеличения и уменьшения, и, наконец, Астрономия и Астрология — свое стремление к познанию божественных образов. Кто может сомневаться, что трансцендентное число всех искусств — это одно, которое включает их все», — полагал Кальдерон [14, p. 405–406; 13, p. 445]. А. Паломино в своем трактате (первая четверть XVIII в.) скопировал этот пассаж с Кальдерона [13, p. 445]. Помимо борьбы Живописи, Скульптуры и Архитектуры за свое включение в состав Свободных искусств, здесь, безусловно, дает себя знать еще ренессансный спор о первенстве между Скульптурой и Живописью, который для XVII–XVIII вв. имел явную тенденцию к своему разрешению в пользу Живописи.

Младший современник В. Кардучо Д. Веласкес в «Менинах» (Илл. 8) создает, по выражению Л. Джордано, «Теологию живописи». Изображая себя как живописца (перед холстом и с кистями в руке) в обществе сильных мира сего (инфанты и ее родителей, короля и королевы, отражающихся в зеркале), Веласкес «возвышает» искусство Живописи, доказывая, что это Свободное искусство, достойное высшего общества. Считается, что «Аллегория искусства живописи» Вермеера также изображает аллегорию Живописи как высокое искусство, для которого требуются тишина, уединение и размышление, и которое божественно по своей сути, поскольку иконография его представления контаминирует с иконографией св. Луки, пишущего Мадонну [4, с. 196].

В картине Тьеполо «Меценат представляет Августу Свободные искусства» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) (Илл. 9) в образах Свободных искусств представлены только Живопись, Скульптура и Архитектура, которые, таким образом, постепенно замещают собой все остальные Свободные искусства.

В живописном плафоне, написанном в 1752–1754 гг. по эскизу венецианского художника-декоратора Д. Валериани (1708–1762), приехавшего в Россию по приглашению Ф.-Б. Растрелли, в композиции «Аллегории России» о процветании последней свидетельствуют прежде всего аллегории Живописи, Скульптуры и Архитектуры, в то время как традиционные Свободные искусства не изображены вовсе.

Уже трактат Кардучо символизировал тенденцию к выделению собственно искусства в нашем современном его понимании как главнейшего и доминирующего в системе Свободных искусств. В дальнейшем ансамбли Свободных искусств постепенно сходят с исторической сцены. Науки, как точные, так и гуманитарные, и естественные, и художественные, развиваются, на смену обобщенной и лаконичной схеме приходит разнообразие дисциплин. Фокус интереса перемещается с панорамы наук на отдельно взятые дисциплины и художества. Наряду с «высокими» искусствами выдвигаются искусства прикладные, механические. Д. Дидро одним из первых включает их наряду с «высокими» в свою Энциклопедию [5, ч. 1, с. 204–106].

Например, в скульптурном ансамбле Летнего сада из Наук представлены Архитектура и Навигация, которые из Механических искусств тоже возведены на уровень Свободных.

В XIX в. тенденция роста интереса к отдельно взятым дисциплинам и областям знаний становится еще отчетливее. В убранстве музея Прадо, здание которого строилось архитектором Х. де Вильянуэвой как музей естественной истории, приоритет отдается образу Архитектуры, который сопровождают такие аллегории, как Симметрия, Эвритмия, Слава, Восхищение, Мир, Бессмертие, Победа, Постоянство, Мужество[5] [19].

В полуциркульных галереях по сторонам центрального корпуса дворца в Павловске (конец XVIII в.) бронзовые бюсты в нишах представляют портреты императоров Клавдия Марселла, Люция Вера, Марка Аврелия, Адриана, Септимия Севера, философа Платона, драматурга Еврипида, ученых Гераклита и Эскулапа, два бюста изображены с головой Юпитера (отлиты в мастерских Императорской Академии художеств в конце 1790-х гг. с античных оригиналов). Поскольку это был дворец наследного принца, в декоре преобладают изображения императоров и верховного божества Олимпа, которые сопровождают Философия, Драматургия, Наука, Медицина[6]. По существу, главным искусством в контексте декора ансамбля дворца признается искусство управления.

На фасаде Александринского театра К. Росси в Санкт-Петербурге мы видим только фигуры муз Терпсихоры, Мельпомены, Талии и Эвтерпы и на кровле — колесницу Аполлона[7] [20].

На фасаде Публичной библиотеки фигуры древних историков, риторов, поэтов, ораторов, врачей, трагиков, математиков, философов: Геродота, Цицерона, Тацита, Вергилия, Демосфена, Гиппократа, Еврипида, Евклида, Платона, Гомера, — и венчает фасад статуя Минервы. Мы не видим здесь тех, кто мог олицетворять Грамматику, Логику, Арифметику, Музыку, Астрономию. Из собственно Свободных искусств здесь представлены те, кто презентует Риторику, Геометрию, Философию, а также Историю, Медицину, Литературу. Главный принцип подбора персонажей — их соответствие функции декорируемого сооружения, в данном случае — библиотеки. Чисто функциональное начало явно преобладает над энциклопедическим и панорамным.

На фасаде Нового Эрмитажа представлены статуи художников от древности до XVII в. (Апеллес, Рубенс и др.) и историков искусства (например, Винкельман).

На фасаде магазина купцов Елисеевых (начало XX в.) в Санкт-Петербурге аллегорические фигуры Промышленности, Торговли, Науки и Искусства (в одном лице объединены Живопись и Скульптура), а также Меркурий — бог предпринимательства и торговли.

Таким образом, ансамбли аллегорий Свободных искусств, сформировавшись в эпоху поздней Античности как ансамбли гуманитарных и точных знаний, в эпоху Ренессанса кардинально поменяли свой состав, включив в себя Живопись, Скульптуру и Архитектуру. К эпохе барокко в прежнем составе ансамбли Свободных искусств перестают существовать, распавшись на ансамбли Театральных художеств, Наук, Искусств и т. д., к чему привел неуклонный ход развития знаний, переживший настоящий взрыв в эпоху XVII–XVIII вв., а тем более XIX в.

Примечания:

[1] Что касается классицизма, еще И. И. Винкельман писал о важности для искусства аллегорий. См. [3, с. 327].

[2] Грамматика предстает с розгами и учеником, Риторика в доспехе с мечом и с жезлом Меркурия, Логика, или Диалектика, с книгой или свитком с именем Цицерона, Арифметика с таблицами, Геометрия с абаком или циркулем, Астрономия с астролябией, Музыка с музыкальными инструментами.

[3] Сайт «Галерея семи Свободных искусств» А. А. Коробкова. URL: http://raceja.narod.ru/galleries/seven-liberal-arts.html (дата обращения: 20.01.2021).

[4] Хотя Боккаччо замечает, что «Джотто вывел на свет искусство живописи, погребенное благодаря неразумию многих…» [2].

[5] Официальный сайт музея Прадо в Мадриде. URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/victoria/3f3328dd-9cc5-405b-8449-2fd03d473603 (дата обращения: 20.01.2021).

[6] Официальный сайт Павловского дворца-заповедника. URL: http://pavlovskmuseum.ru/about/palace/collections/sculpture/park_sculpture/ (дата обращения: 20.01.2021).

[7] Сайт-путеводитель по Санкт-Петербургу. URL: https://www.spb-guide.ru/page_21119.htm (дата обращения: 20.01.2021).

Список литературы:
1. *Белоброва О. А.* Аллегории наук в лицевых списках «Книги избранной вкратце…» Николая Спафария // Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР. Т. XXXII. Л.: Изд-во АН СССР, 1977. С. 107–119.
2. *Боккаччо*. Новелла о Джотто // *Боккаччо*. Декамерон. Кн. 2. Новелла V. М.: Художественная литература, 1989. С. 397–398.
3. *Винкельман И. И.* Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры // *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 2000. С. 303–331.
4. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. *Ю. Н. Попова*. СПб.: Axioma, 2000. 271 с.
5. История европейского искусствознания. Ч. 1 / Под ред. *Б. Р. Виппера*. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 436 с.
6. *Лукиан*. Изображения // *Лукиан*. Сочинения: В 2 т. / Под общ. ред. *А. И. Зайцева*. СПб.: Алетейя, 2001. Т. 1. С. 256–270.
7. *Лукиан*. Сновидение, или сон Лукиана // *Лукиан*. Избранное. М.: Художественная литература, 1987. С. 33–37, 534.
8. *Махо О.* Музыка в студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино и Губбио. URL: https://books.google.ru/books?id=OkljDwAAQBAJ&pg=PA106&lpg=PA106&dq=%D0%98%D1%82 (дата обращения 05.07.2020).
9. *Сакетти Ф.* Человеческая комедия / Пер. с ит. *Т. Герценштейн*. М.: Современные проблемы, город, 1917. Новеллы LXIII, LXXV, LXXXIV, CXXXVI.
10. *Ancona P. d'.* Le rappresentazioni allegoriche déglie arti liberali del medio evo e nel Rinascimento // L'Arte. Roma, 1902. P. 137–155, 211–228, 269–289, 370–385.
11. *Bottineau Y.* L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle // Bulletin Hispanique. 1958. T. LX. № 1. P. 30–62; № 2. P. 145–180; № 3. P. 289–327; № 4. P. 450–484.
12. *Crawfold Volk M.* On Velazquez and the Liberal Arts // The Art Bulletin. 1978. Vol. 60. № 1 (March). P. 69–86.
13. *Kubler G.* Vicente Carducho's Allegories of Painting // The Art Bulletin. 1965. Vol. 47. № 4 (December). P. 439–445.
14. *Menendez P.* Historia de las ideas esteticas en España. Vol. II. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940. 506 p.
15. *Panofsky E.* Tomb Sculpture. New York: H. N. Abrams edition, 1964. 319 p.
16. *Tolnay Ch.* The Tomb of Julius II. Princeton: Princeton University Press, 1954. 200 p.

References:
Ancona P. d'. Le rappresentazioni allegoriche déglie arti liberali del medio evo e nel Rinascimento. *L'Arte*, Roma, 1902, pp. 137–155, 211–228, 269–289, 370–385. (in Italian)
Belobrova O. A. Allegories of Sciences in Copies with Images of "Book of Fragments reduced…" by Nikolai Spafarii. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury AN SSSR (Proceedings of Ancient Russian Art Department of the Academy of Science of the USSR)*. Vol. 32. Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1977, pp. 107–119. (in Russian)
Boccaccio G. *The Decameron*. London, Penguin Books Publ., 2003. 1072 p.
Bottineau Y. L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle. *Bulletin Hispanique*, 1958, vol. 60, no. 1, pp. 30–62; no. 2, pp. 145–180; no. 3, pp. 289–327; no. 4, pp. 450–484. (in Spanish)
Crawfold Volk M. On Velazquez and the Liberal Arts. *The Art Bulletin*, 1978, vol. 60, no. 1 (March), pp. 69–86.
Kubler G. Vicente Carducho's Allegories of Painting. *The Art Bulletin*, 1965, vol. 47, no. 4 (December), pp. 439–445.
Lucian. *The Works of Lucian of Samosata, Complete with Exceptions Specified in the Preface*. Vol. 1–4. Oxford, Clarendon Press Publ.,1905.
Makho O. *Muzyka v studiolo Federiko da Montefel'tro v Urbino i Gubbio (Music in the Studio of Federico da Montefeltro in Urbino and Gubbio)*. Available at: https://books.google.ru/books?id=OkljDwAAQBAJ&pg=PA106&lpg=PA106&dq=%D0%98%D1%82 (accessed: 5 July 2020). (in Russian)
Menendez P. *Historia de las ideas esteticas en España*. Vol. 2. Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Publ., 1940. 506 p. (in Spanish)
Panofsky E. *Tomb Sculpture*. New York, H. N. Abrams edition Publ., 1964. 319 p.
Saketti F. *Chelovecheskaia komediia (Human Comedy)*. Moscow, Sovremennye problemy Publ., 1917. Novels LXIII, LXXV, LXXXIV, CXXXVI. (in Russian)
Sedlmayr H. *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Diepoltsberg, Mäander Publ, 1978. 260 p. (in German)
Tolnay Ch. *The Tomb of Julius II*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1954. 200 p.
Vipper B. R. (ed.). *Istoriia evropeiskogo iskusstvoznaniia (History of European Art Studies)*. Part 1. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1963. 436 p.
Winckelmann J. J. *History of the Art of Antiquity*. Los Angeles, Getty Research Institute Publ., 2006. 446 p.

УДК 7.034; 7.044
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-16-23

Томирдиаро Галина Владимировна, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. tomirgal@mail.ru

Tomirdiaro, Galina Vladimirovna, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab. 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. tomirgal@mail.ru

ГОЙЯ ВО ФРАНЦИИ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

GOYA IN FRANCE. LIFE AND WORK

Аннотация. Статья посвящена периоду жизни и творчества Гойи во Франции. Этот период, как правило, очень скудно освещается в существующей литературе. Ряд авторов даже уверен, что «французские» годы — время угасания таланта мастера. Автор публикации, однако, доказывает, что это совершенно новый, интересный период необычайно интенсивной, несмотря на все сложности преклонного возраста, работы художника — время успешного продолжения его творческой карьеры. Анализируются картины и рисунки Гойи. Автор излагает канву его биографии в этот период, ратифицирует ряд фактов, ставших известными только в последние годы. Показаны основные темы творчества Гойи «французского» периода, проанализирована его художественная манера. Дается интерпретация наиболее характерных для этих лет художественных образов Гойи. Статья проиллюстрирована работами, которые остаются практически не известны не только широкому зрителю, но и специалистам. Рассмотрено влияние, которое творчество Гойи могло оказать на французскую живопись последующего времени. Исследуется специфика позднего этапа творчества Гойи, оттеняемая сравнением работ одного сюжета и жанра из позднего периода и из предшествующей художественной карьеры мастера.

Ключевые слова: Гойя; французское искусство XIX в.; поздний период творчества Гойи; испанское искусство XVIII–XIX вв.; испанская живопись; Моратин.

Abstract. The article is about the period of Goya's life and work in France. This time is usually very poorly covered in the existing literature. A number of authors are even sure that this was the period of fading of the master's talent. The author of the publication showed that this period was the time of the new, most intense despite the difficulties of old age, work of the master, the period of the development of his career. The author analyzed canvases and drawings by Goya and showed in detail some facts of his biography that had been opened only recently. In the article, there are the interpretation of Goya's artistic images, most characteristic of the period in question, and the analysis of the artistic manner and main themes and images of the period. The article is illustrated by works that are unknown neither for the wide audience or specialists. The author studied the influence of Goya's works on French painting, as well as the specificity of the later stage of Goya's work. That is emphasized by the comparison of works of the same plot and genre from the later period and the previous artistic career of the master.

Keywords: Goya; French art of the 19th century; late period of work by Goya; Spanish art of the 18–19th centuries; Spanish painting; Moratín.

Четыре года из прожитых Гойей восьмидесяти лет — конечно, срок небольшой. Но эти годы были наполнены интенсивной творческой работой. Многие авторы книг о Гойе касаются их очень кратко [5–12]. У некоторых исследователей в их публикациях даже в принципе этот период жизни Гойи опускается [1].

Крупнейший специалист по французскому искусству профессор Нина Николаевна Калитина посвятила один из своих докладов на конференции истфака 2013 г. «Испанские темы и формы» теме «Гойя и Франция» [2]. Но доклад позже не был опубликован на русском языке. Более подробно написала об этом периоде жизни Гойи Ирина Михайловна Левина [3]. Но ее книга была создана в конце 50-х гг. XX в. Теперь же, по прошествии многих лет, стали известны новые обстоятельства жизни Гойи, появились сведения о людях его окружения. Когда-то недоступные, находившиеся в частных коллекциях картины оказались опубликованными в современных изданиях. В результате всего вышесказанного возникла необходимость сейчас вернуться к этому периоду жизни Гойи и к его произведениям, созданным в эти годы.

Для того чтобы понять причины отъезда Гойи в конце его жизни во Францию, надо обратиться к историческому периоду, предшествующему его отъезду. После изгнания французов из Испании на трон вернулся король Фердинанд VII. Вскоре стало ясно, что надежды на счастливое свободное будущее не осуществились. Особенно обострилась ситуация в связи с восстанием Риего. После его казни в стране начался так называемый белый террор, преследование свободомыслия. На Гойю были совершены две попытки покушения. Дабы избежать конфискации имущества, он передает свой дом внуку, а сам прячется около трех месяцев у священника Латре (Илл. 1), энциклопедически образованного человека, которого называли «человеком Ренессанса». Известно, что Латре укрывал у себя многих либерально настроенных людей.

После опубликования амнистии Гойя просит разрешения уехать во Францию под предлогом необходимости лечиться на водах в Пломбьере. Получив разрешение, он отправляется за рубеж, но едет не в Пломбьер, а в Бордо — где собирались либерально настроенные испанские эмигранты. Каким он прибыл в Бордо, мы знаем из описания его друга Моратина (Илл. 2): «Гойя приехал старый, глухой, слабый, не зная французского языка, без слуги. Но он полон желания видеть свет» [3]. Действительно, дух Гойи был неукротим. И уже через три дня после приезда в Бордо он уезжает в

Илл. 1. Франсиско Гойя. Хосе Диас-и-Латре. 1824. Холст, масло. 74 х 59 см. Музей изящных искусств, Севилья. URL: http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/retrato-del-canonigo-d-jose-duaso-y-latre

Илл. 2. Франсиско Гойя. Портрет Моратина. 1824. Холст, масло. 60 х 49, 5 см. Музей изящных искусств, Бильбао. URL: https://www.museobilbao.com/catalogo-online/retrato-del-poeta-moratin-69111

Илл. 3. Франсиско Гойя. Автопортрет в кепке, или Молодой путешественник. Рисунок. 1825. 7 х 8 см. Частная коллекция. URL: http://baulitoadelrte.blogspot.com/2016/09/la-evolucion-de-goya.html

Илл. 4. Франсиско Гойя. Хуан Баутиста де Мугуиро. 1827. 103 х 85 см. Холст, масло. Прадо, Мадрид. URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juan-bautista-de-muguiro/

Париж, где проводит три месяца. Каким был тогда Гойя, мы можем судить по его автопортрету 1824 г. в возрасте семидесяти восьми лет, который парижские друзья назвали «Гойя-путешественник» (Илл. 3). Гойя изобразил себя в профиль, в кепке, подаренной ему парижскими друзьями Серре. Рисунок был исполнен на синей бумаге сепией. Поражает, как точно и живо художник показал изображенный момент. В лице мастера внимание, реакция на увиденное и, может быть, даже легкая ирония. Портрет поражает своей монументальностью, удивительной при таком малом размере изображения (всего 7 х 8 см). Гойя оставил рисунок у друзей, а их потомки позже передали этот портрет в музей Прадо.

В Париже полиция незаметно следит за Гойей, и по ее донесениям мы можем составить представление о его времяпрепровождении. В частности, мы знаем, что он посетил Салон, где к тому времени были выставлены знаменитые произведения романтиков, и, проходя мимо этих картин, бормотал вполголоса: «Я это уже делал много лет тому назад».

Сведения о его пребывании в Париже не очень многочисленные. Живет он в отеле Фавар на улице Мариво, а через два месяца 31 августа покидает Париж и возвращается в Бордо. Через несколько дней после приезда Гойи в Бордо к нему присоединяется Леокадия Вейс со своими детьми. Наверно, многие знают, что после смерти жены, она поселилась у него дома и вела его хозяйство, по сути дела заменив ему супругу.

Гойя бродит по городу, наблюдая текущую жизнь людей, часто фиксирует в своих рисунках удивлявшие его зрелища — негра с крокодилом, человека со змеей в четыре аршина и так называемого «человека-скелета». К этому времени относится его значительная серия «Быков из Бордо» (Илл. 5). У Гойи сохраняется интерес к теме корриды (его «Тавромахия» была создана еще на территории Испании). Но французские изображения сделаны в технике литографии, а не офорта. По сравнению с офортами предыдущего периода сцены боя быков выполнены с особой динамикой, удивительной стремительностью движений участников и зрителей корриды.

В следующем 1825 г. Гойя продолжает тему «Боя быков» и обращается еще к одному абсолютно не известному ему до этого времени виду изображения — миниатюре на слоновой кости. Можно вспомнить, что к этому периоду со зрением у него были большие проблемы. И помимо очков он работает с лупой.

Им было выполнено около сорока миниатюр. Гойя никогда не копирует, он оригинален. Среди этих работ можно отметить несколько: «Маха и Селестина» (Илл. 6), «Человек, курящий сигару» (Илл. 7) и «Мальчик и седая женщина».

Как свидетельствует его верный друг Моратин, Гойю притягивает родина, и в 1825 г. он едет в Мадрид продлевать лицензию на разрешение жить за границей. В Мадриде он живет с 13 мая по 4 июля. Потом уезжает в Бордо. К сожалению, болезнь возвращается, и у Гойи наблюдается частичная парализация.

В 1826 г. Гойя создает много портретов. Теперь он не выполняет официальные заказы, но пишет только своих друзей и людей, близких ему по духу. К такому типу относится и портрет Галоса (Илл. 8). Галос — крупный финансист, он особенно помогал Гойе справиться в трудные минуты с финансовыми заботами. Достоинство, внимание и сосредоточенность, мы ощущаем, переданы Гойей в этом портрете замечательно.

Илл. 5. Франсиско Гойя. Пикадор, пойманный быком. Из серии «Быки из Бордо». 1824. Литография. 31,1 х 41,6 см. Ашмолиан-музей, Оксфорд. URL: https://collections.ashmolean.org/

Илл. 6. Франсиско Гойя. Маха и Селестина. Миниатюра. 1825. Частная коллекция. URL: https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/maja-y-celestina-1/489

Илл. 7. Франсиско Гойя. Человек, курящий сигару. Рисунок. 5,5 x 5,5 см. URL: https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/hombre-fumando-un-puro/491

В мае 1827 г. Гойя опять устремляется в Мадрид. Его интересует вопрос о возможности возвращения в Испанию. Во время его пребывания в Мадриде портрет Гойи пишет художник Лопес (Илл. 9). Теперь Лопес — первый живописец короля. Гойя изображен с палитрой в руке, облик его полон величия. Но взгляд серьезен, внимателен и кажется немного печальным.

В 1827 г. Гойя пишет своего давнего помощника и друга Хуана Батисту Мугуиро (Илл. 4). Особенно удивительным произведением Гойи этого периода является портрет его любимого и единственного внука Мариано. Гойя создал в разное время три его портрета. Первый, написанный еще в 1810 г., показывает нам очаровательного двухлетнего малыша с игрушечной коляской, у ребенка прелестное лицо, пышные кур-

Илл. 8. Франсиско Гойя. Портрет Галоса. 1826. Холст, масло. 55,2 x 46,4 см. Фонд Барнса, Филадельфия. URL: https://collection.barnesfoundation.org/objects/5664/Portrait-of-Jacques-Galos/

Илл. 9. Висенте Лопес. Портрет Гойи с палитрой. 1826. Холст, масло. 94 x 78 см. Прадо, Мадрид. URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-francisco-de-goya/

чавые и светлые волосы, внимательный взгляд, который как бы таит в себе вопрос. Второй портрет был создан, как предполагают, между 1813 и 1816 гг. Мариано держит в руках ноты. Гойя очень тонко выразил момент пробуждения интереса к духовным ценностям, передал задумчивый отрешенный взгляд ребенка и как бы удивление в его лице перед открывающимся ему еще неведомым миром. А этот третий и последний портрет Мариано, который Гойя создал в 1827 г., когда внуку был двадцать один год, а самому художнику — восемьдесят один, поражает нас не только красотой и молодостью, но дает еще ощущение большой любви Гойи к своему внуку (Илл. 10). Летом этого года Гойя опять оказывается в Испании, оттуда он возвращается в Бордо 20 сентября.

Самый последний кусочек жизни Гойи приходится на три с половиной месяца 1828 г. Но и в это время Гойя создает свои бессмертные творения.

Некоторые произведения, созданные во Франции, не имеют автографов Гойи и точных датировок, но они принадлежат этому позднему периоду. И хочется рассмотреть их иногда в сопоставлении с более ранними работами мастера. Удивителен рисунок «Старика-инвалида с палками» (Илл. 11). Мы видим согбенного старика, мучительно передвигающего больные ноги с помощью двух палок. Рисунок имеет подпись «Так кончают жизнь полезные люди». Рисунок очень мало известен или, можно сказать, почти не известен. Но есть и еще один похожий по теме рисунок, который известен очень давно и даже считается своеобразным поздним автопортретом Гойи. По мнению Х. Гальего, он называется «Я все еще учусь» (Илл. 12). В нем мы видим очень дряхлого старика, обросшего огромной седой бородой. Он тоже с двумя палками, но он не согнут, как на упомянутом выше рисунке. И Гойя, подписывая рисунок, относит изображение не к абстрактным философствованиям вообще, а к себе самому. Это он, который продолжает идти к свету, не раздавленный обстоятельствами, а несгибаемый борец. Конечно, этот рисунок не является изображением Гойи, но, возможно, воплощает его несгибаемый дух.

Илл. 10. Франсиско Гойя. Портрет Мариано, внука художника. 1827. Холст, масло. 52 x 41,2 см. Медоус-музеум, Даллас. URL: https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/info/2238/

Илл. 11. Франсиско Гойя. Старик-инвалид с палками. Рисунок. 20,6 x 14,2 см. Прадо, Мадрид. URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/asi-suelen-acabar-los-hombres-utiles/

Илл. 12. Франсиско Гойя. Я все еще учусь. Альбом G. Около 1826. Рисунок. 19,2 x 14,5 см. Прадо, Мадрид. URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo

К 1828 г. многие исследователи относят знаменитый портрет Пио де Молино (Илл. 14). Может быть, это одна из самых последних работ художника. Это необыкновенное произведение иногда считают неоконченным. Манера создания портрета действительно не сравнима с тем, что было сделано ранее. Человек, показанный в этой картине, как бы растворяется и исчезает из нашего поля зрения. И одновременно он так осязаемо существует, что кажется, он даже общается с нами. Гойя как бы призывает остановиться перед этим портретом и прислушаться к тому, что говорит нам этот человек. Картина намеренно монотонна по красочному решению, фигура лишена определенности контуров.

К поздним годам жизни Гойи также относят удивительную картину «Молочница из Бордо» (Илл. 13). Говорили, что она приносила молоко, и Гойя ее увидел отдыхающей на конце его дома. Невозможно согласиться с мнением И. С. Осиповой о том, что эта картина не окончена [4]. Некоторые называют ее полужанровым произведением. Может быть, образ девушки полон очарования. Но простота замысла никого не может смутить, так как картина очень сложна по исполнению. И об этом можно говорить с точки зрения не только художественной стилистики, но и самого замысла, выбора позы и движения изображенных, техники наложения мазков красок. Художественное впечатление от картины не ограничивается лишь упоением красотой молодости изображенной. Картина необычна по манере живописи, все в ней строго продумано. Картина как бы пришла к нам из другого времени. Трудно объяснить предвидение Гойей импрессионизма, что появится во Франции через 40–50 лет после его смерти. В картине воплощаются особенности этого будущего искусства.

17 января 1828 г. в письме сыну Хавьеру Гойя сообщает о своих болезнях. 23 марта приезжает с матерью в Бордо его внук Мариано. 1 апреля Мариано отправляет письмо отцу с просьбой приехать и трогательно упоминает, что несколько линий в этом послании исполнено самим Гойей. 2 апреля Гойю парализовало, и он скончался в ночь с 15 на 16 апреля. Его похоронили на местном кладбище в Бордо. Здесь же мавзолей семьи Мугуиро рядом с могилой Мартинеса Гойкоичеа, который умер раньше.

В 1888 г. в присутствии испанского консула была совершена эксгумация тела Гойи, но голову художника так и не могли обнаружить. В 1899 г. останки Гойи были перевезены на кладбище Сан-Исидро в Мадрид, а позже перенесены в так называемый Пантеон Гойи в церковь Сан-Антонио-делла-Флорида в Мадриде (Илл. 15), которую художник расписал в 1896 г. Сейчас существуют еще некоторые невыясненные вопросы, связанные с захоронением Гойи. В частности, почему в кенотафе на площади собора в Сарагосе, как некоторые утверждают, хранились его останки.

Таким образом, последний период жизни Гойи, проведенный им во Франции, так называемый «бордосский», не был этапом угасания таланта мастера — напротив, это был период интенсивной духовной жизни Гойи и продолжающегося расцвета его художественного творчества. Даже в чисто количественном отношении, несмотря на многочисленные недомогания и болезни, Гойей в это время было создано очень много работ, как рисунков, литографий, миниатюр, так и произведений станковой живописи. Но, главное, предвосхищая французских романтиков и даже импрессионистов, Гойя пришел к совершенно новой живописной художественной манере и новому Герою, способному противостоять невзгодам жизни и даже самой Смерти. Этот новый Герой во многом был воплощением несломленного внутреннего духа самого Гойи.

Илл. 13. Франсиско Гойя. Молочница из Бордо. Около 1827. Холст, масло. 74 x 68 см. Прадо, Мадрид.
URL: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-lechera-de-burdeos/

Илл. 14. Франсиско Гойя. Портрет Пио де Молино. 1827–1828. Холст, масло. 60,5 x 50 см. Коллекция Оскара Рейнхардта, Швейцария, Винтертур. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Jose_Pio_de_Molina_Goya.JPG

Илл. 15. Надгробие над захоронением Гойи в Сан Антонио делла Флорида в Мадриде. URL: http://baulitoadelrte.blogspot.com/2016/09/la-evolucion-de-goya.html

Список литературы:

1. *Жабцев В. М.* Испанская живопись. Минск: Харвест, 2008. 128 с.
2. *Калитина Н. Н.* Гойя и Франция // Испанские темы и формы: искусство, культура и общество: Сб. тез. науч. конф. 26–28 ноября 2013 г. С. 41–44.
3. *Левина И. М.* Гойя. Л.; М.: Искусство, 1958. 350 с.
4. *Осипова И. С.* Гойя. М.: Олма Медиа Групп, 2008. 127 с.
5. *Перес Санчес Э. А.* Испанский рисунок от Эль Греко до Гойи. М.: Изобразительное искусство, 1985. 96 с.
6. *Angelis R. de.* La obra pictorica de Goya. Barcelona: Planeta, 1975. 144 p.
7. Goya. La decada de los Caprichos: retratos, 1892–1804. Madrid: Academia de Bellas artes de San Fernando, 1992. 308 p.
8. *Harris E.* Goya. London: Phaidon Press, 1998. 128 p.
9. *Harris E., Gil L.* Goya. Barcelona: Ediciones Nauta, 1975. 88 p.
10. *Lepore M.* Francisco Goya. Madrid: Prenca Española, 1972. 75 p.
11. Los retratos Goya / Ed. *X. Bray*. London: Turner, 2015. 272 p.
12. *Torralbo Soriano F.* Goya en Aragon. Leon: Everest, 1977. 64 p.

References:

Angelis R. de. *La obra pictorica de Goya*. Barcelona, Planeta Publ., 1988. 144 p. (in Spanish)

Bray X. (ed.). *Los retratos Goya*. London, Turner Publ., 2015. 272 p. (in Spanish)

Goya. La decada de los Caprichos: retratos, 1892–1804. Madrid, Academia de Bellas artes de San Fernando Publ., 1992. 308 p. (in Spanish)

Harris E. *Goya*. London, Phaidon Press Publ., 1998. 128 p.

Harris E.; Gil L. *Goya*. Barcelona, Ediciones Nauta Publ., 1975. 88 p. (in Spanish)

Kalitina N. N. Goya and France. *Spanish Themes and Images: Art, Culture, and Society*. Saint Petersburg, 2013, pp. 41–44. (in Russian and English)

Lepore M. *Francisco Goya*. Madrid, Prenca Española Publ., 1972. 75 p. (in Spanish)

Levina I. M. *Goya*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 350 p. (in Russian)

Osipova I. S. *Goya*. Moscow, Olma Media Grupp Publ., 2008. 127 p. (in Russian)

Pérez Sánchez A. E. *Ispanskii risunok ot El' Greko do Goii (Spanish Drawing from El Greco to Goya)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 96 p. (in Russian)

Torralbo Soriano F. *Goya en Aragon*. Leon, Everest Publ., 1977. 64 p. (in Spanish)

Zhabtsev V. M. *Ispanskaia zhivopis' (Spanish Painting)*. Minsk, Harvest Publ., 2008. 128 p. (in Russian)

УДК 7.036.1; 741.5
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-24-30

Федотова Елена Дмитриевна, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, заведующая Отделом зарубежного искусства. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, 119034. numero47@yandex.ru

Fedotova, Elena Dmitrievna, Full Doctor in Art History, corresponding member of the Russian Academy of Fine Arts, chief of department of foreign art. The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Fine Arts, Prechistenka ul. 21, 119034 Moscow, Russian Federation. numero47@yandex.ru

«ДОН КИХОТ» ОНОРЕ ДОМЬЕ

"DON QUIXOTE" BY HONORÉ DAUMIER

Аннотация. Статья посвящена работе выдающегося художника-графика Оноре Домье (1808–1879) над образом известного героя романа М. де Сервантеса. Цель публикации — показать Домье как художника современности, как правдивого свидетеля эпохи, как мастера, независимого в своем творчестве. Искусство Домье-рисовальщика (он был также живописцем и скульптором) было ярким явлением в изобразительном искусстве Франции XIX столетия. Художник начал работать над образом Дон Кихота в 1850 г. и затем продолжил в 1864 г. Цикл из двадцати восьми произведений исполнен в технике живописи маслом, рисунков акварелью и углем. Они хранятся в музеях Парижа, Лондона, Мельбурна, Нью-Йорка, Винтертура, Глазго. Домье избрал литературный образ, близкий ему в желании «искоренить всякого рода неправду», который позволил выразить мысли о своем времени, о трудностях творчества честного художника в атмосфере Второй империи Наполеона III. Оноре Домье не принадлежал к кругу художников, приближенных к императору. Блестящий мастер политической карикатуры, большой талант которого ценили современники (Шанфлери, Э. Золя, Э. и Ж. де Гонкур), Домье не придал комическому образу Дон Кихота сатирическую окраску. Он воплотил в нем гуманистические идеалы современников, мысли о высоком предназначении художника, борющегося с несовершенством современного общества, вложил в образ много автобиографического. В статье автор касается проблемы «литературщины», которая широко дискутировалась в литературной и художественной среде Франции в 1850–1870 гг. Домье избрал романный образ, созвучный своему собственному миропониманию, своим жизненным идеалам. И таковым явился образ испанского мечтателя, созданный М. де Сервантесом, который тоже был плодом размышлений писателя о несовершенстве окружающего мира. Образ вдохновил и французского художника XIX в., также верившего в вечные нравственные ценности. Домье проявил высокое художественное мастерство в работе над этим циклом.

Ключевые слова: Домье; роман Сервантеса «Дон Кихот»; искусство Франции XIX в.; французская графика XIX в.; французское изобразительное искусство.

Abstract. The article is dedicated to the work of a distinguished artist Honoré Daumier (1808–1879) on the famous character of Servantes' novel. The objective of the study was to describe Daumier as an artist of modern life, as a truthful witness to the epoch, as an independent master in his work. The art of Daumier as a graphic artist was a brilliant phenomenon in the 19th-century French fine art. The artist began developing the character of Don Quixote in 1850 and then continued in 1864. The cycle of twenty-eight works was released in the technique of oil-painting, watercolours, and coal drawing. These works are in the museums of Paris, London, Melbourne, New York, Winterthur, and Glasgow. Honoré Daumier chose the literary character, which was similar to him in the wish "to root out untruth". This made it possible to express thoughts about his time, difficulties of work of an honest artist in the atmosphere of the Empire of Napoleon III. Honoré Daumier did not belong to the imperial circle of painters. A brilliant master of political cartoons, whose great talent was appreciated by his contemporaries (Zola, Champfleury, and E. and J. de Goncourt), Daumier did not give the character of Don Quixote a satirical complexion. He embodied in this character humanistic ideals of his contemporaries, thoughts about the concept of a painter, who fought against the imperfection of society, he put into the character a lot of autobiographical traits. In the article, the author touched on the problem of the representation of a literary character, which was at the centre of discussions in the literary and artistic circles of France in 1850–1870. Honoré Daumier chose the novel character, in tune with his vision of the world, with his ideals of life. The character of a Spanish dreamer, created by M. de Servantes, became the fruit of reflections of the writer about the imperfection of the surrounding world. The character inspired the 19th-century French painter, who also believed in eternal moral values. Daumier showed great artistic mastery in the work on that series.

Keywords: Daumier; Servantes novel "Don Quixote"; art of France of the 19th-century; French drawing of the 19th-century; French fine-art of the 19th-century.

К образу Дон Кихота Оноре Домье обратился в период, когда пресса подвергалась особенно жесткому давлению со стороны правительства Второй империи. В середине 1860-х гг. он в основном издавал рисунки на темы театральной и художественной жизни. Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк, в 1878 г. организовавший прижизненную выставку произведений Домье, вспоминал: «Чопорные буржуа, навсегда запомнившие большинство типов, созданных художником, в то же время упрекали его в том, что "рисует безобразно"» [10, с. 81]. Он писал, что художник сумел разглядеть в жизни «все живое, все думающее, человечное» [10, с. 123]. Шедеврами политической карикатуры явились созданные Домье в графике и в скульптуре образы предприимчивого авантюриста Макэра (1838–1841) и бонапартистского агента времени Второй империи Ратапуаля (1851–1852), о которых Шарль Бодлер говорил, что они наряду с образом Прюдома Анри Монье олицетворяют

вездесущих самодовольных парижских буржуа эпохи правления Наполеона III. Силу сатирического преувеличения Домье высоко ценили его современники — Шанфлери, Э. и Ж. де Гонкур, Э. Золя, оставившие воспоминания об этом «сатир пронзительных создателе», как назвал Домье Бодлер. Можно утверждать, что образ Дон Кихота явился «анти-Макэром» и «анти-Ратапуалем», явился своеобразным протестом Домье как художника современной темы, задыхавшегося в атмосфере новой империи Наполеона III.

В образе Дон Кихота наглядно воплотилась идея «антилитературщины», т. е. невозможности для талантливого мастера поверхностно «препарировать» любое литературное произведение, не находя в нем созвучия своим идеалам. Подобно Эжену Делакруа Домье считал хорошую книгу «противоядием цивилизации», но, добавим, цивилизации современной. Он не со стороны наблюдал действительность в периоды Июльской монархии, Второй республики, Второй империи. Будучи всегда в рядах лучших рисовальщиков своего времени, остро откликался на политику Наполеона III, не принял имперскую идеологию, пропагандирующую буржуазный образ жизни, лишенный поэзии и даже, на его взгляд, враждебный искусству.

По-видимому, Домье в 1850–1860-е гг. много размышлял о проблеме творчества и о высоком предназначении человека, хотя и живущего в не очень совершенном обществе. Образ бессмертного испанского идальго, пытавшегося восстановить попранные справедливость, благородство, человечность, оказался близок ему. Книги увлекали в мир фантазии, и близкие своим размышлениям мысли он и раньше находил в произведениях своих любимых авторов — Ж. де Лафонтена и Ж.-Б. Мольера. «Большие художники, повинуясь безошибочному инстинкту, берут у поэтов только очень красочные зрительные образы», — писал Шарль Бодлер [3, с. 580]. Домье выбрал «великий романный образ» [2, с. 233], созвучный своему миропониманию, и вложил в него немало автобиографического. Роман Серван-

Илл. 1. О. Булар Старший. Портрет Оноре Домье. 1872–1873. Музей Виктора Гюго, Париж. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Илл. 2. В. Каржа. Карикатура на Оноре Домье. 1860. Частное собрание. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Илл. 3. Надар (Феликс Турнашон). Оноре Домье. Фотография. Около 1860. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Илл. 4. Бенджамен Рубо. Оноре Домье. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Илл. 5. Оноре Домье. Автопортрет. 1850–1860. Частное собрание. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

теса был спутником на долгую жизнь многих, и каждая эпоха имела свою концепцию этой великой сатиры. Роман Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» увлек Домье надолго. Создав свою первую картину «Дон Кихот и Санчо Панса, отправляющиеся на свадьбу в Камаччо» (частное собрание) в 1850 г., он вновь обратился к сюжетам из романа лишь в 1864 г. Домье исполнил двадцать восемь живописных и графических работ, которые хранятся в крупных собраниях: Галерее Тейт, Метрополитен-музее, Новой пинакотеке в Мюнхене, Новой глиптотеке Карлсберга в Копенгагене, Национальной галерее Мельбурна, музее Орсе в Париже, музее Оскара Рейнгарда в Винтертуре, галерее Баррела в Глазго. Это живописные полотна, рисунки акварелью, гуашью, углем. Как и любивший своего героя Сервантес, Домье вложил в образ Дон Кихота частицу своего «я». «Век, в который мы живем, — век истории. Поэтому надо попросту рассказывать, но рассказывать все, вплоть до душевных движений», — писал Густав Флобер [9, с. 362].

Флер культуры Испании «золотого века» окружал современников Оноре Домье. В 1850 г. была осуществлена постановка комедии Проспера Мериме «Два наследства Дон Кихота», в которой высмеивалось религиозное мракобесие иезуитов. Перу Мериме принадлежали новеллы «Кармен» и «Жемчужина Толедо», книга «Письма из Испании». В 1838 г. в Париже был создан музей испанского искусства (на основе коллекции Лувра) и в это же время Теофиль Готье, увлеченный Испанией, открывал французам живопись Эль Греко. Художники часто обращались к сюжетам, связанным с историей и культурой Испании. Этим темам посвятили работы А. Ж. А. Реньо, А. Легро, А.-Г. Декан, Т. Кутюр, В.-А. Бугро, Т. Руссо, А. Ж. Т. Монтичелли. Иллюстрации к роману Сервантеса создали лучшие рисовальщики Франции — Густав Доре и Тони Жоанно. Об иллюстрациях Доре современники говорили, что своей холодной красивостью они напоминают помпезные постройки времени Второй империи. А известный немецкий историк искусства Рихард Мутер писал, что они исполнены «корректно, изящно, но лишены индивидуальности, движения и жизни», хотя Доре выбирал самые эффектные сцены из приключений идальго [8, с. 42].

Несмотря на теоретические дискуссии о «литературщине» художники Второй империи были весьма последовательны в своем обращении к литературе. Их выбор свидетельствовал об изменении вкусов, поиске новых героев, отвечавших запросам времени. Их увлекали яркие характеры, интересные судьбы персонажей. Гонкуры писали, что «роман — в конце концов правдивая история» [5, с. 15]. Избирая понравившиеся «романные» сюжеты, художники словно ощущали, что роман «развивается и после своего создания, способен творчески изменяться в других эпохах, отдаленных от дня и часа их первоначального рождения» [2, с. 233]. «Романный» образ верившего в идеалы справедливости, человечности и благородства «рыцаря печального образа», путешествующего на исхудалом коне Росинанте в сопровождении верного оруженосца, позволил художнику на время отвлечься от действительности, но и высказать что-то очень важное о своем времени. Домье уловил тонкую связь прошлого и настоящего в самом подтексте великой сатиры Сервантеса и сам попытался по-новому передать эту связь, будучи человеком

Илл. 6. Оноре Домье. Дон Кихот и Санчо Панса. Около 1860.
Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Илл. 7. Оноре Домье. Дон Кихот и Санчо Панса. 1860-е.
Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Илл. 8. Оноре Домье. Дон Кихот и Санчо Панса под деревом. 1864–1866. Глиптотека Карлсберг, Копенгаген. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

иной эпохи. Он сам был в душе «романистом», создавая «истории» своих персонажей, умея представить бытовую психологическую правду» в образах [4, с. 588]. Однако он не выбирал, подобно Доре, наиболее эффектные сцены в действиях странствующих героев Сервантеса, не прибегнул к сатирическому их изображению. Картины и рисунки как бы на «тему романа» выглядят незавершенными эскизами. Они подобны оживившим иллюзиям, но уже не Дон Кихота, грезившего рыцарскими ро-

манами, а человека, размышляющего о прошлом и настоящем, об утопических мечтах просветителей, об исчезающих надеждах республиканской интеллигенции в годы Второй империи.

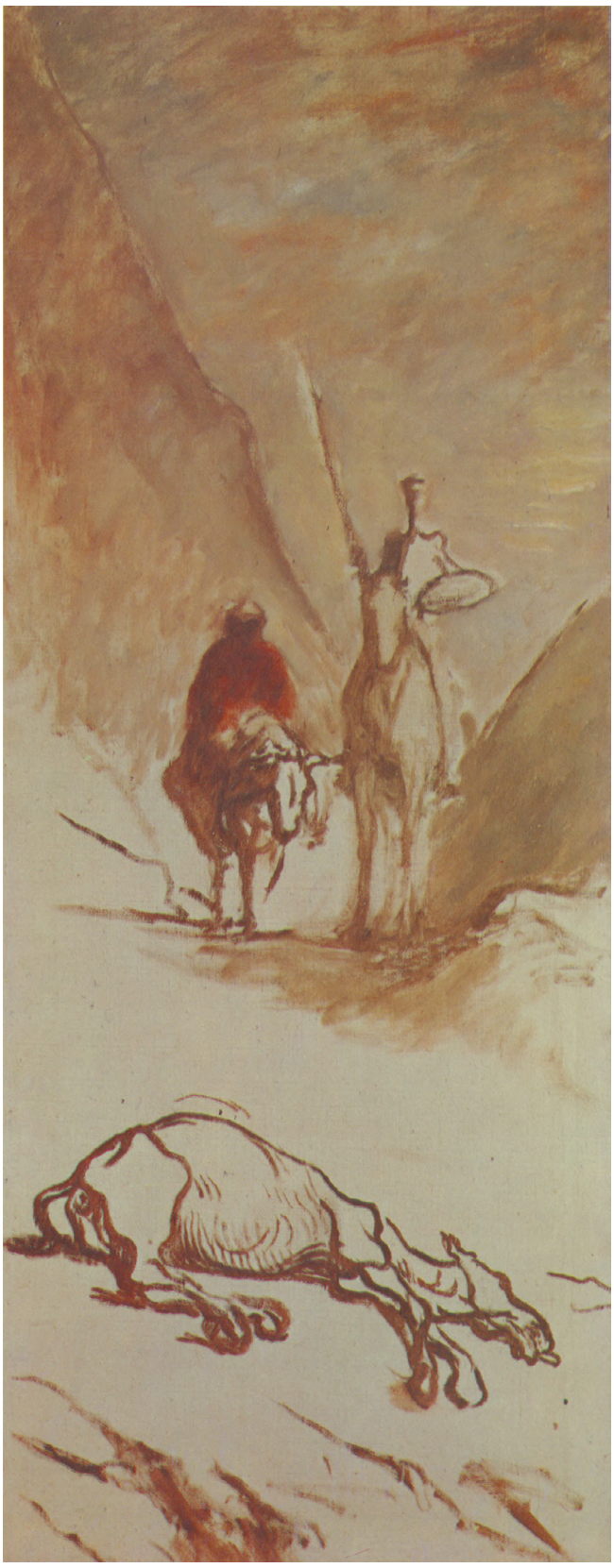
Домье долго искал образы. Картина «Дон Кихот и мертвый мул» (1867) была исполнена в вертикальном формате для украшения простенка в доме своего друга Шарля Франсуа Добиньи в Овер-сюр-Уаз. В 1868 г. Камиль Коро написал к ней парную. Это эпизод из 23-й главы романа, где описывается, как оба героя (Дон Кихот и Санчо Панса) «на берегу ручья обнаружили валявшегося на земле дохлого и наполовину обглоданного собаками и исклеванного воронами мула, оседланного и взнузданного» [7, т. 1, с. 252], предположив, что ранее встреченный ими беглец и есть его хозяин. Бодлер посвятил этой картине стихотворение «Падаль».

На полотне «Дон Кихот и Санчо Панса под деревом» (1864–1866) воспроизведен эпизод из 8-й главы романа, где говорится о битве «рыцаря печального образа» с ветряными мельницами, которые он принял за великанов. Ночь оба героя провели под деревом в подражание рыцарям, не спавшим ночей в лесах и пустынях. Но если Дон Кихот всю ночь грезил наяву, сооружая себе из сучка дерева что-то вроде копья, то прагматик Санчо Панса, еще не посвященный в рыцари, спал мертвым сном, в то время как его хозяин «питался одними сладкими мечтами» [7, т. 1, с. 88].

Сервантес создавал своего героя, пародируя моду на рыцарские романы в Испании и в то же время пытаясь создать роман нового типа, показав в нем противостояние иллюзий благородного героя и жизненной прозы. Рассказ о крушении фантазий Дон Кихота (обедневшего дворянина Алонсо Кихано Доброго из бедной Ла Манчи) при столкновении с жизнью весьма отчетливо свидетельствует о переживаниях самого автора и о понимании им тщетности борьбы за человеческие судьбы в мире, опутанном ложью и условностью. Роман был ответом на вопросы времени, а слияние в нем иллюзии и реальности придало образу Дон Кихота «комизм и поэтичность», как писал Г. Флобер [9, с. 218]. Мечты благородного рыцаря о восстановлении попранной справедливости, о помощи нуждающимся, о мести за оскорбленных, о восстановлении чести рыцарства в ссорах обречены в романе на провал. Все обманывают повредившегося в уме от чтения рыцарских романов идальго, и обманывается он сам, возложив на себя обязанности странствующего рыцаря. Он — одинокий чудак и мечтатель в жестоком мире. Столь же утопичны были мечты Оноре Домье и его друзей о том, чтобы, говоря словами Сервантеса, «искоренить всякого рода неправду» [7, т. 2, с. 32].

Сервантес, как известно, писал роман в тюрьме, создавая в неволе образ гуманиста и бессребреника Дон Кихота. Писатель не умел подстраиваться под житейское кредо окружающих, умер в бедности. Он хотел вложить в умы современников уважение к вечным ценностям, показав действительность без иллюзий благодаря иллюзиям Дон Кихота. В 48-й главе один из персонажей романа говорит о том, что «комедия нынче превращена в товар» и автор «приноравливается к требованиям того театра, который его произведения покупает» [7, т. 2, с. 563]. Писатель переживал, что подобная литература «бросает тень на умы Испании». Так что роман был автобиографичен и для самого Сервантеса.

Для Домье обращение к Дон Кихоту было попыткой отвлечения от окружавшей его атмосферы в годы Второй империи. Он не принадлежал к кругу тех деятелей культуры, которым Наполеон III раздавал синекуры за умение подстраиваться под вкусы правящих особ. Домье был «сатириком-насмешником, изображавшим Зло и всю его клику», как впоследствии писал Анатоль Франс, имея в виду императора и его приближенных [10, с. 203]. Дон Кихот Домье явился образом, воплотившим гуманистические идеалы художника и его современников. «Прекрасные произведения никогда не стареют, если их истолкованием является неподдельное чувство» — писал Эжен Делакруа, принимавший участие в дискуссии о «литературщине» [6, с. 11]. И создав своего Дон Кихота, Домье подтвердил эту мысль, доказав, что гениальный образ Сервантеса, созданный талантливым французским мастером XIX в., оказался понятным и глубоко им прочувствованным. Эту исповедальность для Домье образа Дон



Илл. 9. Оноре Домье. Дон Кихот и мертвый мул. 1867. Музей Орсе, Париж. Опубликовано в: Пассерон Р. Домье. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984

Кихота хорошо осознал Антуан Бурдель, создавший портретный бюст художника. Домье напомнил ему испанского идальго своим благородным и добрым обликом.

О творческом пути Оноре Домье, этого, по словам Александра Бенуа, «шутника, в котором жило божественное начало»

[1, с. 33], можно было бы сказать строками из максимы Корнеля: «себе я одному своей обязан славой». Сам художник не мечтал войти в когорту бессмертных. Истинное значение его дарования открылось только после его смерти. На стеле могилы Дон Кихота значилась придуманная Сервантесом эпитафия [7, т. 2, с. 659]:

Что Бессмертья не сумела
Даже смерть лишить его.

А подлинной эпитафией художнику стали строки из стихотворения Шарля Бодлера «К портрету Оноре Домье» [3, с. 152], которые хочется привести полностью, чтобы осознать сколь велик и современен своей эпохе был этот создатель своего Дон Кихота и других прекрасных произведений. Вот эти строки:

Художник мудрый пред тобой,
Сатир пронзительных создатель,
Он учит каждого, читатель,
Смеяться над самим собой.
Его насмешка не проста.
Он с прозорливостью великой
Бичует зло со всею кликой,
И в этом – сердца красота.

Перевод В. Левика

Список литературы:

1. *Бенуа А. Н.* Александр Бенуа размышляет… М.: Советский художник, 1968. 750 с.
2. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
3. *Бодлер Ш.* Стихотворения. Проза. М.: Художественная литература, 1977. 217 с.
4. *Веселовский А. Н.* Избранное: на пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. 688 с.
5. *Гонкур Э. и Ж. де.* Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы: в 2 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 1. 712 с.; Т. 2. 751 с.
6. Дневник Делакруа: в 2 т. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 2. 441 с.
7. *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / Пер. *Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова*. М.: Наука, 2003. Т. 1. 719 с.; Т. 2. 790 с.
8. *Мутер Р.* История живописи в XIX веке. СПб.: Издание товарищества “Знание”, 1900. 484 с.
9. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: в 2 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. 519 с.
10. *Фрид Я.* Анатоль Франс. М.: Художественная литература, 1975. 390 с.
11. *Эскольe Р.* Оноре Домье. М.: Искусство, 1978. 158 с.

References:

Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki (Issues of Literature and Aesthetics)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ.,1975. 502 p. (in Russian)

Benois A. N. *Aleksander Benua razmyshliaet… (Alexandre Benois Thinks…)* Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1968. 750 p. (in Russian)

Baudelaire Ch. *Stikhotvoreniia. Proza (Poems. Prose)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1977. 217 p. (in Russian)

Cervantes Saavedra M. de. *Khitroumnyii idalgo Don Kihot Lamancheskii (The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha)*. In 2 vols. Moscow, Nauka Publ., 2003. Vol. 1. 719 p.; Vol. 2. 790 p. (in Russian)

Delacroix E. *Dnevnik Delacroix (Diary of Delacroix)*. In 2 vols. Moscow, Izdatel'stvo of Akademii nauk SSSR Publ., 1961. Vol. 2. 441 p. (in Russian)

Escholier R. *Honoré Daumier*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 158 p. (in Russian)

Flaubert G. O *literature, iskusstve, pisatel'skom trude (About Literature, Art, and Publishing Work)*. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. Vol. 1. 519 p. (in Russian)

Frid Ia. *Anatole France*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. 390 p. (in Russian)

Goncourt E. and J. de. *Dnevnik. Zapiski o literaturnoi zhizni. Izbrannye stranitsy (The Diary. Notes about Literary Life. Selected Pages)*. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1964. Vol. 1. 712 p.; Vol. 2. 751 p. (in Russian)

Muter R. *Istoriia zhivopisi v deviatnadtsatom veke (History of Painting in the Nineteenth Century)*. Saint Petersburg, Izdanie tovarishestva Znanie Publ., 1900. 484 p. (In Russian)

Veselovskii A. N. *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoi poietike (Selected Works: On the Way to Historical Aesthetics)*. Moscow, Avtokniga Publ., 2010. 688 p. (in Russian)

УДК 7.036.1; 741.5
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-31-37

Melot, Michel, historien de l'art. France. melotm@wanadoo.fr

Melot, Michel, art historian. France. melotm@wanadoo.fr

LA GUERRE DE CRIMEE ET LES HEURES SOMBRES DE DAUMIER (1856–1859)

THE CRIMEAN WAR AND THE DARK HOURS BY DAUMIER (1856–1859)

Résumé. L'époque de la Guerre de Crimée (1854–1858) fut une période sombre pour les caricaturistes français soumis à la censure depuis le coup d'Etat de 1851. Daumier, passé de mode, déprimé, traverse une crise grave qui finit par son renvoi du *Charivari* en 1860. Nina Kalitina, dans sa monographie de Daumier, publiée en 1955, n'oublie pas le rôle politique que continuèrent de jouer ses dessins de presse contre le capitalisme et l'expansionnisme européen, contrairement aux critiques français qui les passent sous silence, soucieux d'abord de consacrer Daumier comme un grand peintre, répondant à l'attente de ses amateurs enrichis et embourgeoisés.

Mots clés: Daumier; Guerre de Crimée; art français; caricature; Nina Kalitina.

Abstract. The period of the Crimean War (1854–1858) was a somber one for French caricaturists, silenced by censure after the 1851 coup d'état. Daumier, out of fashion and downcast, suffered bouts of depression that led to his being fired from the *Charivari* staff in 1860. In a monograph published in 1955, Nina Kalitina chose to highlight the political role that Daumier's anti-capitalistic and anti-expansionistic drawings continued to play in the press; meanwhile, these were ignored by French critics, bent on establishing Daumier as a great painter who bowed to the taste of social-climbing nouveaux riches art amateurs.

Keywords: Daumier; Crimean War; French art; caricature; Nina Kalitina.

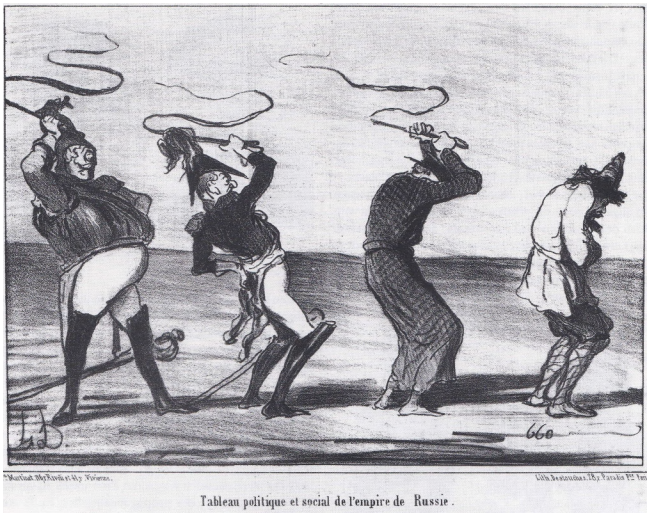
A Nina Kalitina

J'ai noué une grande amitié avec Nina Kalitina lorsque, séjournant en France, elle vint habiter, par l'intermédiaire d'une amie commune, dans notre appartement parisien. Elle découvrit avec surprise dans ma bibliothèque plusieurs rayons de livres sur Daumier. Elle m'offrit le dernier exemplaire qui lui restait de sa thèse, publiée à Moscou en 1955. Jeune étudiante, on l'avait orientée sur l'étude du fonds Daumier de l'Hermitage. Pour ma part, je m'intéressais à la réception internationale de l'oeuvre de Daumier. Nous nous sommes rencontrés plusieurs fois à Saint-Petersbourg et à Paris. Nous partagions notre intérêt et notre admiration pour Daumier. J'étais curieux de savoir comment Nina Kalititna avait présenté certains aspects de l'histoire de Daumier encore peu cliares et de comparer son point de vue avec celui des historiens occidentaux que je connaissais bien. La période de la Guerre de Crimée m'a semblé particulièrement incomprise par les historiens de l'art français. C'est l'occasion pour moi de la reprendre à mon compte, en parallèle avec le texte de Kalitina auquel j'ai eu accès grâce à la traduction effectuée par mon épouse russisante.

L'impérialisme européen

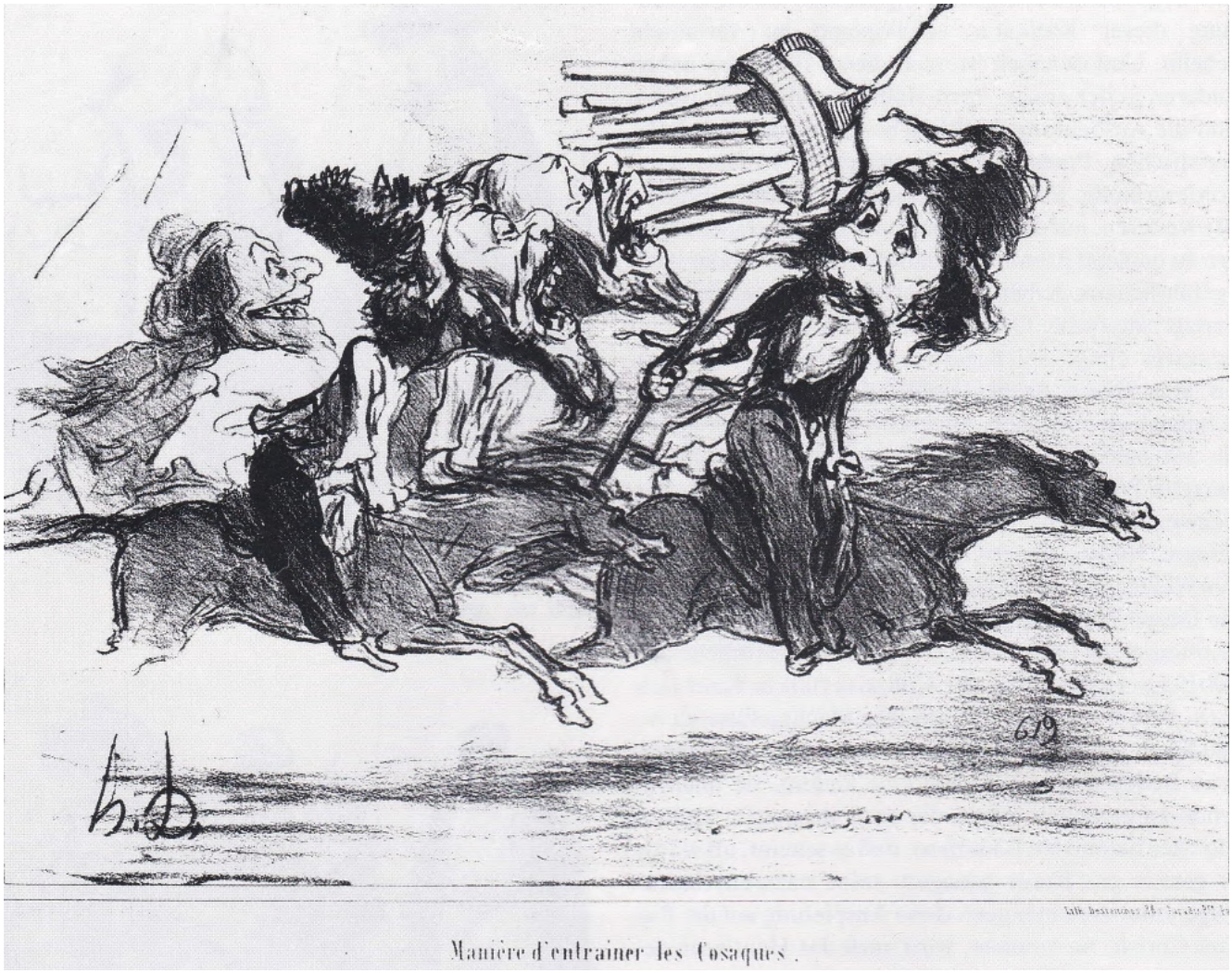
En France, le coup d'Etat du 2 décembre 1851 avait donné les pleins pouvoirs à Louis-Napoléon Bonaparte, devenu le 2 décembre 1852 l'Empereur Napoléon III, nouveau despote. Il restait à cet Empereur de se constituer un Empire. En 1857, l'assassinat de missionnaires chrétiens avait servi de prétexte au pillage et au dépeçage de la Chine par la coalition des nations occidentales. Mais la plus coûteuse et la plus sanglante des entreprises impérialistes fut la guerre que la France mena à côté des Anglais pour s'imposer dans la Russie du tsar Nicolas 1er, ainsi que dans l'Empire ottoman, déjà en guerre avec la Russie.

Le 27 mars 1854, la France et l'Angleterre déclarèrent la guerre à la Russie. Tout avait commencé par une guerre de religion, lorsque, à Pâques 1846, musulmans et orthodoxes s'étaient battus pour la garde des Lieux saints en Palestine. En 1853, l'Empire Ottoman avait déclaré la guerre à la Russie. La Question de l'Orient devint alors le foyer de batailles qui s'enflamèrent pour contrôler l'accès à la Méditerrannée. La France prit le parti des Chrétiens, comme au temps des Croisades. Les pays d'Occident cherchaient de nouvelles richesses et des débouchés à leurs industries. Après la victoire naval des Russes sur les Turcs à Navarin (1827), les Anglais attaquèrent les Russes. La Prusse, l'Autriche et le Piémont s'associèrent à l'Angleterre et à la France dans une coalition qui laissait



Ill. 1. Honoré Daumier. Tableau politique et social de l'empire de Russie. Le Charivari, 31 juillet 1854 (LD 2522). Publié dans: Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier / Stoll A. (dir.). Hamburg: Christians, 1985

Ill. 2. Honoré Daumier. Il a beau avoir l'air terrible, mais p't'être ben qu'les moigneaux eux-mêmes n'en auront pas peur. Le Charivari, 30 décembre 1854 (LD 2541). Publié dans: Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier / Stoll A. (dir.). Hamburg: Christians, 1985



Ill. 3. Honoré Daumier. L'ordre règne à la Jamaïque. Le Charivari, 17 janvier 1866 (LD 3479). Publié dans: Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier / Stoll A. (dir.). Hamburg: Christians, 1985

peu de chances à la Russie. La France avait envoyé sa flotte aux Dardanelles, verrou de l'accès à la Méditerrranée, pour soutenir les Anglais en difficulté à Sébastopol. Elle enchaîna les victoires jusqu'au Traité de Paris du 30 mars 1856 qui consacra la victoire des pays occidentaux sur la Russie et sur un Empire Ottoman en pleine décomposition.

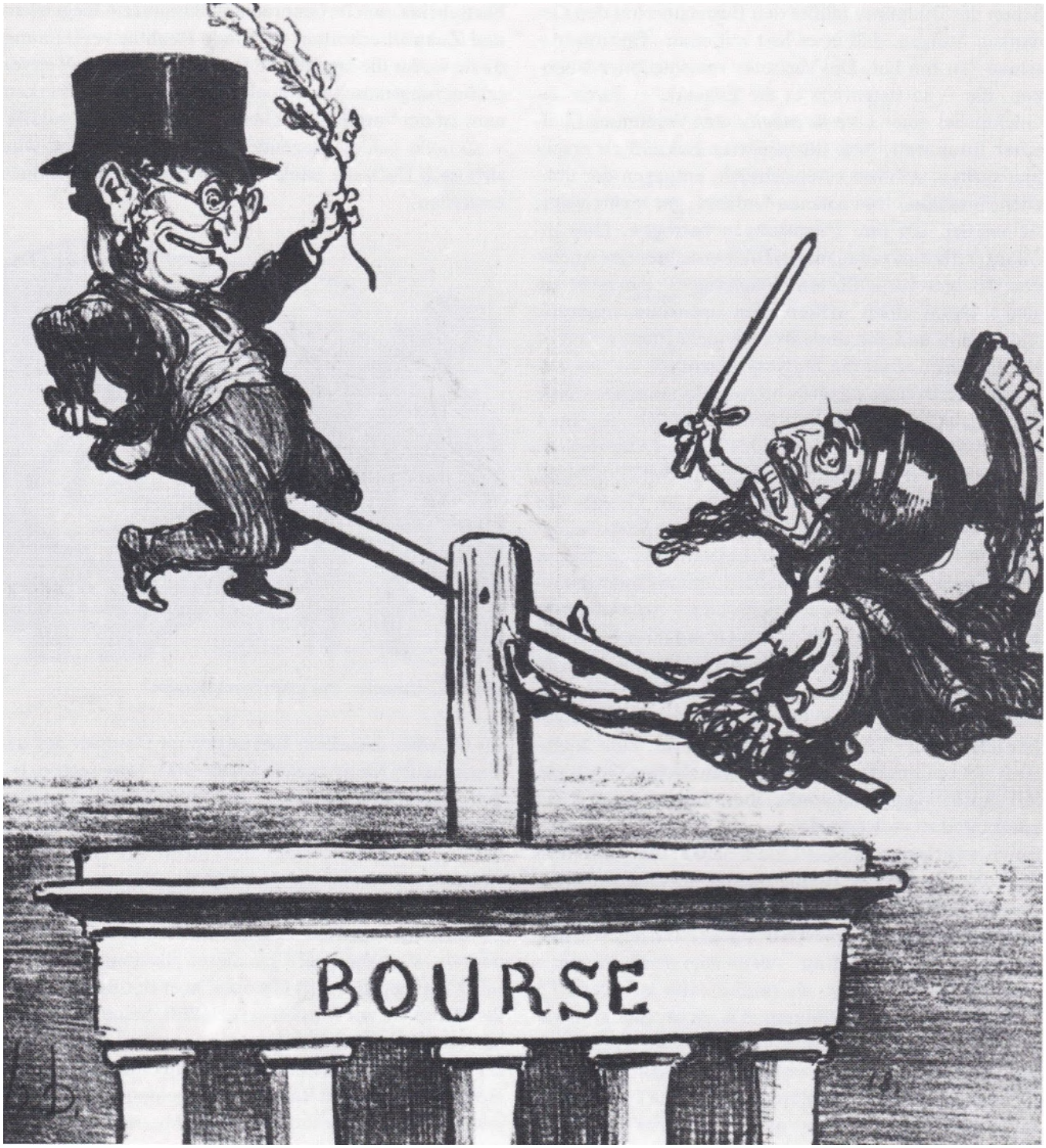
Le front s'était concentré en Crimée, autour du port de Sébastopol sur la Mer Noire, dont on entreprit le siège. Il dura onze mois et fit 700 000 morts, aidé par le choléra, la faim et le froid. La victoire coûta cher. Ce fut la première guerre moderne. On creusa 120 kilomètres de tranchées. On utilisa le télégraphe, les transports à vapeur et les fusils à canons rayés qui atteignaient leur cible jusqu'à 450 mètres. Ce fut aussi la première guerre largement 'médiatisée', par une presse adressée au grand public, assurant le succès des premiers magazines d'actualités : *The Illustrated London News* pour les Anglais, fondée en 1842, *L'Illustration* pour les Français, en 1843. La France et l'Angleterre se livraient une guerre d'un autre genre, une guerre de l'information et de l'image, qui culmina en 1839 lorsque l'un et l'autre pays revendiquèrent chacun pour soi l'invention de la photographie.

Les techniques d'impression faisaient des progrès spectaculaires : la presse à vapeur qui pouvait tirer 1800 pages à l'heure, permettait de publier chaque semaine les 100 000 exemplaires de *The Illustrated London News*. Un nouveau métier apparut: le dessinateur de presse, 'reporter' envoyé sur le théâtre des opérations dont il devait faire des croquis rapides, vite expédiés à Paris ou à Londres où des graveurs se partagaient le dessin, quadrillé et reporté sur des petits cubes de bois assemblés en planches pour l'impression. L'un des plus célèbres, Constantin Guys, est mieux connu aujourd'hui pour les aquarelles qu'il vendit à la fin de sa vie lorsque les progrès de la photogravure le mirent au chômage [2]. Les inventions se multipliaient. En 1851, le procédé Scott-Archer permit de reporter des clichés photographiques sur ces blocs de bois. La revue *La Lumière* du 5 mai 1855 annnonçait qu'on savait réduire la lithographie en clichés-traits, tandis que Georg Meisenbach produisaitt les premières simili-gravures baptisées 'autotypies'. Pour la première fois, l'Angleterre envoya au front des photographes, lourdement chargés de chambres noires et de plaques de verre. L'esssai était prématuré en raison des manipulations délicates du tirage qu'on devait exécuter dans l'obscurité sous des tentes dressées sur le champ de bataille, tandis que la lenteur des temps de pose interdisait l'instantané et obligeait à reconstituer les scènes, parfois avec de vrais cadavres. Il y avait mieux : en 1855 le peintre Jean-Charles Langlois fut envoyé à Sébastopol pour y dessiner les décors d'un 'panorama' que l'on construisit aux Champs-Elysées avec les subventions de l'État : une rotonde de 18 m de haut où étaient restitués comme au théâtre, en trois dimensions, la scène des combats, avec accessoires et éclairages spectaculaires [6].

La presse était devenue un 'troisième pouvoir'. Depuis 1832, *Le Charivari*, imité à Londres par *Punch*, publiait chaque jour à Paris une lithographie en première page tirée à 3000 exemplaires. Daumier fut, à vingt ans, le plus connu d'une généra-

Ill. 4. Honoré Daumier. Enflammant le courage de ses Cosaques. – Il sera distribué aux plus braves des chandelles d'honneur. Le Charivari, 3 avril 1854, repris dans Les Cosaques pour rire, 1854 (LD 2476). Publié dans: Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier / Stoll A. (dir.). Hamburg: Christians, 1985

tion de jeunes dessinateurs, caricaturistes par circonstances. Ils étaient les enfants de la liberté de la presse, conquise sur les barricades de 1830 et promise par Louis-Philippe, nouveau 'roi-citoyen'. Hélas, devant le succès des caricatures de Louis-Philippe, la censure fut rétablie dès 1835, du moins pour les images, considérées non plus comme des délits d'opinion mais comme des 'voies de fait'. Daumier et Philipon, le directeur du *Charivari*, passèrent quelques jours en prison. La liberté de la presse fut rétablie par la révolution suivante en 1848 qui institua la Deuxième République (1848–1851). Ce fut une belle période pour Daumier. Son ami Jeanron devenu ministre des beaux-arts essayait avec d'autres amis de lancer le caricaturiste lithographe comme peintre. L'éclaircie fut hélas de courte durée. Le Second Empire institua un régime policier et rétablit la censure par le décret du 17 février 1852. Tout journal traitant de politique devait avoir un autorisation et pouvait être suspendu sans raison. Daumier et ses confrères furent contraints de s'en tenir à des sujets politiquement inoffensifs et de réserver leurs critiques aux politiques des pays étrangers. L'établissement d'une dictature n'était pas un accident de l'Histoire, mais marquait l'orientation d'une nouvelle généra-



Ill. 4. Honoré Daumier. Enflammant le courage de ses Cosaques. – Il sera distribué aux plus braves des chandelles d'honneur. Le Charivari, 3 avril 1854, repris dans Les Cosaques pour rire, 1854 (LD 2476). Publié dans: Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier / Stoll A. (dir.). Hamburg: Christians, 1985

tion ambitieuse et oublieuse de celle des années 1830 qui avait fait le succès des caricatures de Daumier.

Cette évolution atteint le cœur même de la rédaction du *Charivari*, dont l'opposition à l'Empire fut partagée entre deux tendances, l'une modérée, avec Charles Huart, l'autre plus radicale avec Taxile Delord et Clément Caraguel, à laquelle Daumier se rattachait. Ce clivage se manifesta en 1858 lorsque la formule du quotidien fut modifiée. Le numéro du 27 décembre 1858, publia encore l'éditorial de Delord et un dessin de la série des *Chinois* d'un Daumier visilblement fatigué. La dernière planche de l'ancienne formule parut le 3 avril 1859 avec des *Chinois* de la série *Actualités*. Taxile Delord quitta le journal. Sans défenseur, Daumier fut, en février 1860, 'foutu à la porte' du *Charivari* selon l'expression de son ami Baudelaire, indigné. La décision de licencier Daumier, gloire historique du *Charivari*, compagnon de lutte du fondateur Philipon, fut sans doute difficile à prendre. Daumier, avait sans doute quelques soutiens chez les intellectuels de sa génération, mais il lassait les nouveaux lecteurs. Il avait perdu sa verve, et ses dessins jugés laborieux, faisaient fuir les abonnés. Le divorce avec son époque et avec son équipe avait fini par ruiner sa santé.

La période noire de Daumier

Une lettre de Baudelaire, malheurement mal datée mais antérieure au 14 octobre 1859 nous renseigne: *'Je suis dans l'Ile Saint-Louis chez Daumier qui a failli mourir ces jours-ci et je tiens compagnie à sa femme'*. La dépression dont souffrait Daumier était aggravée par un alcoolisme qui n'était pas un mystère mais dont aucun de ses biographes n'ose faire état. Le Journal des Goncourt du 14 janvier 1852, le représentait déjà : *'toujours a boire du vin bleu'* et le rapprochait d'une caricature de Cruikshank représentant un ivrogne. Chaque soir il allait au théâtre où, dans les coulisses, de nombreux amis le laissaient entrer sans payer mais le *Journal* des Goncourt note qu'en rentrant chez lui, les rues n'étaient pas assez larges pour ce noctambule titubant. En 1853, il montre Daumier *' ivre, reconduit par Leroy '*. En 1856, il le décrit dans atelier, buvant au goulot *avec des hommes assis par terre, une bouteille de vin chacun*. Ce témoignage est confirmé par Cézanne qui a bien connu Daumier à cette époque. Il cite un autre ami, le peintre Emile Bernard qui lui dit *'Voyez-vous, le vin a nui à beaucoup d'entre nous. Mon compatriote Daumier en buvait trop. Quel grand maître il aurait pu faire sans cela !'*

D'autres circonstances expliquent ces 'heures noires' de Daumier. La technique de la presse allait vite. La lithographie fut soumise au 'gillotage', procédé de report plus rapide qui apauvrissait les nuances du crayon lithographique[1]. Il fallut dessiner sur du papier-report et non plus à même la pierre. L'arrivée au *Charivari* en 1843 d'un jeune dessinateur, Cham, né en 1818, lui avait volé la vedette [8]. Jeune, Cham n'a pas connu la période héroïque de 1830 et change de style au profit du trait schématique des bandes dessinées de Töpffer. La manière de Cham s'adaptait à ces techniques rapides et au goût de la nouvelle génération. Oubliant les modelés, la souplesse des dessins et la correction anatomique où Daumier excelle, Cham dessine ses personnages comme des marionnettes en fil de fer. Il trouva un public complaisant, qui, comme l'avant-garde de l'époque, faisait le procès de l'académisme. Le *Charivari* ayant changé de format, ses larges pages accueillaient plus facilement les bandes dessinées de Cham que les portraits de Daumier. Une autre étoile montante lui faisait de l'ombre : Gustave Doré né en 1832, artiste boulimique qui a produit des milliers d'oeuvres, de la bande dessinée au tableau monumental. Doré publia en 1854, un album, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, si violent qu'il fut censuré par Napoléon III.

La 'descente aux enfers' de Daumier après la Révolution de 1848 est contemporaine de la période triomphale du Second Empire et de l'expansionnisme français qui se traduisit par la lutte victorieuse pour l'unité de l'Italie contre l'Autriche, la soumission de la Chine aux européens coalisés, l'engagement dans les affaires d'Orient. Le triomphe de Napoléon III n'est pas miraculeux. Le peuple français, fatigué de révolutions, a changé et les lecteurs du *Charivari* ont changé en même temps. La crise du romantisme est passée, faisant place à une seconde vague de romantisme, plus nostalgique que combattante. Les intellectuels et les bourgeois progressistes qui avaient fait le succès de Daumier dans les années 1830, se sont embourgeoisés dans les années 1850.

Les élections de 1863 annonçèrent un réveil de l'opposition républicaine. Carjat, grand ami de Daumier, lança un journal, *Le Boulevard*, où se retrouvèrent les intellectuels et artistes opposants au régime, toujours républicains mais moins révolutionnaires. Daumier y trouva un abri pour une douzaine de lithographies [4]. *Le Boulevard* fut vite censuré. Mais l'espoir revenait. Avec le combat, Daumier retrouvait son style. Il y retrouva aussi un public. La lithographie, qui était considérée comme la peinture du pauvre, devenait un art respectable et trouvait de jeunes collectionneurs comme si son ancienneté le recouvrait d'une patine. Le licenciement de Daumier en 1860 avait encouragé les premières spéculations sur ses anciennes lithographies. Philipon et Huart rachetèrent tous les Daumier qui restaient au *Charivari*, persuadés qu'il prendraient une valeur marchande auprès des amateurs. Dès le départ de Daumier, le Journal amusant qui publiait aussi ses dessins, fit de la publicité pour des Daumier 'du temps de sa grande verve': *'Cette collection qui est vendue très cher en grand format devenue tout-à-fait introuvable aujourd'hui existe encore en un Album de cent dessins dont les pièces commencent à s'épuiser et ne fourniront bientôt plus d'exemplaires. Nous invitons les amateurs à se les procurer sans retard…'* Une telle publicité devait être cruelle pour l'artiste qui, au moment où l'on engageait les collectionneurs à s'enrichir de ses œuvres, lui-même était réduit au chômage et à la pauvreté. Vu sous cet angle son licenciement apparaît cynique.

Daumier vu de Leningrad

La guerre contre la Russie fut en France, un succès de librairie. Daumier fut très sollicité par les rédacteurs du *Charivari* qui lui fournissaient des légendes. Les charges contre les Russes sont reprises dans la publication par le *Charivari* dans l'album *Chargeons les Russes*, réunissant 40 lithographies de Daumier et de Cham. Un autre album marque le succès du caricaturiste : *'Les Cosaques pour rire'*, qui réunissait Cham, Daumier et un autre caricaturiste du Charivari, Charles Vernier. C'est là qu'apparuent les images lviolentes sur les Cosaques. Les Cosaques sont représentés comme des monstres 'mangeurs de chandelles' [7]. La chandelle est la bougie des pauvres : elle n'est pas faite de cire mais de suif, c'est-à-dire de graisse de porc dont les Cosaques disait-on raffolaient. Les Cosaques étaient l'arme que le Tsar utilisait contre les provinces rebelles. Kalitina trouve que l'effroi excessif des Cosaques est grossi par les images épouvantables et les récits de sauvagerie rapportés par la presse française, et suggère que les caricaturistes français voulaient peut-être aussi se moquer de la peur naïve des bourgeois parisiens, car enfin, en 1860 aucun Français n'avait pu voir un Cosaque en France ! Il s'agissait évidemment d'une vengeance des Français. La Russie se souvenait de l'incendie de Moscou qui avait fait reculer les troupes de Napoléon 1er, les obligeant à repasser honteusement la Beresina, souvenir dramatique dont Balzac, dès 1830 avait tiré sa nouvelle *Adieu*. Le Tsar fit payer la France après sa défaite, en faisant occuper Paris en 1815 par les plus sauvages de ses troupes : les Cosaques. Leur image cauchemardesque réapparait en 1854 dans la presse française à l'occasion de la Guerre de Crimée.

Le livre de Nina Kalitina sur Daumier, publié en 1955 à Moscou, permet à l'historien français que je suis de voir avec un autre œil les caricatures des années 1860, qui, après sa crise de désespoir de 1855–1860, et sa réintégration triomphale dans l'équipe du *Charivari* le 18 décembre 1863, ont retrouvé sa verve. Kalitina choisit de montrer un Daumier qui n'a rien perdu de sa critique. Elle cite (p. 138) la forte lithographie *L'Ordre règne en Jamaïque*, (1866)[2] et l'épouvantable répression des Anglais contre la révolte de l'Empire haïtien (300 morts) et de son rocambolesque 'empereur' Soulouque. On trouve aussi chez Daumier des caricatures sur l'intervention militaire de l'Espagne et de la France pour contraindre le Maroc en 1859 à s'inféoder au commerce européen[3]. Daumier produisit aussi de violentes charges satiriques sur l'insurrection en Irlande en 1866, sauvagement réprimée par les Anglais[4]. Les historiens français de Daumier ne s'arrêtent guère sur ces pièces jugées 'de circonstance'. L'important pour eux n'était plus dans ses caricatures, mais dans ses aquarelles et ses peintures, qu'il devait faire pour gagner sa vie, sans la conviction politique qui inspiraient ses lithographies. Ils font de lui un artiste honorable, acceptable par la nouvelle bourgeoisie républicaine. Daumier pourtant ne céda rien de ses engagements politiques dans la gauche républicaine, et l'on sait qu'il refusa la Légion d'honneur que lui offrit la République[5].

Les biographies françaises de Daumier, si admiratives du Daumier de la période de Louis-Philippe, passent vite sur les années 1850, se contentant de montrer un Daumier découragé par la censure. Outre la dictature, ils accusent la dégradation de la qualité lithogaphique, le succès de Cham, son rival. Oubliant son licenciement du *Charivari*, certains biographes, selon Raymond Escholier, ont même voulu faire croire qu'il avait abandonné de lui-même de 1860 à 1863 le crayon du journaliste *'pour se livrer à son penchant pour l'Art pur'* [3, p. 164]. Ces explications données par la bourgeoisie modérée pour s'approprier Daumier, prennent un autre sens dans une critique soviétique de 1955, qui n'oublie pas que Daumier, si fatigué et désabusé soit-il, a continué de se battre en épousant toutes les causes politiques des années 1850, particulièrement riches en guerres et en révolutions. Daumier s'est acharné contre les autres pays européens, qui suivaient une politique semblable à celle de la France: autoritarisme, colonialisme, bellicisme. De la violence et de l'injustice des politiques étrangères, les lecteurs français ne se

souciaient guère. Ils les approuvaient comme ils les approuvèrent en France sous Napoléon III. Vingt ans après, sous la IIIe République, Arsène Alexandre, l'auteur de la première grande biographie de Daumier parue en 1888, dit simplement que *'ne pouvant formuler une opinion sur la politique intéririeure, il suivit avec passion les événements de l'extrieur'*. La critique française est surtout préoccupée de reconnaître un Daumier peintre digne d'entrer au musée et répondant à la nouvelle clientèle du marché de l'art.

Au contraire de la littérature française sur Daumier de cette période qui oublie l'impact politique des caricatures du *Charivari*, une lecture parallèle du livre que Nina Kalitina a écrit en pleine guerre froide, n'oublie pas les causes qu'il défend. Moins bon artiste, certes mais toujours militant. La référence qu'elle fait aux intérets économiques est absente des histoires françaises de Daumier. Kalitina ne les cache pas: *'Les œuvres de Daumier liées aux événements en Orient témoignent du fait que l'artiste avait parfaitemt compris le lien entre la guerre qui se préparait et les intérêts des cercles d'affaire parisiens'* (p. 102). Elle accuse directement: *'Napoléon III ayant des placements financiers importants et des intérêts économiques au Proche-Orient'*. Elle cite les scènes de la Bourse, représentant les Puissances jouant à la bascule comme des enfants : *'Désolation des Cosaques de la Bourse le jour où l'on annonce que les Turcs ont remporté une victoire'* (13 février 1854) y compris celle où il s'étonne que la Bourse soit interdite aux femmes (LD 2756)[6]. Plus tard, Kalitina rappelle que Daumier a dénoncé le beau-père de Thiers, M. Dosne, qui a gagné1 1 700 000 F à la Bourse (*Charivari*, 2 mai 1866). La thèse de Kalitina offre une autre vision de notre histoire.

L'oeuvre de Daumier a toujours reçu en Russie, un accueil favorable, voire enthousiaste et pas seulement des aristocrates, comme l'a montré récemment Ada Ackerrman [1]. En France, lorsque des biographies académiques lui furent consacrées, ses amis républicains avaient rangé leurs armes. Les caricatures de Daumier sont alors discrètement passées au second plan, au profit de son œuvre de peintre et d'aquarelliste. Contrairement à eux, Nina Kalitina, écrivant sa thèse à l'époque soviétique, n'avait pas à ce soucier du marché de l'art. Il faut, avec elle, reconsidérer les caricatures politiques de Daumier et leur portée générale qui *'témoignent du fait que l'artistes avait parfaitement compris le lien entre la guerre qui se préparait et les intérêts des cercles d'affaire parisiens'* [9].

Remarques:

[1] La première planche 'gillotée' au *Charivari* apparut le 12 juin 1865. Cet essai ne fut pas convaincant puisque le journal revint à plusieurs reprises à la lithographie pour adopter définitivement le gillotage le 7 août 1871. Voir [10].

[2] Le sigle *L.D.* renvoie au principal catalogue des lithographies de Daumier par Loïs Delteil, repris en ligne dans le site *daumier.org*

[3] LD 3223, 3226, 3233, 3234 3239.

[4] LD 3490, 3491, 3494, 3494, 3536.

[5] Pour rétablir l'équilibre, il faut attendre l'exposition allemande 'Le Retour des barbares' (1985) qui a étudié pays par pays, les révoltes et les guerres que Daumier a traitées, voir [5].

[6] Ce fut le cas en France jusqu'en 1952!

References:

1. *Akerman A.* La réception de Daumier en Russie (1830–1917) // Nouvelles de l'estampe. 2013. No. 242. P. 28–41.
2. *Dufilho J.* Guys et The Illustated London News // Constantin Guys, Fleurs du mal: catalogue de l'exposition au Musée de la Vie romantique / *Marchesseau D.* (dir.). Paris: Musée de la Vie romantique 2002. P. 93–96.
3. *Escholier R.* Daumier, peintre et lithographe. Paris: H. Floury, 1923. 202 p.
4. *Fallaize E.* Etienne Carjat and " Le Boulevard " (1861–1863). Genève – Paris: Editions Slatkine, 1987. 311 p.
5. Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier / *Stoll A.* (dir.). Hamburg: Christians, 1985. 470 S.
6. Jean-Charles Langlois, le spectacle de l'Histoire / *Joubert C., Robichon F.* (dir.). Paris; Caen: Somogy; Musée des beaux-arts de Caen, 2005. 190 p.
7. *Kabakova G.* Mangeur de chandelles : l'image du Cosaque au XIXe siècle // Philologique IV. Transfert culturel triangulaire : France, Allemagne, Russie. Paris: Editions de Maison des sciences humaines 1996. P. 207–230.
8. *Kunzle D.* Cham: The Best Comic Strips and Graphic Novelettes. Univerity Press of Mississipi, 2019. 538 p.
9. *Melot M.* Daumier and Art History: Aesthetic Judgement / Political Judgement // Oxford Art Journal. 1988. Vol. 11. No. 1. P. 3–24.
10. *Prouté P.* Le procédé Gillot // Arts et livres de Provence. 1948. No. 8. P. 113.

References:

Akerman A. La réception de Daumier en Russie (1830–1917). *Nouvelles de l'estampe*, 2013, no. 242, pp. 28–41. (in French)

Dufilho J. Guys at The Illustated London News. *Constantin Guys, Fleurs du mal: catalogue de l'exposition au Musée de la Vie romantique*. Paris: Musée de la Vie romantique Publ., 2002, pp. 93–96.

Escholier R. *Daumier, peintre et lithographe*. Paris, H. Floury Publ., 1923. 202 p. (in French)

Fallaize E. *Etienne Carjat and " Le Boulevard " (1861–1863)*. Genève; Paris, Editions Slatkine Publ., 1987. 311 p.

Joubert C.; Robichon F. (dir.). *Jean-Charles Langlois, le spectacle de l'Histoire*. Paris; Caen, Somogy; Musée des beaux-arts de Caen Publ., 2005. 190 p. (in French)

Kabakova G. Mangeur de chandelles: l'image du Cosaque au XIXe siècle. *Philologique IV. Transfert culturel triangulaire: France, Allemagne, Russie*. Paris, Editions de Maison des sciences humaines Publ., 1996, pp. 207–230. (in French)

Kunzle D. *Cham: The Best Comic Strips and Graphic Novelettes*. University Press of Mississipi Publ., 2019. 538 p.

Melot M. Daumier and Art History: Aesthetic Judgement / Political Judgement. *Oxford Art Journal*, 1988, vol. 11, no. 1, pp. 3–24.

Prouté P. Le procédé Gillot. *Arts et livres de Provence*, 1948, no. 8, p. 113. (in French)

Stoll A. (dir.). *Honoré Daumier. Die Rückkehr der Barbaren. Europaër und 'Wilde' in der Karikatur Honoré Daumier*. Hamburg, Christians, 1985. 470 p. (in German)

УДК 741.9
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-38-49

Мишин Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12. 119019. vitaly.mishin@arts-museum.ru

Mishin, Vitaly Alexandrovich, PhD in Art History, leading researcher. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka, 12, 119019 Moscow, Russian Federation. vitaly.mishin@arts-museum.ru

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ РИСУНКИ ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX ВЕКА В СОБРАНИИ ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА

LITTLE-KNOWN DRAWINGS BY THE 19TH-CENTURY FRENCH ARTISTS IN THE COLLECTION OF THE PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

Аннотация. Раздел французского рисунка XIX в. в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина насчитывает более пятисот листов. Лишь немногие из них получили известность благодаря выставкам и изданиям разного рода. Настоящая публикация призвана расширить круг таких работ, введя еще ряд произведений в более широкий научный обиход. Она может рассматриваться как некое предвосхищение научного каталога французских рисунков первой половины — середины XIX в. в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина, который готовится к публикации. Для данного обзора были отобраны одиннадцать рисунков шести виднейших французских художников — Пьер-Поля Прюдона («Голгофа»), Эжена Делакруа («Мужской портрет», «Голгофа»), Поля Деларош («Мадонна с Младенцем», «Этюд фигуры св. Петра»), Гюстава Доре («Рождество», «Се Человек», «Руджьер, спасающий Анджелику», «Слава, попирающая Смерть, или Любовь, торжествующая над Смертью»), Эжена Лами («Русский павильон на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне»), Гранвиля («Большой смотр армии “золотой середины”, произведенный журналом “La Caricature”»). В комментариях рассматриваются разные аспекты каждого из этих произведений, будь то его датировка, сюжет, стиль, назначение, обстоятельства создания и т. п.; одну из основных своих задач автор видел в том, чтобы выяснить, как тот или иной рисунок мастера связан с другими его работами, то есть представить данный конкретный рисунок в контексте творчества художника. Так, автор подробно разъясняет сюжет и аллегорическую программу, лежащую в основе композиции Гранвиля, обосновывает свое предположение относительно имени человека, запечатленного в наброске Делакруа, устанавливает связь ряда подготовительных рисунков Делакруа, Деларош, Доре с их живописными произведениями или эскизов Доре с его иллюстративными циклами.

Ключевые слова: французский рисунок; XIX в.; ГМИИ им. А. С. Пушкина; Пьер-Поль Прюдон; Эжен Делакруа; Поль Деларош; Гюстав Доре; Эжен Лами; Гранвиль.

Abstract. The section of the 19th-century French drawings in the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts has more than five hundred sheets. Only a few of them became famous thanks to exhibitions and publications of various kinds. This article expands the scope of such works introducing a number of other works into wider scientific use. It is a kind of anticipation of the scientific catalogue of French drawings of the first half — mid-19th century in the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts, which is being prepared for publication. In this review, there are eleven drawings by the six prominent French artists. They are Pierre-Paul Prud'hon (“Calvary”), Eugène Delacroix (“Male Portrait”, “Calvary”), Paul Delaroche (“The Virgin and Child”, “Study for the Figure of Saint Peter”), Gustave Doré (“The Nativity”, “Ecce Homo”, “Ruggiero Rescuing Angelica”, “Glory Trampling the Death, or Love Triumphant over Death”), Eugène Lami (“The Russian Pavilion at the 1851 World's Fair in London”), and Grandville (“Grand Review of the Army of the “Golden Mean”, Produced by the Magazine “La Caricature” on October 30, 1832”). The author commented on different aspects of each of these works: date, plot, style, purpose, circumstances of creation, etc. The main task was to find out how is one or another drawing by the master related to his other works, that is, to present a particular drawing in the context of the artist's work. Thus, the author explained in detail the plot and the allegorical program that underlies the composition of Granville; proved his assumption about the name of the person depicted in Delacroix's sketch; established the connection of a number of preparatory drawings of Delacroix, Delaroche, Doré with their paintings or between Doré's sketches — and his illustrative cycles.

Keywords: French drawing; 19th century; The Pushkin State Museum of Fine Arts; Pierre-Paul Prud'hon; Eugène Delacroix; Paul Delaroche; Gustave Doré; Eugène Lami; Grandville.

Раздел французского рисунка XIX в. в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина насчитывает более пятисот листов. Некоторые из них многократно воспроизводились в разных изданиях и часто бывают востребованы при подготовке выставочных проектов. Другим, по-своему не менее замечательным, повезло меньше: они до сих пор незаслуженно остаются в тени. Настоящая публикация призвана отчасти исправить эту несправедливость. Для нашего обзора мы отобрали одиннадцать рисунков виднейших французских художников: Прюдона, Делакруа, Деларош, Доре, Лами, Гранвиля. Причем речь идет о давних поступлениях, относящихся к первой половине прошлого века; некоторые из них принадлежат к самым ранним приобретениям Музея изящных искусств (мы имеем в виду рисунки, происходящие из собрания С. В. Пенского и подаренные музею его племянником в 1912 г.). Большинство работ из этой группы были показаны на выставке французского рисунка, устроенной в Музее изящных искусств в 1927 г. [6]; две работы отмечены в каталогах выставок, проходивших в середине 1950-х гг. [2; 3]. Воспроизводились рисунок Прюдона [35, p. 296, fig. 211a] и один из листов Деларош [25, Taf. XII]. Наша задача — ввести московские рисунки в более широкий научный обиход.

Илл. 1. Пьер-Поль Прюдон. Голгофа. Около 1815. Бумага голубовато-серая, черный и белый мел. 75 x 101 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Если строить наш обзор более или менее по хронологии, то начать придется с рисунка Пьер-Поля Прюдона (1758–1823) «Голгофа» (Илл. 1)[1]. Творческий метод Прюдона предполагал подробную разработку замысла картины в ряде последовательных эскизов композиции и в этюдах отдельных фигур и частей тела. Данный рисунок имеет косвенное отношение к последнему живописному произведению Прюдона — композиции «Распятие» (1822–1823, Париж, Лувр) [22, no. 299]. (Картина, над которой художник работал в последние два года жизни, изначально предназначалась для интерьера собора в Страсбурге, но потом было решено отдать ее в Лувр, а для собора изготовить копию.)

Известен другой рисунок, «Христос на кресте» (Дижон, Музей изящных искусств) [22, no. 302], который непосредственно предшествовал картине для страсбургского собора и на который Прюдон ориентировался при ее написании. Дижонский лист, в отличие от московского, имеет вертикальный формат, и композиция его в большей мере сфокусирована на фигуре распятого Христа, которая к тому же развернута в противоположную сторону.

В собрании Лувра хранится также живописный эскиз к картине [22, no. 300], который соответствует как законченному произведению, так и рисунку из Дижона.

Заказ на картину для Страсбурга, исходивший от министерства внутренних дел, позволил Прюдону вернуться к одному более раннему замыслу, оставшемуся неосуществленным: осенью 1815 г. граф Шаброль, префект Сены, решил заменить во Дворце правосудия полотно Прюдона «Правосудие и Божественное возмездие, преследующие Преступление» (Париж, Лувр) на картину с изображением Христа, исполнение которой было поручено тому же мастеру. Место, для которого предназначалась картина, предполагало именно горизонтальный формат композиции, отличающий лист из ГМИИ. На этом основании Сильвен Лавессьер высказал предположение (которое кажется нам вполне убедительным), что московский набросок связан с этим нереализованным проектом [35, p. 296]. Вместе с тем наш рисунок (относящийся, следовательно, к 1815 г.) предвосхищает будущую картину «Распятие» из собрания Лувра, являясь как бы ее отдаленным прообразом.

В ГМИИ хранятся пять рисунков Эжена Делакруа (1798–1863); в данном исследовании мы рассмотрим два из них. «Мужской портрет» (Илл. 2)[2] относится к 1820-м гг. Портретные зарисовки составляют сравнительно небольшую часть графического наследия Делакруа. В его «Дневнике» имеется запись (Париж, 7 апреля 1824), в которой молодой художник наказывает сам себе уделять больше внимания этому виду творчества: «Начать зарисовывать как можно больше моих современников» [13, p. 135; 3, с. 40]. Но на практике — за исключением этюдов этнографического характера, сделанных во время поездки в Марокко, — художник обычно рисовал людей из своего ближнего окружения, к которым испытывал дружеские чувства.

В собрании Лувра имеется рисунок Делакруа — «Погрудное изображение мужчины, повернутого на три четверти вправо» [15, no. 626], и в нем нетрудно узнать те же черты лица, такую же прическу и такой же костюм, что и в портрете из ГМИИ; по технике и манере исполнения (перо коричневыми чернилами) обе эти работы тоже весьма схожи. Парижский лист принято датировать «около 1820 — 1827»; эта датировка соответственно должна быть принята и для листа из ГМИИ. Морис Серюлла высказал предположение, что на луврском рисунке изображен друг художника, барон Луи Огюст Швитер (1805–1889). В 1826 г. Делакруа исполнил литографированный портрет двадцатиод-

Илл. 2. Эжен Делакруа. Мужской портрет. Около 1820–1827. Бумага, перо и кисть коричневым тоном. 235 x 182 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

нолетнего юноши [14, no. 51] и в том же году начал писать его живописный портрет в рост (Лондон, Национальная галерея) [26, no. 82; 27, pl. 72]. Предположение Серюлла кажется нам достаточно убедительным: действительно, можно заметить физиономическое сходство между всеми этими изображениями. Так что карандашная надпись в нижней части московского листа — Pierret — непосредственно не относится к запечатленному в нем человеку, как можно было бы подумать. Между тем за ней скрывается вполне реальная личность. Жан-Батист Пьерре (1795–1854) — лицейский товарищ Делакруа, один из самых близких его друзей, с которым художник на протяжении многих лет поддерживал переписку. Облик Пьерре известен нам, в частности, по одному карандашному портрету работы Делакруа из собрания Лувра [15, no. 577], однако молодой мужчина на московском рисунке совершенно не похож на этого человека: перед нами лица двух разных людей. И все же надпись, о которой идет речь, не случайна: барон Швитер находился в родственных отношениях с Жан-Батистом Пьерре, чья теща была урожденной Швиттер; при посредстве Пьерре Швиттер, вероятно, и познакомился с Делакруа, который был своим человеком в доме Пьерре, часто обедал у его матери и был крестным отцом его дочери Марии. Отметим также, что луврский рисунок [15, no. 626], который мы склонны, вслед за Серюлла, считать портретом Швитера, происходит из альбома[3], имеющего отношение к семейству Пьерре (на этом искусственно сформированном альбоме есть этикетка: *Eugène Delacroix. Soirée chez Pierret* (Эжен Делакруа. Вечер у Пьерре). Наконец, то же лицо, в том же ракурсе, встречается среди прочих набросков на одном листе из собрания Лувра («Четыре мужские головы и две женщины, изображенные погрудно» [15, no. 623]) и соседствует там с портретом мадам Пьерре. Можно предположить, что Делакруа сделал портретный набросок своего юного друга в один из вечеров, которые оба они проводили в гостях у семейства Пьерре.

Еще один лист Делакруа из собрания ГМИИ — «Голгофа» (Илл. 3)[4]. Это подготовительный рисунок к картине 1835 г. «Распятие (Христос на кресте)» из Муниципального музея изящных искусств города Ван [28, no. 421; 29, pl. 229]. Эскиз соответствует начальной стадии работы над композицией и отличается от окончательной версии рядом моментов: в картине художник оставил на переднем плане только два креста (третий, еще не воздвигнутый, виднеется на заднем плане); группа с Мадонной выдвинута вперед; изменено положение фигуры Марии Магдалины; фигура воина с лестницей у правого края холста развернута лицом к зрителю и т. д. В первоначальных набросках композиции будущей картины Делакруа обычно ограничивался самыми существенными чертами, заботясь лишь об общем впечатлении и не отвлекаясь на детали: основная работа происходила непосредственно на холсте. Делакруа писал в своем «Дневнике» (26/27 января 1857): «Первые линии, которыми искусный мастер обозначает свой замысел, уже содержат в себе зерно того, чем будет отличаться это произведение» [13, p. 1088; 5, с. 240.]. И в другом месте (Париж, 4 апреля 1854): «…о силе, с какой может быть передан замысел в первоначальном эскизе или наброске картины. <…> достаточно четырех штрихов, чтобы вкратце передать впечатление какой-нибудь живописной композиции» [13, p. 747; 5, с. 13.].

Замысел картины вдохновлен композицией Рубенса «Распятие» (так называемая “Coup de lance”) (Антверпен, Королевский музей изящных искусств): Делакруа восхищался творчеством фламандского мастера, которого называл «королем живописцев», и копировал его произведения. Однако в период работы над своей картиной, в 1835 г., Делакруа мог знать «Распятие» Рубенса только по гравюре, поскольку в Антверпене он впервые оказался в 1839 г. (по-видимому, это была гравюра, исполненная в 1631 г. С. А. Болсвертом).

Полотно Делакруа было куплено государством на Салоне 1835 г., передано в дар городу Ван (департамент Морбиан) и помещено в церковь Saint Patern; в 1908 г. поступило в городской музей.

Илл. 3. Эжен Делакруа. Голгофа. Около 1835. Бумага, черный мел. 228 x 175 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Илл. 4. Гранвиль. Большой смотр армии «золотой середины», произведенный журналом "La Caricature" 30 октября 1832 г. Октябрь 1832. Бумага, перо коричневым тоном. 294 x 515 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

В научной литературе упоминается подготовительный рисунок для «Распятия» (с тремя крестами), который проходил через аукцион в Отеле Друо 5 апреля 1886 г. [28, p. 212]; весьма вероятно, что речь идет о московском листе.

Сюжет «Распятия», который продолжал волновать художника и в последующие годы, нашел воплощение в ряде других картин (Париж, Лувр, до 1844; Балтимор, Художественная галерея Уолтерс, 1846; Лондон, Национальная галерея, 1853; Бремен, Кунстхалле, ок. 1853 — 1856) [28, nos. 427, 433, 460, 462]. Историю «Распятия Христа» Делакруа трактовал как тему одиночества человека перед лицом судьбы и смерти.

Автор следующего рисунка в нашем обзоре — Гранвиль; его настоящее имя — Жан Иньас Изидор Жерар (1803–1847). Сюжет этого рисунка, записанного в инвентарной книге музея под названием «Прохождение армии» (Илл. 4)[5], до недавнего времени представлялся загадочным. После того, как нам удалось обнаружить связь московского листа с литографией, сделанной на его основе и изданной в 1832 г., вопрос о его датировке был решен, но аллегорическое содержание этой композиции и обстоятельства ее появления еще предстояло прояснить. Теперь можно сказать, что этот рисунок — показательный образец творчества художника первой половины 1830-х гг., когда Гранвиль, республиканец по убеждениям, активно занимался политической карикатурой и сотрудничал с журналом "La Caricature". Этот иллюстрированный сатирический еженедельник, основанный Шарлем Филипоном (1800–1862) и выходивший с 4 ноября 1830 г. по 27 августа 1835 г., едко высмеивал политические порядки в эпоху Июльской монархии и саму личность «короля-буржуа» Луи-Филиппа. Гранвиль был автором значительной части иллюстраций в номерах журнала, относящихся к первым двум годам его существования. Он исполнил для этого издания более сотни рисунков; из них сам литографировал 29, остальные переводились на камень другими мастерами. Литография, воспроизводящая московский рисунок (в зеркальном обороте и с некоторыми модификациями), была создана Огюстом Раффе (1804–1860) [20, no. 143], причем она не предназначалась для одного из номеров еженедельника, а входила в число эстампов, распространявшихся по специальной подписке. Подписчиками были члены основанного Филипоном Общества за свободу печати (Association pour la liberté de la presse); при этом обществе был учрежден резервный фонд, пополнявшийся за счет дохода от продажи по подписке одной литографии в месяц. В рамках проекта «Ежемесячная литография» ("La Lithographie mensuelle") между 30 августа 1832 г. и 2 октября 1834 г. было опубликовано 24 эстампа, из которых 17 — по рисункам Гранвиля. Литография Раффе, о которой идет речь, третья по счету в этой программе, вышла в свет 30 октября 1832; оповещение об этом, вместе с комментарием Филипона, появилось в журнале "La Caricature" в номере 104 за 1 ноября 1832 г. (p. 827).

Политические карикатуры Гранвиля обычно снабжены подробными разъяснениями в виде подписей под отдельными фигурами и группами персонажей: без этих текстов смысл изображения не всегда был бы понятен. Однако литография Раффе никаких разъяснений, помимо названия, не содержит; авторские надписи карандашом на листе ГМИИ в какой-то мере восполняют это упущение, но местами они почти стерты, так что поддаются расшифровке лишь частично.

Печатный текст под изображением на эстампе гласит: *Grande revue passée par La Caricature le 30 octobre 1832* (Большой смотр, произведенный <журналом> "La Caricature" 30 октября 1832 г.). А на листе ГМИИ сюжет обозначен в карандашной надписи внизу посередине: *Régiment du juste milieu* (Полк «золотой середины»). Как известно, «золотой серединой» было принято называть политическое устройство Франции во времена Луи-Филиппа (попытка компромисса между республиканцами и легитимистами). Так что рисунок ГМИИ можно понимать как некое гротескно-аллегорическое представление такого устройства: журнал "La Caricature" подвергает критической оценке режим Июльской монархии[6]. А новое, уточненное название нашего рисунка должно звучать так: «Большой смотр армии "золотой середины", произведенный журналом "La Caricature" 30 октября 1832 г.».

Филипон, в вышеупомянутом комментарии, описывает происходящее так: "Devant moi défile l'armée grotesque du Juste-Milieu" (Передо мной дефилирует гротескная армия «золотой середины»). Еще один источник, позволяющий понять и интер-

претировать изображенную сцену, — это ее описание, содержащееся в первом полном каталоге литографий и офортов Раффе, составленном Эктором Джакомелли в 1862 г., то есть спустя тридцать лет после публикации эстампа: «Депутаты, чиновники, судьи и журналисты, составляющие гротескную армию “золотой середины”, шагают в ногу, с перьями и знаменами, развевающимися на ветру, под какофонию оркестра; слева, во главе шествия, группа молодцов с дубинами и “осадная артиллерия”, представленная пожарными в аптекарских фартуках и соответственно вооруженными; справа за шествием наблюдает журнал “La Caricature” в образе Шарля Филипона, сидящего верхом на дикобразе, с луком в руке и колчаном на боку» [20, p. 65].

Итак, Филипон служит олицетворением своего журнала, и при этом он сам изображен в виде шута. Это шут Трибуле, реальный исторический персонаж (служивший при дворе Людовика XII и Франциска I), который в данном случае персонифицирует сатиру вообще. Так что мы имеем дело как бы с двойной персонификацией. Образ шута, размахивающего бичом и попирающего цензорские ножницы, использован Гранвилем в виньетке, украшающей титульный лист всех выпусков журнала (гравюра на дереве Порре по рисунку Гранвиля) [37, ill. p. 70, внизу]. Этот же мотив был использован в литографированной афише (31 октября 1830), объявлявшей подписку на журнал [37, ill. p. 70, вверху]. В обоих случаях шуту сопутствует дикобраз — еще один эмблематический образ современной сатиры (имеются в виду его острые иглы)[7]. Изображения дикобраза, как и многих других животных у Гранвиля, основаны на точных наблюдениях и натурных этюдах, которые он делал в зоологическом саду; одна из таких зарисовок («Два этюда дикобраза», ок. 1833) хранится в Музее изящных искусств в Нанси [21, no. 210]. В некоторых рисунках Гранвиль ассоциировал дикобраза с самим собой, приставляя к телу животного свою собственную голову (см. лист из

Илл. 5. Поль Деларош. Мадонна с Младенцем. Около 1844. Бумага, перо коричневым тоном. 145 x 103 мм (лист); 123 x 84 мм (изобр. в свету). Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Илл. 6. Поль Деларош. Этюд фигуры св. Петра. Около 1856. Бумага, черный мел. 295 x 220 мм (лист); 235 x 155мм (изобр. в свету). Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Музея истории Лотарингии в Нанси, ок. 1835) [21, no. 6], а также рисунок «Гранвиль, превращаемый в дикобраза» (Париж, частное собрание) [37, ill. p. 203 внизу] для книги «Сцены частной и общественной жизни животных», 1841–1842). Так что художник видел в дикобразе нечто вроде своего alter ego. А сидящий на земле и наблюдающий за процессией рисовальщик — это как бы автопортрет Гранвиля в его реальном обличии. В литографии эта фигура отсутствует, а вместо нее изображена груда разбросанных по земле журналов: в большинстве случаев это “La Caricature”, но встречаются и названия двух других оппозиционных изданий — “Tribune” и “Le Corsaire”. Все они противопоставляются официозной прессе, вроде газеты “Le Moniteur universel”, на которую намекает надпись на груди мужчины, возглавляющего группу персонажей с перьями в руках (именно к этой группе относятся слова Филипона: “les journaux vendus, les plumes à gages” («продажные газеты, наемные писаки»).

В авангарде шествуют несколько головорезов с дубинами в сопровождении господина в цилиндре и с бакенбардами. Филипон разъясняет: “...voici <...> la brigade de sûreté instituée pour “protéger” les citoyens” («...вот бригада безопасности, созданная, чтобы “защищать” граждан»). А соответствующая надпись на рисунке уточняет: *escouade de Vidoc* (команда Видока). Имя Видока, которое Филипон предпочитает не называть, но, несомненно, подразумевает, встречается в рисунке еще раз, в надписи на флаге, что развевается над отрядом, замыкающим шествие: *Légion Vidoc* (Легион Видока). Имеется в виду, конечно, Эжен-Франсуа Видок (Vidocq) — легендарная фигура во французской истории: бывший преступник, выходец из криминальной сре-

ды, впоследствии возглавивший Службу национальной безопасности. После перерыва в карьере Видок был призван вернуться к прежним обязанностям во время беспорядков, вспыхнувших в июне 1832 г. Сомнительное прошлое этого человека и методы, которыми он пользовался в своей работе, вызывали растущее недовольство в обществе. 15 ноября 1832 г. он был вынужден подать в отставку. Упоминание имени Видока в карикатуре вполне объяснимо в тот исторический момент, когда эта скандальная фигура находилась в фокусе общественного внимания, то есть между июнем и ноябрем 1832 г. Заметим также, что упомянутый нами господин в цилиндре, изображенный во главе колонны, не случайно наделен большими бакенбардами: это была отличительная черта внешности Видока, известной нам по портретам.

Один из главных персонажей изображенной процессии — всадник, который едет на лошади задом наперед, держа ее за хвост; на крупе животного надпись: *police* (полиция) (в литографии эта надпись перенесена на колчан за спиной наездника); на драпировке под седлом — явно ироническая пометка *sens commun* (здравый смысл). Это типично карнавальный образ «перевернутого мира», «мира наизнанку».

Плохо читаемая авторская надпись карандашом справа вверху, похоже, содержит рекомендации для литографа с пожеланием что-то «уточнить» и «прояснить». А короткая приписка пером чернилами сделана, несомненно, рукой Шарля Филипона: *c'est très bien Ch. Ph* («очень хорошо» — и начальные буквы его имени и фамилии: «се-аш» и «пе-аш»). Из этого следует, что в целом замысел получил одобрение издателя. Известно, что Филипон брал на себя ответственность за неприятности, которые могли возникнуть у журнала, когда сатирический пафос его сотрудников переходил допустимые границы.

Обратимся теперь к двум рисункам Поля Деларош (1797–1856). Один из них — «Мадонна с Младенцем» (илл. 5)[8]. В этом небольшом перовом рисунке зафиксирован — в его первоначальном состоянии — замысел будущей картины «Мадонна с Младенцем» из собрания Уоллес, Лондон [17, no. 12], написанной в Риме в 1844 г. и приобретенной лордом Хертвордом, который — судя по другим картинам в его коллекции — проявлял особый интерес к данному сюжету. Впрочем, тема матери с ребенком была близка и самому художнику: об этом говорят такие картины, как «Детство Пико делла Мирандолы» (1842, Нант, Музей изящных искусств) [34, no. 54], «Радости материнства» (1843, Люксембург, Музей Ж.-Р. Пескатора) [34, no. 58] или датированный 1845 г. офорт, где Деларош изобразил свою жену Луизу с их четырехлетним сыном Филиппом [9, p. 235, ill. 146]. Заметим, что все эти произведения относятся к 1840-м гг. Кроме того, сюжет «Мадонны с Младенцем», весьма популярный в живописи того времени, предоставлял художнику возможность почувствовать свою причастность к традиции, восходящей к «Мадоннам» Рафаэля. Маленькая фигура св. Иосифа на заднем плане справа (которая различима и в рисунке) — это элемент иконографии «Бегства в Египет», однако сам художник, в одном из писем, все же определял сюжет картины как «Мадонна», а не «Святое семейство» ("Je viens de terminer la Vierge…" [17, p. 83, 86]). Младенец на коленях у матери представлен спящим, и в этом можно усматривать аллюзию на «Пьету» и будущую жертвенную миссию Христа (сон как прообраз смерти). Предположение (высказанное одним из современников), будто на картине изображена Агарь с Исмаилом в пустыне, не соответствует действительности, однако не исключено, что, изображая пустынный каменистый пейзаж, Деларош все же имел в виду подобные ассоциации, выявляя параллели между новозаветным и ветхозаветным сюжетами.

В московском рисунке Мадонна изображена склонившейся над Младенцем, тогда как на картине она сидит прямо, и взгляд ее устремлен к небу. В этом отношении ближе к окончательному решению композиции карандашный этюд из собрания Лувра (инв. RF 34901). Известен также карандашный рисунок (не связанный с лондонской картиной), в котором Мадонна

Илл. 7. Эжен Лами. Русский павильон на Всемирной выставке 1851 года в Лондоне. 1851. Бумага, акварель, белила по подготовке карандашом. 330 x 498 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

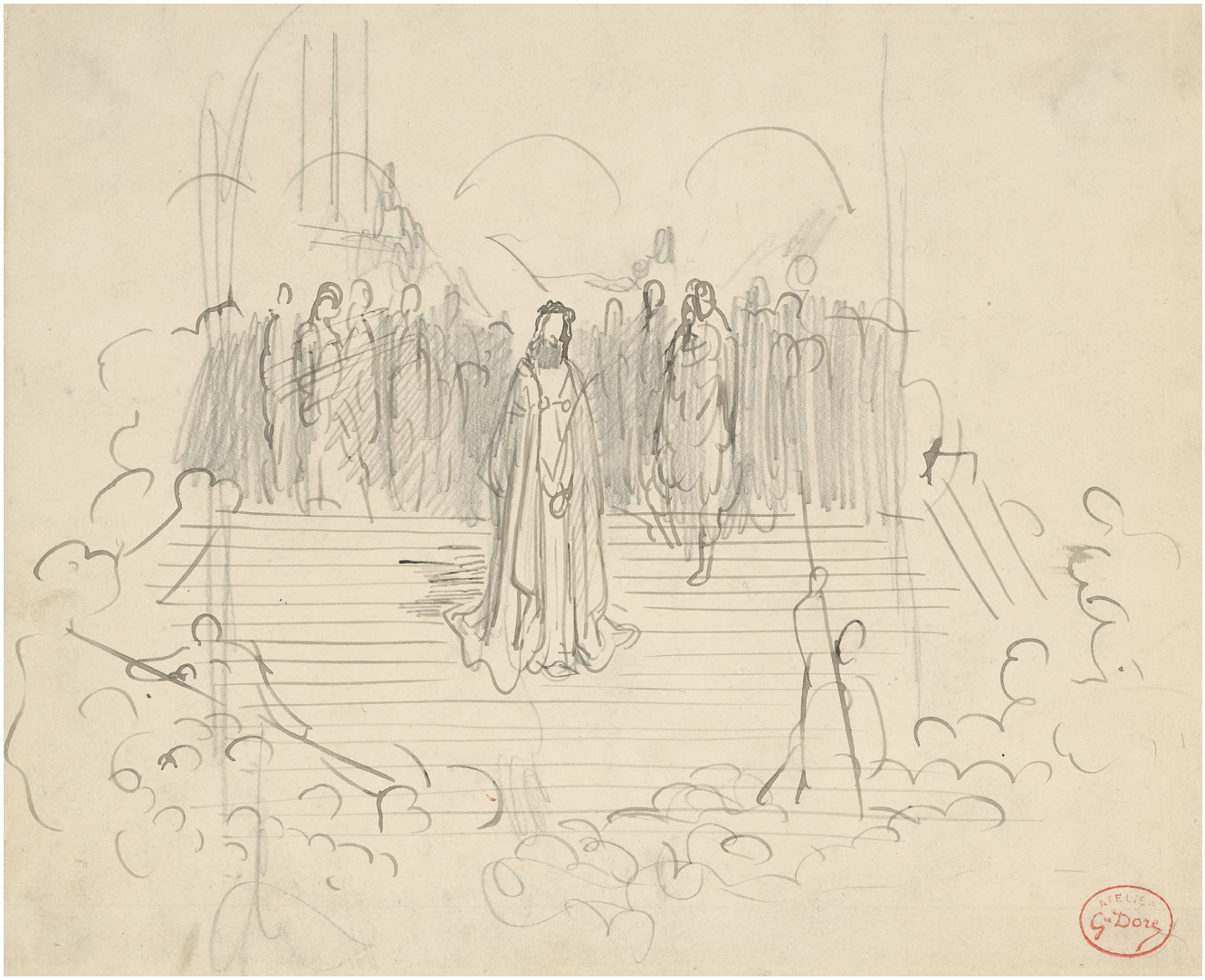
Илл. 8. Гюстав Доре. Рождество. 1860-е, не позднее 1866. Бумага, черный карандаш, кисть черным тоном, белила. 329 x 255 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

поддерживает Младенца-Иисуса, стоящего у нее на коленях [12, pl. 86]. Типологически и отчасти стилистически лист из ГМИИ может быть сопоставлен с перовым рисунком «Воспитание Девы Марии», который тоже хранится в Лувре (инв. RF 35206).

Датировка московского листа, разумеется, привязана к времени написания картины, которая, как известно из переписки художника, была завершена в сентябре 1844 г. [12, p. 83].

Перовой рисунок, представляющий собой близкий вариант листа из ГМИИ, такого же размера, продавался на аукционе Bonhams в Лондоне 22 мая 2001 г., под названием «Бегство в Египет» (лот 400, ill. cat. p. 31).

Другой рисунок Деларoша — «Этюд фигуры св. Петра» (Илл. 6)[9]. Сюжет его был ошибочно определен как «Раскаяние Иуды» в каталоге распродажи коллекции Этьена Моро-Нелатона в 1900 г.; с таким определением работа — в составе собрания С. В. Пенского — поступила и в Музей изящных искусств. В действительности мы имеем дело с этюдом для фигуры св. Петра в картине «Возвращение с Голгофы» (1856, Бове, Музей департамента Уаза) [34, cat. 102, ill. p. 241]. Вот как один из современников (Louis Ulbach), в журнале “Revue de Paris” (1 апреля 1857), описывает изображенную в этой картине сцену: «...Мадонна ступает, одной рукой обхватив за шею Марию Магдалину, а другой опираясь на св. Иоанна, тогда как тот, подавленный отчаянием, держится за стену, чтобы идти вперед. Св. Петр следует за ними в нескольких шагах, с терновым венцом в руках; шествие замыкают женщины и ученики» [34, p. 244]. Это полотно входит в группу картин, созданных Деларошем в 1856 г.[10] и посвященных событиям, сопутствовавшим смерти Христа. Художник расска-



Илл. 9. Гюстав Доре. «Се Человек». Около 1877–1878. Бумага, графитный карандаш, перо коричневым тоном на картоне. 194 x 233 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

зывает историю страстей Христовых, не изображая самого Христа, а только показывая страдания Богоматери. Помимо вышеупомянутого Возвращения с Голгофы, к этому циклу относятся: «Страстная пятница (Мадонна у святых жен)» (частное собр.) [34, cat. 101, ill. p. 240], «Обморок Мадонны» (Париж, Лувр) [34, cat. 94b, ill. p. 243], «Мадонна перед терновым венцом» (известна по гравюре) [34, cat. 103/103a, ill. p. 244]. Эти небольшие картины, написанные Деларошем для себя в последний год жизни, проникнуты глубоким религиозным чувством. В своей интерпретации евангельской истории французский художник ориентировался не на барочную традицию, а на опыт старых голландских мастеров.

Перед тем как приступать к работе над холстом, Деларош имел обыкновение разрабатывать в этюдах каждую отдельную фигуру; лист из ГМИИ — один их таких этюдов.

Акварель Эжена Лами (1800–1890) (Илл. 7)[11], датированная 1851 г. и имеющая авторскую пометку *Londres*, относится ко второму английскому периоду творчества художника (1848–1852). Она изображает Русский павильон на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне. Февральская революция не могла не сказаться на условиях жизни и творчества Лами, как и других художников, тесно связанных с упраздненным режимом Луи-Филиппа. Вследствие этих исторических обстоятельств Лами в 1848 г. перебрался в Англию, где свергнутый французский король нашел себе пристанище. В Великобритании Лами продолжал работать в привычном для него жанре, только теперь он имел дело с английскими, а не с парижскими реалиями; его занимали события и сцены из жизни английского общества, спортивные сюжеты, виды Лондона. Художник не только восстановил контакты со своими французскими покровителями, но и обрел новых заказчиков в лице английских аристократов, в том числе самой королевы Виктории.

Лист из ГМИИ связан с первой Всемирной выставкой, которая открылась в Лондоне в Хрустальном дворце 1 мая 1851 г. и воспринималась современниками как важнейшее историческое событие. В нем запечатлен российский павильон (на что указывает вывеска “Russia”). В коллекции князя Анатолия Демидова, распроданной в марте 1870 г. после его смерти, имелась серия девяти акварелей, посвященная лондонской выставке [10, nos. 319–327]. Она была исполнена по заказу Демидова в 1851–1852 гг. Одна из этих акварелей — это «Вид русского раздела» (“Vue prise dans la section russe”) [10, no. 322; 33, no. 862]. Кроме того, там были представлены павильоны Франции, Англии, Индии[12], Пруссии, Австрии, а также сцена открытия Хрустального дворца (авторская реплика акварели из королевского собрания, Лондон, Букингемский дворец) и два наружных вида этого здания. Сцена в русском павильоне была исполнена одной из первых, как ясно из письма, которое меценат отправил художнику из своего имения Сан-Донато 11 сентября 1851 г.; из этого же письма следует, что по меньшей мере шесть листов серии Демидов намеревался тогда преподнести русской императрице: «Мой дорогой Лами, я получил ящик, в котором находился рисунок с видом русской экспозиции, упомянутый

Илл. 10. Гюстав Доре. Руджьер, спасающий Анджелику. Около 1879. Картон, графитный карандаш, перо черным тоном. 365 x 252 мм (лист); 352 x 242 мм (изобр. по рамке). Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

Вами в письме от 20 августа… Примите мои поздравления: это красивая работа, все передано совершенно точно и как нельзя лучше. Прошу Вас не упускать из вида пять других рисунков, которые призваны дополнить этот и которые, как и он, предназначены в дар русской императрице…» «Кроме того, — добавляет Демидов, — поскольку мне самому будет приятно иметь в моей коллекции эту серию видов, соблаговолите — после того, как закончите серию для императрицы, — сделать для меня точно такую же…» [32, p. 123]. Нам ничего не известно о судьбе акварелей, предназначавшихся для императрицы, но в любом случае более вероятно, что в собрание Румянцевского музея, а затем — в ГМИИ попал второй вариант композиции, исполненный для самого Демидова и впоследствии проданный на посмертном аукционе в Сан-Донато. Впрочем, нельзя исключить и того, что мы имеем дело с третьим вариантом того же сюжета, сделанным по заказу какого-то другого коллекционера.

Московский лист дает вполне адекватное представление о мастерстве Лами-акварелиста; технику водяных красок он осваивал не без влияния Р. П. Бонингтона, с которым находился в дружеских отношениях; авторитет, приобретенный художником в этом виде творчества, позволил ему впоследствии, в 1879 г., стать одним из основателей Общества французских акварелистов.

Наш обзор заключает группа листов Гюстава Доре (1832–1883). Один из них — композиция «Рождество» (Илл. 8)[13]. При ближайшем рассмотрении оказывается, что это эскиз иллюстрации к Библии издания 1866 г. [31, p. 292/293: “La Nativité”]. Доре вынашивал замысел иллюстраций к Библии с начала 1860-х; первые работы из этого цикла были показаны на Салоне в 1864 г., в секции гравюры. Издание 1866 г. — два тома in folio, — отпечатанное тиражом 3200 экземпляров, содержало 228 иллюстраций — гравюр на дереве; из них 118 композиций относились к Ветхому Завету, а 110 — к Новому Завету.

Законченный вариант композиции на сюжет «Рождества», помимо того, что в книге он предстает в зеркальном обороте относительно рисунка, отличается от него и в некоторых других отношениях, но характер фигурной группы в целом, позы и движения отдельных персонажей найдены уже в этой подготовительной работе. Обычно Гюстав Доре делал предварительный эскиз, потом рисунок пером и кистью непосредственно на деревянной доске, покрытой свинцовыми белилами. Дальнейший процесс вырезания изображения на доске (порученный команде профессиональных граверов) в конечном счете приводил к исчезновению оригинального рисунка. Доре считал, что только рисунки адекватно отражают его замысел, поэтому он, заботясь о своей репутации рисовальщика, экспонировал в 1861 г. фотографии своих иллюстраций к «Аду» Данте до того, как они были гравированы. Что касается «Рождества» из ГМИИ, здесь мы имеем дело с предварительным эскизом, предшествующим работе на доске.

Набросок на обороте листа, судя по всему, является «первой мыслью» иллюстрации к Библии на сюжет «Армия фараона, поглощаемая Красным морем» (“L’Armée de pharaon englotie dans la mer Rouge”); в рисунке можно различить высокие волны по сторонам, готовые обрушиться на охваченных ужасом воинов, — основной мотив, который лег в основу композиции будущей гравюры [30, p. 268/269].

Еще один рисунок Доре (Илл. 9)[14]— это «первая мысль» большой картины «Се Человек» (“Ecce Homo”), показанной на Салоне 1878 г. (Париж, Музей Пти-Пале) [16, ill. 158]. В карандашном наброске уже найдена основная композиционная идея: в центре — фигура Христа, стоящего на ступенях каменной лест-

Илл. 11. Гюстав Доре. Слава, попирающая Смерть, или Любовь, торжествующая над Смертью. Аллегория. 1870-е. Бумага, графитный карандаш. 362 x 250 мм. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

ницы, внизу — толпа народа, сдерживаемая стражниками, на верхней площадке лестницы — Пилат, фарисеи, воины, на фоне арок и пилонов. Однако на полотне композиция оказалась вытянутой по вертикали, тогда как рисунок тяготеет к горизонтальному формату. Ранее Доре уже обращался к этому сюжету: мы имеем в виду одну из иллюстраций к Библии (под названием "Jésus présenté au peuple" («Иисус перед народом»)) в издании 1866 г. [31, p. 644/645]. В картине «Се Человек» художник не стал повторять старое композиционное решение, хотя, несомненно, отталкивался от него. Он показывает одиночество Христа перед лицом толпы и судей, перед лицом своей судьбы.

Доре довольно регулярно выставлял на Салоне картины на библейские сюжеты начиная с 1865 г., когда он уже был погружен в работу над иллюстрациями к Библии. Громадное полотно «Триумф христианства над язычеством» (1868, Гамильтон, Онтарио, Художественная галерея Гамильтона) утвердило репутацию Доре как одного из ведущих мастеров религиозной живописи. Произведения Доре в этом жанре, как правило, отличаются несколько преувеличенным театральным пафосом. С конца 1860-х гг. Доре стал обращаться к образу Христа как в живописи, так и в многочисленных рисунках. Назовем для примера картины «Христос покидает преторию» (1872, Страсбург, Музей современного и новейшего искусства), «Вознесение» (1879, Париж, Музей Пти-Пале), «Христос, выходящий из гробницы» (ок. 1870 — 1880, Ларошель, Музей изящных искусств), «Долина слез» (1883, Париж, Музей Пти-Пале).

Как и многие его современники, Доре находился под впечатлением от книги Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса» (1863), где Иисус предстает в историческом контексте как вполне реальная личность.

Третий рисунок Доре — «Руджьер, спасающий Анджелику» (Илл. 10)[15]. Сюжет заимствован из поэмы Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд» (песнь X). Текст поэмы, изобилующий описаниями всяческих чудес, давал богатую пищу для воображения художника, склонного к изображению фантастического, сверхъестественного и грандиозного. Цикл рисунков к этому шедевру итальянской литературы XVI в. — последняя крупная работа Доре в жанре книжной иллюстрации. Издание, вышедшее в свет в 1879 г. в виде одного тома in folio [8], содержало 618 иллюстраций; часть рисунков была воспроизведена в традиционной технике гравюры на дереве, а часть — методом фотогравюры (так называемым "gillotage"), изобретенным Шарлем Жилло в 1876 г. Большая группа оригинальных рисунков Доре к поэме Ариосто имеется в фондах Национальной библиотеки Франции. В издании 1879 г. эпизоду спасения Анджелики посвящено три иллюстрации [8, p. 103, 116/117, 117], из которых одна (служащая заставкой в начале X главы) [8, p. 103] представляет, как кажется на первый взгляд, тот же момент, что и рисунок: Руджьер, верхом на грифоне с копьем наперевес атакует дракона. Однако на гравюре Руджьер нападает сбоку и действие разворачивается слева направо, а в московском рисунке он подлетает сверху, так что композиция выстраивается по вертикали. Вероятно, это различие обусловлено тем, что изображения относятся к разным местам текста. Гравюра в книге связана со строфой 101[16]. Рисунок же иллюстрирует строфы 102–104: «...А Руджьер бьет сверху вниз, и удары его — как град. / Так орел с небес, / Высмотрев гадюку, как вьется она в траве / <..> Налетает на нее не впрямь, / Где шипит и сочится смертный яд, / А когтит с хребта и плещет крыльями, / Не давая извернуться и ужалить, — / Так и наш Руджьер / Копьем и мечом / Бьет не в щерящиеся клыки, / А меж ухом и ухом, в хвост и в спину, / То взвиваясь, то рушась вниз, — / Зверь к нему, а он уже не там» [1, с. 180]. Возможно, рисунок просто не пригодился для издания, но не исключено, что он изначально задумывался не для украшения книги, а как проект скульптуры. Мы имеем в виду бронзовую скульптуру «Руджьер и Анджелика» (1879) [16, ill. 215], которая создавалась одновременно с иллюстрациями. Элементы этой скульптурной группы — Руджьер на грифоне и дракон с Анджеликой — располагаются одна над другой, образуя композицию, сильно вытянутую вверх. Правда, в рисунке ГМИИ тело дракона явно доминирует, в отличие от скульптуры, где достигнуто равновесие между верхней и нижней частями группы.

И, наконец, четвертый рисунок Доре, с длинным названием — «Слава, попирающая Смерть, или Любовь, торжествующая над Смертью. Аллегория» (Илл. 11)[17]. Известны и другие варианты рисунков на тот же сюжет: один из них хранится в Кабинете гравюр и рисунков в Страсбурге [23, no. 159, ill. p. 57], другой — в коллекции Майкла Шлоссберга (Атланта, США) [19, p. 133, ill. 191], третий воспроизведен в монографии Бланш Рузвельт [38, ill. p. 261]. Эти рисунки считаются проектами неосуществленной скульптуры. В московском листе фигура обнаженного юноши с факелом отличается более порывистым движением, нежели в страсбургском, а скелет, олицетворяющий Смерть, размещен несколько иначе. Традиционно сюжет этих произведений определялся как «Любовь, торжествующая над Смертью» ("L'Amour triomphant de la Mort"). Одна аллегорическая скульптура Доре — «Амур и черепа» ("Amour et têtes de mort") [23, no. 154] — тоже могла бы быть истолкована подобным образом, хотя в то же время ее можно интерпретировать и как своего рода "memento mori". (Тот же мотив встречается среди иллюстраций Доре к поэме Ариосто «Неистовый Роланд» [8, p. 653]). Однако для рисунка из Страсбурга предлагалось и другое толкование: некоторые исследователи видят в фигуре юноши с факелом скорее персонификацию гения художника; тогда вся композиция оказывается аллегорией «Славы, попирающей Смерть» ("La Gloire triomphant de la mort"), причем Слава понимается как синоним Бессмертия. Тема посмертной славы художника, действительно, волновала Доре, который при жизни подвергался не всегда справедливым нападкам критики, но верил, что со временем потомство по достоинству оценит его творчество. Знаменательно, что упомянутый рисунок из Страсбурга был воспроизведен на обложке каталога распродажи мастерской художника, состоявшейся в 1885 г., спустя два года после его смерти.

Что касается датировки московского листа, мы относим его к 1870-м гг., по аналогии с другими работами из этой группы.

Для «музейного» искусствознания отправной точкой исследования являются единичные, отдельно взятые предметы искусства. Но по-настоящему они наполняются для нас смыслом и содержанием лишь по мере того, как мы узнаем о них что-то для себя новое. Без этого они представляются случайными осколками прошлого. В реальной живой истории произведение искусства множеством нитей связано с породившей его культурой, обстоятельства его возникновения обусловлены множеством факторов. Со временем эти связи забываются, реальность неповторимого исторического момента исчезает как целостность, оставляя после себя разрозненные материальные следы — в том числе в виде рисунков, рассыпанных по коллекциям всего мира. Наша задача — по возможности восстановить какие-то из этих связей и забытых смыслов, поместив произведение в тот или иной контекст — биографический, политический, контекст художественного течения или системы эстетических идей... Очень важно локализовать предмет во времени. Датировка — не пустая формальность, это важнейший содержательный параметр; при ближайшем рассмотрении всегда оказывается, что произведение не могло быть создано ни раньше, ни позже определенного момента исторического времени.

Заметим в заключение, что настоящая статья может рассматриваться как некое предвосхищение научного каталога французских рисунков первой половины — середины XIX в. в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина — каталога, который готовится к публикации.

Примечания:

[1] Инв. Р-4493. МИИ [ГМИИ] с 1912 (дар Г. А. Пенского); ранее — в собрании С. В. Пенского (Москва).

[2] Инв. Р-4415. ГМИИ с 1927 (передан из Гос. музейного фонда); ранее — в собрании Г. А. Эккерта.

[3] Album Delacroix Eugène — 28, folio 9.
[4] Инв. Р-4483. МИИ [ГМИИ] с 1912 (дар Г. А. Пенского); ранее — в собрании С. В. Пенского (Москва).
[5] Инв. Р-8224. ГМИИ с 1949 (приобретен у А. М. Новикова).
[6] Другой раз Гранвиль прибегает к языку аллегории для выражения понятия «золотая середина» в иллюстрации «Рождение “золотой середины”» (La naissance du Juste milieu”) (“La Caricature”, 2 février 1832, no. 66, pl. 134).
[7] Именно так характеризует этого зверя Шарль Филипон, комментируя карикатуру Гранвиля «Кабинет естественной истории» (“Cabinet d’histoire naturelle”) в одном из выпусков “La Caricature”: “l’image fidèle de la satire contemporaine” (No. 128, 18 avril 1833, pl. 265/266, p. 1024).
[8] Инв. Р-4494. МИИ [ГМИИ] с 1912 (дар Г. А. Пенского); ранее – в собраниях Этьена Моро-Нелатона (Париж), С. В. Пенского (Москва).
[9] Инв. Р-4481. МИИ [ГМИИ] с 1912 (дар Г. А. Пенского); ранее – в собраниях Этьена Моро-Нелатона (Париж), С. В. Пенского (Москва).
[10] Начало работы над этим циклом относится к 1852–1853 гг.
[11] Инв. Р-1432. ГМИИ с 1925 (передан из Румянцевского музея).
[12]Индийский павильон запечатлен в акварели из собрания Музея изящных искусств в Лионе [11, no. 57, ill. p. 81].
[13] Инв. Р-7772. На обороте: Батальная сцена. Черный карандаш, перо и кисть черным тоном, белила. ГМИИ с 1937 (приобретен через Ленинградскую закупочную комиссию).
[14] Инв. Р-7765. ГМИИ с 1937 (приобретен через Ленинградскую закупочную комиссию).
[15] Инв. Р-4499. На обороте: Руджьер, спасающий Анджелику (набросок той же композиции, что и на recto). Графитный карандаш. МИИ [ГМИИ] с 1912 (дар Г. А. Пенского); ранее — в собрании С. В. Пенского (Москва).
[16] «У Руджьера копье не праздно, / Он разит чудовище вперевес, / А оно – как гора, / Кольцами дыбящаяся в море, / Звериная – только голова, / И в ней клычья наружу, как у вепря; / Руджьер бьет ее в лоб меж глаз, – / Тщетно! как в гранит и как в железо» [1, с. 179–180].
[17] Инв. Р-4498. МИИ [ГМИИ] с 1912 (дар Г. А. Пенского); ранее — в собрании С. В. Пенского (Москва).

Список литературы:

1. [*Ариосто Л.*] *Лудовико Ариосто*. Неистовый Роланд : в 2 т. / Перевод свободным стихом *М. Л. Гаспарова*. Т. I. М: Наука, 1993. 574 с.
2. Выставка западноевропейской акварели XV–XIX вв. (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Каталог выставки / *В. М. Невежина, Н. Н. Водо и др*. Москва: ИЗОГИЗ, 1954. 20 с.
3. Выставка французского искусства XV–XX вв. (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Каталог выставки / под общ. ред. *Б. Р. Виппера*. Москва: Искусство, 1955. 128 с.
4. [*Делакруа Э.*]. Дневник Делакруа : в 2 т. / Пер. *Т. М. Паломовой*, ред. и предисл. *М. В. Алпатова*. Т. I. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 451 с.
5. [*Делакруа Э.*]. Дневник Делакруа : в 2 т. / Пер. *Т. М. Паломовой*, ред. и предисл. *М. В. Алпатова*. Т. II. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 441 с.
6. Французский рисунок XVI–XIX века (Гос. музей изящных искусств. Кабинет гравюр). Каталог выставки / *А. А. Сидоров, А. Эфрос, Е. Гольдингер*. М.: Издание Гос. музея изящных искусств, 1927. 40 с.
7. Actes du Colloque international Gustave Doré. 1883–2013, 22 & 23 mars 2013, Lyon (Centre de Recherche et d’histoire Intermedias de l’École Emile Cohl) / Sous la direction de *C. Devès*. Lyon: Association Émile Cohl, [2014]. 162 p.
8. *Arioste*. Roland furieux: poème héroique / Traduit par *A.-J. du Pay* et illustré par *Gustave Doré*. Paris: Hachette et Cie, 1879. 658 p.
9. *Bann S.* Paul Delaroche: History Painted. London: Reaktion Books, 1997. 304 p.
10. Collections de San Donato. Tableaux, marbres, dessins, aquarelles et miniatures. Quatrième vente: Dessins, aquarelles, pastels et miniatures des divers écoles, 8, 9, 10 mars 1870. Paris: C. Pillet : F. Petit, 1870. 207 p.
11. De Géricault à Léger. Dessins français des XIX[e] et XX[e] siècles dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon. Catalogue d’exposition / Par *D. Brachlianoff*. Lyon : Musée des beaux-arts, 1989. 164 p.
12. *Delaborde H.* Œuvre de Paul Delaroche / Reproduit en photographie par Bingham accompagné d’une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par *Henri Delaborde*... Paris : Goupil, 1858. 27 p.
13. *Delacroix E.* Journal. Nouvelle éd. intégrale / Établie par *M. Hannoosh*. En 2 vols. Vol. I. Paris: J. Corti, 2009. 2519 p.
14. *Delteil L.* Le Peintre-graveur illustré: XIX[e] et XX[e] siècles. Vol. III : Ingres et Delacroix. Paris: chez l’auteur, 1908. S. p. [238 p.]
15. Dessins d’Eugène Delacroix : 1798–1863 / [réd.] par *M. Sérullaz*. En 2 vols. Vol I. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1984. 448 p. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins).
16. Doré: l’imaginaire au puvoir. Catalogue d’exposition / Sous la direction de *Ph. Kaenel*. Paris: Musée d’Orsay: Flammarion; Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 2014. 335 p.
17. *Duffy S.* Paul Delaroche, 1797–1856: Paintings in the Wallace Collection. London: Trustees of the Wallace collection, 1997. 96 p.
18. Exposition rétrospective Gustave Doré 1832–1883. Catalogue d’exposition / Préface de *C. Gronkowski*. Paris: Petit Palais, 1932. 100 p.
19. Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré. Exhibition catalogue / ed. *E. Zafran*; with *R. Rosenblum* and *L. Small*. New York: Dahesh Museum of Art, 2007. 212 p.
20. *Giacomelli H.* Raffet: son œuvre lithographique et ses eaux-fortes... Paris: Bureaux de la “Gazette des Beaux-Arts”, 1862. 341 p.
21. Grandville: dessins originaux. Catalogue d’exposition / Par *C. F. Getty* et *S. Guillaume*. Nancy: Musée des beaux-arts, 1986. 423 p.
22. *Guiffrey J.* L’Œuvre de P.-P. Prud’hon. Paris: Armand Colin, 1924. 543 p.
23. Gustave Doré, 1832–1883. Catalogue d’exposition. Strasbourg: Musée d’art moderne, 1983. 343 p.
24. Gustave Doré. L’Œuvre graphique. En 2 vols. Vol. I. Paris: Arthur Hubschmid, 1976. 1470 p. (2 vols.)
25. Handzeichnungen alter Meister in Moskau. Lieferung I: Die Handzeichnungssammlung des Museums der schönen Künste der Moskauer Universität / Hrg. von *Dr. A. A. Sidorow*. Moskau; Petrograd: Staats-Verlag, 1923. S. p.
26. *Johnson L.* The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue. In 6 vols. Vol. I. Oxford: Clarendon Press, 1981. 261 p.
27. *Johnson L.* The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue. In 6 vols. Vol. II. Oxford: Clarendon Press, 1981. 200 p.
28. *Johnson L.* The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue. In 6 vols. Vol. III. Oxford: Clarendon Press, 1986. 370 p.
29. *Johnson L.* The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue. In 6 vols. Vol. IV. Oxford: Clarendon Press, 1986. 341 p.
30. La Sainte Bible selon la Vulgate / Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. En 2 vols. Vol. I. Tours: A. Mame et fils, 1866. 912 p.
31. La Sainte Bible selon la Vulgate / Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. En 2 vols. Vol. II. Tours: A. Mame et fils, 1866. 949 p.
32. *Lemoisne P.-A.* Eugène Lami, 1800–1890. Paris: Goupil, 1912. 200 p.
33. *Lemoisne P.-A.* L’Œuvre d’Eugène Lami (1800–1890). Lithographies, dessins, aquarelles, peintures. Essai d’un catalogue raisonné. Paris: H. Champion, 1914. 447 p.
34. Paul Delaroche. Un peintre dans l’histoire. Catalogue d’exposition / Sous la dir. de *C. Allemand-Cosneau* et *I. Julia*. Nantes: Musée des

beaux-arts; Paris: Réunion des musées nationaux; Montpellier: Musée Fabre, 1999. 333 p.
35. Prud'hon ou le rêve du bonheur. Catalogue d'exposition / Par *S. Laveissière*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1997. 342 p.
36. *Renonciat A.* La Vie et l'œuvre de Gustave Doré / Préface de *M. Rheims*.... Paris: ACR Édition; Bibliothèque des arts, 1983. 299 p.
37. *Renonciat A.* La Vie et l'œuvre de J. J. Grandville / Catalogue de l'œuvre par *C. Rebeyrat*. Courbevoie: ACR éd.; Paris: Vilo, 1985. 306 p.
38. *Roosevelt B.* La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur / Préface par *A. Houssaye*. Paris: Librairie illustrée, 1887. 390 p.

References:

Allemand-Cosneau C.; Julia I. (dir.). *Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire. Catalogue d'exposition*. Nantes, Musée des beaux-arts Publ.; Paris, Réunion des musées nationaux Publ.; Montpellier : Musée Fabre Publ., 1999. 333 p. (in French)

Arioste L. *Roland furieux: poème héroique*, traduit par A.-J. du Pay et illustré par Gustave Doré. Paris, Hachette et Cie Publ., 1879. 658 p. (in French)

Ariosto L. *Neistovyi Roland, perevod svobodnym stikhom M. L. Gasparova (Furious Roland, free Verse Translation by M. L. Gasparov)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 1993. 574 p. (in Russian)

Bann S. *Paul Delaroche: History Painted*. London, Reaktion Books Publ., 1997. 304 p.

Brachlianoff D. *De Géricault à Léger. Dessins français des XIX^e^ et XX^e^ siècles dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon. Catalogue d'exposition*. Lyon, Musée des beaux-arts Publ., 1989. 164 p. (in French)

Collections de San Donato. Tableaux, marbres, dessins, aquarelles et miniatures. Quatrième vente: Dessins, aquarelles, pastels et miniatures des divers écoles, 8, 9, 10 mars 1870. Paris, C. Pillet : F. Petit Publ., 1870. 207 p. (in French)

Delaborde H. *Œuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde...* Paris, Goupil Publ., 1858. 27 p. (in French)

Delacroix E. *Dnevnik Delakrua (Delacroix's Diary)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1961. 451 p. (in Russian)

Delacroix E. *Dnevnik Delakrua (Delacroix's Diary)*. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1961. 441 p. (in Russian)

Delacroix E. *Journal*. Nouvelle éd. intégrale, établie par M. Hannoosh. In 2 vols. Vol. 1. Paris, J. Corti Publ., 2009. 2519 p. (2 vols.) (in French)

Delteil L. *Le Peintre-graveur illustré: XIX^e^ et XX^e^ siècles*. Vol. 3: Ingres et Delacroix. Paris, chez l'auteur Publ., 1908. S. p. [238 p.] (in French)

Devès C. (dir.). *Actes du Colloque international Gustave Doré. 1883–2013, 22 & 23 mars 2013, Lyon (Centre de Recherche et d'histoire Intermedias de l'École Emile Cohl)*. Lyon, Association Émile Cohl Publ., [2014]. 162 p. (in French)

Duffy S. *Paul Delaroche, 1797–1856: Paintings in the Wallace Collection*. London, Trustees of the Wallace collection Publ., 1997. 96 p.

Getty C. F.; Guillaume S. *Grandville: dessins originaux. Catalogue d'exposition*. Nancy, Musée des beaux-arts Publ., 1986. 423 p. (in French)

Giacomelli H. *Raffet: son œuvre lithographique et ses eaux-fortes...* Paris, Bureaux de la "Gazette des Beaux-Arts" Publ., 1862. 341 p. (in French)

Gronkowski C. (préf.). *Exposition rétrospective Gustave Doré 1832–1883. Catalogue d'exposition*. Paris, Petit Palais Publ., 1932. 100 p. (in French)

Guiffrey J. *L'Œuvre de P.-P. Prud'hon*. Paris, Armand Colin Publ., 1924. 543 p. (in French)

Gustave Doré, 1832–1883. Catalogue d'exposition. Strasbourg, Musée d'art moderne Publ., 1983. 343 p. (in French)

Gustave Doré. L'Œuvre graphique. En 2 vols. Vol. 1. Paris, Arthur Hubschmid Publ., 1976. 1470 p. (2 vols.) (in French)

Johnson L. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. In 6 vols. Vol. 1. Oxford, Clarendon Press Publ., 1981. 261 p.

Johnson L. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. In 6 vols. Vol. 2. Oxford, Clarendon Press Publ., 1981. 200 p.

Johnson L. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. In 6 vols. Vol. 3. Oxford, Clarendon Press Publ., 1986. 370 p.

Johnson L. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. In 6 vols. Vol. 4. Oxford, Clarendon Press Publ., 1986. 341 p.

Kaenel Ph. (dir.). *Doré: l'imaginaire au puvoir. Catalogue d'exposition*. Paris, Musée d'Orsay, Flammarion Publ.; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada Publ., 2014. 335 p. (in French)

La Sainte Bible selon la Vulgate, Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. En 2 vols. Vol. 1. Tours, A. Mame et fils Publ., 1866. 912 p. (in French)

La Sainte Bible selon la Vulgate, Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré. En 2 vols. Vol. 2. Tours, A. Mame et fils Publ., 1866. 949 p. (in French)

Laveissière S. *Prud'hon ou le rêve du bonheur. Catalogue d'exposition*. Paris, Réunion des musées nationaux Publ., 1997. 342 p. (in French)

Lemoisne P.-A. *Eugène Lami, 1800–1890*. Paris, Goupil Publ., 1912. 200 p. (in French)

Lemoisne P.-A. *L'Œuvre d'Eugène Lami (1800–1890). Lithographies, dessins, aquarelles, peintures. Essai d'un catalogue raisonné*. Paris, H. Champion Publ., 1914. 447 p. (in French)

Nevezhina V. M.; Vodo N. N. et al. *Vystavka zapadnoevropeiskoi akvareli 15–19 vv. GMII im. A. S. Pushkina. Katalog vystavki (Exhibition of the Western European Watercolors. 15^th^–19^th^ Centuries. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Exhibition Catalogue)*. Moscow, IZOGIZ Publ., 1954. 20 p. (in Russian)

Renonciat A. *La Vie et l'œuvre de Gustave Doré*, préface de M. Rheims.... Paris, ACR Édition Publ.; Bibliothèque des arts Publ., 1983. 299 p. (in French)

Renonciat A. *La Vie et l'œuvre de J. J. Grandville, catalogue de l'œuvre* par C. Rebeyrat. Courbevoie, ACR éd. Publ.; Paris, Vilo Publ., 1985. 306 p. (in French)

Roosevelt B. *La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, préface par A. Houssaye. Paris, Librairie illustrée Publ., 1887. 390 p. (in French)

Sérullaz M. (réd.). *Dessins d'Eugène Delacroix : 1798–1863. Musée du Louvre, Cabinet des dessins*. En 2 vols. Vol 1. Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux Publ., 1984. 448 p. (in French)

Sidorov A. A.; Efros A.; Gol'dinger E. *Frantsuzskii risunok 16–19 veka. Gosudarstvennyi muzei iziashchnykh iskusstv. Kabinet graviur. Katalog vystavki (French Drawings of the 16^th^–19^th^ Centuries. The State Museum of Fine Arts. Cabinet of Prints. Exhibition Catalogue)*. Moscow, Gosudarstvennyi muzei iziashchnykh iskusstv Publ., 1927. 40 p. (in Russian)

Sidorow A. A. (hrg.). *Handzeichnungen alter Meister in Moskau. Lieferung I. Die Handzeichnungssammlung des Museums der schönen Künste der Moskauer Universität*. Moskau, Petrograd, Staats-Verlag Publ., 1923. S. p. (in German)

Vipper B. R. (ed.). *Vystavka frantsuzskogo iskusstva 15–20 vv. GMII im. A. S. Pushkina. Katalog vystavki (Exhibition of the French Art 15^th^–20^th^ Centuries. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Exhibition Catalogue)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955. 128 p. (in Russian)

Zafran E. (ed.); Rosenblum R.; Small L. *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré. Exhibition catalogue*. New York, Dahesh Museum of Art Publ., 2007. 212 p.

УДК 76.03/.09
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-50-59

Клюшина Елена Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6. 125047. elena.klyushina@gmail.com

Klyushina, Elena Vitalievna, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, Miusskaia pl., 6, 125047 Moscow, Russian Federation. elena.klyushina@gmail.com

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ «СХВАТКИ»: ЖУРНАЛ "L'ESCARMOUCHE" И ЕГО МАСТЕРА[1]

A BRIEF HISTORY OF THE ILLUSTRATED "SKIRMISH": "L'ESCARMOUCHE" JOURNAL AND ITS ARTISTS

Аннотация. Отличительной особенностью французской прессы Третьей республики является интенсивное развитие и видовое многообразие «тонких» еженедельных иллюстрированных журналов. Некоторые из них пользуются беспрецедентной популярностью у читательской публики, выходят огромными тиражами и успешно переживают свою эпоху. Другие, наоборот, несмотря на усилия главного редактора и талант привлеченных художников, выдерживают лишь десяток выпусков. Иллюстрированный журнал "L'Escarmouche", чье название можно перевести на русский язык как «схватка», является наглядным примером подобных журналов-однодневок. Несмотря на то, что он выходил всего несколько месяцев в 1893–1894 гг., он представляет большой исследовательский интерес, ибо в его художественном оформлении принимали участие ведущие графики Франции эпохи Fin de Siècle — Пьер Боннар, Анри де Тулуз-Лотрек, Феликс Валлоттон, Анри-Габриэль Ибельс и некоторые другие. В настоящей статье впервые подробно анализируется редакторская политика журнала "L'Escarmouche", рассматривается система художественного иллюстрирования данного издания, выявляется основной состав мастеров, принявших участие в его оформлении, а также исследуются наиболее показательные графические произведения, опубликованных на его страницах.

Ключевые слова: французская пресса; иллюстрированный журнал; Fin de Siècle; Пьер Боннар; Анри де Тулуз-Лотрек; Феликс Валлоттон; Анри-Габриэль Ибельс; Наби.

Abstract. A distinctive feature of the Third Republic French press is an intense development and diversity in types of weekly-illustrated magazines. Some of these magazines enjoyed unprecedented popularity among the readership, come out in huge circulation, and successfully survived their era. The others, on the contrary, despite the efforts of the editors-in-chief and the talent of the involved artists, withstood only a dozen issues. The illustrated magazine "L'Escarmouche", which name can be translated into English as "skirmish", is a clear example of such one-day magazines. Despite the fact that it was published for only a few months in 1893–1894, it is of great research interest, as the leading graphic artists of Fin-de-Siècle France – Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Felix Vallotton, Henri-Gabriel Ibels, and some others took part in its decoration. In this article, the author analyzed in detail the editorial policy of "L'Escarmouche", examined the system of artistic illustration of this magazine, identified the main masters who took part in its design, and also examined the most significant graphic works published on its pages.

Keywords: French press; illustrated magazine; Fin de Siècle; Pierre Bonnard; Henri de Toulouse-Lautrec; Félix Vallotton; Henri-Gabriel Ibels; Nabis.

После принятия закона о свободе печати от 29 июля 1881 г. французская пресса Третьей республики получила общественную индульгенцию на осуществление самых смелых визуально-графических экспериментов в области журнальной иллюстрации. Карикатуры, шаржи, комик-стрипы, виньетки и заставки, репродукционная графика и оригинальные авторские эстампы, вкладываемые или вклеиваемые под художественно оформленную обложку, мощным потоком влились в многочисленные периодические печатные издания, которые в условиях высокой конкуренции стремились любой ценой привлечь читательскую аудиторию и нарастить тираж. На фоне гибкого правового регулирования, относительно низкой затратности периодического печатного издания, а также явной общественной востребованности иллюстрированная пресса Третьей республики демонстрировала стабильно высокий рост. Однако не каждый печатный орган, даже в случае привлечения ведущих художников своего времени, умел оставаться на плаву и выживать в подобных условиях. Рядом с успешными "La Vie parisienne", "Le Chat Noir", "Le Courrier français", "Gil Blas Illustré", "Fin de siècle", "Le Rire", некоторые из которых сумели перешагнуть свое время и издаваться вплоть до 1970-х гг., существовали иллюстрированные издания, выходившие малым тиражом всего пару месяцев. Однако художественные достижения и историко-культурное значение этих журналов-однодневок порою отличались не меньшей масштабностью, чем у их более успешных конкурентов.

Одним из таких изданий был иллюстрированный литературно-художественный журнал "L'Escarmouche", название которого на русский язык можно перевести как «схватка», «стычка» или «перестрелка». Он выдержал лишь 10 номеров, вышедших в период с 12 ноября 1893 г. по 14 января 1894 г. Тем не менее звездный состав участников данного издательского мероприятия сделал его подлинным феноменом периодической печати Франции рубежа веков. Целью настоящей статьи является подробное рассмотрение системы художественного иллюстрирования данного журнала, выявление состава мастеров, принявших участие в его оформлении, а также подробный анализ наиболее показательных графических произведений, опубликованных на его страницах. Попутно отметим, что журнал "L'Escarmouche" до сих пор не становился предметом специального изучения, что лишний раз подчеркивает актуальность

Илл. 1. Анри-Габриэль Ибельс. Рекламная афиша журнала "L'Escarmouche". 1893. Цветная литография. 61x45 см

избранной темы и необходимость восполнения имеющейся историографической лакуны.

Директором и редактором "L'Escarmouche" выступил писатель Жорж Дарьен. Русской публике его фамилия знакома по французской фильмографии второй половины XX в. Романы Дарьена послужили основой для сценариев к картинам «Вор» 1967 г. Луи Маля, «Бириби» 1971 г. Даниэля Мусманна, «Долой сантименты» 2011 г. Робина Дэвиса. Театральные пьесы, романы, новеллы Дарьена на русский язык не переведены. Его литературное творчество пока не нашло отечественного исследователя. Однако даже при беглом знакомстве с биографией Дарьена становится ясно, что перед нами типичный представитель богемной парижской культуры Fin de Siècle [4]. Об этом говорит его дружба с Альфонсом Алле, Альфредом Жарри, позже с Андре Бретоном.

Смеем предположить, что идея издания "L'Escarmouche" пришла Жоржу Дарьену после закрытия анархистского "L'En-dehors" Зо д'Акса, в издании которого писатель принимал самое непосредственное участие. Несмотря на очевидную наследственную связь с "Le Révolté"[2], политическая принадлежность "L'En-dehors" была не столь однозначной, как может показаться на первый взгляд. Публиковавшиеся здесь писатели безусловно сочувствовали анархизму, но не всегда до конца разделяли его ценности. Действия Равашоля, о поддержке которого издание открыто заявляло, или высказывания Жана Грава, надо думать, мало импонировали Эмилю Верхарну, Октаву Мирбо или Камилю Моклеру. В итоге усиливающаяся острота политического высказываний "L'En-dehors" привела его к неминуемому закрытию.

По-видимому, на примере печальной судьбы "L'En-dehors" Жорж Дарьен осознал, что при открытии собственного журнала для достижения успеха необходимо снизить градус политического накала. Поэтому, учреждая "L'Escarmouche" (Илл. 1), он постарался по мере возможности дистанцироваться от анархистского дискурса. Нейтральная позиция, которую редактор планировал занять, нашла отражение в программе "L'Escarmouche", опубликованной в первом номере от 12 ноября 1893 г. Дарьен писал: «Необходимость рождения "L'Escarmouche" не поддается объяснению. Он просто появился. Вот так. Не знаю почему — потому что... Ни один журнал не основывается без декларации того, что он будет неустанно заниматься политикой, литературой, театром, медициной, изобразительным искусством и финансами. "L'Escarmouche" отказывается давать подобные обещания. Политика нас отпугивает, литература страшит, театры для нас закрыты, медицина нам неизвестна, финансы нам чужды, а изобразительное искусство — это для Пуанкаре. Мы, возможно, понемногу займемся всем сразу, просто чтобы убить время, чтобы не просиживать его в кафе...» [8]. Приведенная цитата — свидетельство редакторского лукавства, особенно в том, что касается изобразительного искусства. Буквально через несколько строк Дарьен поясняет некоторые формально-жанровые особенности журнала. Он пишет: «"L'Escarmouche" не видит смысла выходить еженедельно. "L'Escarmouche" — иллюстрированный журнал. Его художники, люди странных вкусов и независимых инстинктов, до сих пор никак не могут понять, что последовательность действий есть движущая сила журнала. Они не сомневаются, что рисунок должен быть исполнен, чтобы прежде всего иллюстрировать текст и в то же время — позволю высказать мысль — чтобы его поддержать. Они притворяются, что делают все, что им нравится, и не делают ничего, что не нравится. Никакие добрые увещевания по сей момент не смогли преодолеть их упрямства по данному вопросу» [8].

Таким образом, с первого номера "L'Escarmouche" строго определяет свою принадлежность к иллюстрированным литературно-художественным журналам. Редакторское оправдание потенциальной нерегулярности выпусков в итоге оказывается опрометчивым — "L'Escarmouche" не пропустит ни одной неде-

Илл. 2. Адольф Виллетт. Рекламный рисунок каталога дома Клейманна. "L'Escarmouche". № 1 от 12 ноября 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523233x

Première Année N° 4. Dimanche 3 Décembre 1893.

l'Escarmouche

LE NUMÉRO 20 CENTIMES

ABONNEMENTS

PARIS . . . . . Un an 10 fr.
DÉPARTEMENTS . . . . . Un an 12 fr.
UNION POSTALE. . . . . Un an 13 fr.

DIRECTEUR

GEORGES DARIEN

LE NUMÉRO 20 CENTIMES

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
15, Rue Baudin. — Paris

Les Manuscrits non insérés ne sont pas rendus

H. G. Ibels

— Dites donc, avant de descendre, vous prendrez bien un verre?
— Alors.... ce sera pour la consolation!...

DESSIN INÉDIT DE H. G. IBELS.

Илл. 3. Анри-Габриэль Ибельс. Обложка "L'Escarmouche". № 4 от 3 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523239d

l'Escarmouche

Escargots d'omnibus

DESSIN INÉDIT DE HERMANN PAUL.

Илл. 4. Эрманн-Поль. Улитки омнибуса. "L'Escarmouche". № 7 от 24 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k15232454

ли и будет выходить точно в срок, а именно каждое воскресенье. Установленная цена в 20 сантимов закрепится на все время издания журнала. Рисунки будут воспроизводиться фотомеханическим способом без применения цветной печати.

Укрупненный формат издания позволит "L'Escarmouche" повысить уровень репрезентативности репродуцированных графических произведений. Последнее обстоятельство представляется особенно важным с учетом того, что оригинал каждого из опубликованных в журнале рисунков редакция предлагает приобрести по цене в 2,5 франка[3] в виде авторских подписных и пронумерованных эстампов, тираж которых не превышает 100 экземпляров[4]. Заметим, что подобная практика широко применяется многими крупными изданиями и одобрительно встречается публикой. "La Plume" репродуцирует на своих страницах графические печатные произведения (по большей части афиши), выставленные на продажу в редакции. За счет повышения цены "La Revue Blanche" распространяет подписные эстампы в качестве бесплатного приложения. Как и его коллеги, Дарьен, видимо, рассчитывает на то, что самостоятельная продажа оригинальных эстампов по заранее завышенной цене[5] способна принести дополнительный доход.

Для пополнения бюджета также используются средства от размещения рекламы аффилированных предприятий, таких, например, как печатный дом Э. Клейнманна [7, p. 24], специализирующийся на торговле оригинальными эстампами, их уменьшенными копиями, а также высококачественной подписной фоторепродукцией.

Реклама дома Э. Клейнманна появляется в "L'Escarmouche" уже в первом номере и занимает большую часть седьмой полосы (Илл. 2). Как следует из пояснительной подписи, ее автор, Адольф Виллетт, изначально исполнил рисунок в качестве виньетки к каталогу дома Клейнманна в 1890 г.[6] Художник изобразил характерную для его графического творчества обнаженную девушку, которая водрузила на свои хрупкие плечи длинный шест, больше напоминающий литографическую кисть, и держит его, наподобие коромысла, увешенного эстампами и японскими фонариками. Левая рука героини легко обвилась вокруг балансира. Правая занята молоточком, призванным указать на то, что дом Клейнманна является в том числе аукционной площадкой. Самое интересная часть виньетки Виллетта, безусловно, шест. Японские фонарики, висящие по бокам, указывают на географическое положение продавца: дом Клейнманна располагался по адресу рю де Виктуар на Правом берегу Парижа, ровно посредине между собором Парижской Богоматери, очертания которого читаются на фонарике слева, и Монмартром, одна из высоких мельниц которого украшает фонарик справа. Между фонариками развешены эстампы, подписи к которым говорят об основных мастерах, чьи работы можно приобрести у Клейнманна, — Т.-А. Стейнлен, А. Буте, А.-Г. Ибельс, А. Виллетт, Ж.-Л. Форен, А. де Тулуз-Лотрек, А. Сомм, Ж. Шере, О.-П. Хейдбринк. Часть этих художников привлекается Дарьеном к работе в журнале "L'Escarmouche", поэтому нет ничего удивительного в том, что рекламной виньетке дома Клейманна отводится так много места.

С точки зрения задействованных мастеров, "L'Escarmouche" — подлинный шедевр печатной журнальной графики Франции периода Belle Époque. В его оформлении заняты всего шесть художников, но их успешный творческий союз беспрецедентен. Речь идет о совместной работе Анри де Тулуз-Лотрека (12 рисунков), Анри-Габриэля Ибельса (7 рисунков), Эрманн-Поля (6 рисунков), Пьера Боннара (3 рисунка), Феликса Валлоттона (3 рисунка) и Луи Анкетена (1 рисунок). Уникальность "L'Escarmouche" усиливается еще и тем, что большая часть напечатанных журналом рисунков никогда раньше не публико-

Илл. 5. Феликс Валлоттон. Скучающие. "L'Escarmouche". № 6 от 17 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k15232439

Илл. 6. Феликс Валлоттон. Обложка "L'Escarmouche". № 8 от 31 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523247z

валась в прессе. Практика перепродажи и повторной публикации оригинальных эстампов была обычным делом для мастеров, занятых в печатной прессе. Такие журналы, как "Le Rire" или "Le Sourire", вообще не считали зазорным переиздание уже опубликованных графических произведений и пользовались этим постоянно. Дабы развеять сомнения читателя в оригинальности предлагаемого для ознакомления художественного произведения, "L'Escarmouche" к каждому публикуемому графическому листу делал пометку в нижнем правом углу — "dessin inedi", т. е. «не издававшийся ранее рисунок». Из 33 изданных журнальных иллюстраций исключением стали лишь три — обложка первого номера, оформленная с помощью рекламного плаката "L'Escarmouche" Ибельса, виньетка дома Клейнманна работы Виллетта и репродукция ксилографии Валлоттона «Любители эстампов. Ed. Sagot». Остальные 30 рисунков действительно публиковались впервые.

Оформлением обложек "L'Escarmouche" поначалу занимался Ибельс. К 1893 г. он уже успел зарекомендовать себя как большой профессионал в создании и иллюстрировании журнально-печатной продукции. В скором времени к нему даже приклеилось прозвище — «Наби-журналист» [1, с. 18, 24; 2, с. 167], вполне соответствующее высокой степени занятости Ибельса в печатном деле. Созданные им обложки — характерный пример графического творчества мастера. Ибельс предпочитает использование акцентированных линейных силуэтов, поданных в резких разворотах. Он задирает линию горизонта высоко наверх и прячет точку схода перспективных линии. Таким образом, художник достигает панорамного видения, позволяющего значительно расширить узкое пространство интерьера или сделать бесконечным городской тротуар. Фигуры персонажей хаотично сменяют друг друга, задавая графическим листам Ибельса неповторимый колкий ритм. Огромную роль в создании работы играет штриховка. Она то усиливается, функционально приближаясь к заливке, то ослабевает, почти отступив перед белым неокрашенным листом. Штриховка — еще один важный элемент усиления ритмической составляющей композиции.

Так построены обложка № 1 от 12 ноября 1893 г., изображающая молчаливую сцену в кафе, за окнами которого проходят вооруженные солдаты, обложки № 2 от 19 ноября 1893 г. и № 3 от 26 ноября 1893 г., где А.-Г. Ибельс предлагает зрителю «прогуляться» по улицам Парижа в той его части, куда нога буржуа ступает редко. В обложке № 4 от 3 декабря 1893 г. (Илл. 3) мастер резко отказывается от штриховки в пользу разбрызгивания, но действует точно так же, как и прежде, — интенсивность разбрызгивания литографической краски помещается в зависимость от семантической необходимости. Сюжетом для обложки становится описание поминок, которые происходят в домашней столовой одной из парижских квартир. Один из мужчин окликает уже собравшегося уходить гробовщика и предлагает ему выпить. Интересно то, как применяет Ибельс разбрызгивание для разделения персонажей на «свой» и «чужой». Одежда членов семьи, которые разбрелись по комнате, покрывается одинаковыми блекло-серыми хаотичными точками, сохраняющими интенсивность вне зависимости от места нахождения персонажа или степени освещенности помещения. На этом фоне резко выделяется костюм гробовщика — черная плотная заливка образует его монолитную фигуру. Гробовщик становится символом Смерти, с которой заигрывают остальные персонажи.

С № 5 от 10 декабря 1893 г. ответственность за оформление обложки "L'Escarmouche" переходит к Эрманн-Полю. Ныне почти забытый, Рене Жорж Эрманн-Поль, использовавший собственную фамилию без инициалов в качестве псевдонима, был одним из ведущих графиков Belle Époque. Пик его карьеры

Илл. 7. Анри де Тулуз-Лотрек. В «Театре Варьете»: Мадемуазель Ландер и Брассёр. "L'Escarmouche". № 2 от 19 ноября 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523235r

Илл. 8. Анри де Тулуз-Лотрек. Генеральная репетиция в «Фоли Бержер»: Эмильен д'Алансон на балу "Quat'z-Arts". "L'Escarmouche". № 4 от 3 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523239d

пришелся на конец 1890-х — начало 1900-х гг., когда он вместе с Т.-А. Стейнленом, Ш. Леандром, Л. Анкетеном и М. Люсом смело заявил о своих политических взглядах в дрейфусарском "La Feuille". Позже было сотрудничество с "L'Assiette au beurre", "Les Temps nouveaux" и многими другими издания анархистского толка. Однако первые серьезные шаги в постижении законов журнальной печатной графики Эрманн-Поль сделал именно здесь, в лоне "L'Escarmouche".

Обложка № 5 от 10 декабря 1893 г. была первым рисунком, который Эрманн-Поль принес в "L'Escarmouche". В нем художник изобразил двух детей, переодевшихся во взрослые одежды и вопрошающих, так ли именно будут они выглядеть, когда станут взрослыми. Шуточный сюжет, высмеивающий мещанские привычки французских буржуа, с художественной точки зрения, подан неумело. Особенно не удалась Эрманн-Полю фигура мальчика, стоящего на заднем плане. Его квадратная голова, старческое лицо плохо сочетаются с детским телом, короткими ручками и карликовыми ножками. Мальчик неповоротлив, неуклюж и больше напоминает деревянную марионетку из рыночного балаганчика.

Относительную графическую неопытность демонстрирует и вторая обложка, исполненная Эрманн-Полем для № 6 от 17 декабря 1893 г. На этот раз художник прекрасно справляется с женской фигурой. Он «сочиняет» ее по образу и подобию тех, которые во множестве печатал в начале 1890-х гг. Тулуз-Лотрек. Молодая женщина в ночной рубашке разворачивается к зрителю спиной. Вжав плечи и сложив руки перед собой, она всеми силами пытается заставить себя прильнуть телом к далеко не юному толстому покровителю, который явился получить очередную благодарность за содержание. Эрманн-Поль конструирует худенькое тело главной героини при помощи быстрых дробных извивающихся линий, сочетающихся с большими белыми проплешинами незаполненного листа. Тело мужчины, наоборот, с каждым новым уверенным штрихом все округляется и округляется, превращая мужскую фигуру в огромный воздушный шар. «Вы мой прекрасный и щедрый лев!» — лживо говорит молодая девушка своему покровителю. Тот умиленно закрывает глаза и помещает свою пухлую маленькую руку на бедро героини. Характерная типичность найденных персонажей указывает на высокую наблюдательность Эрманн-Поля. Однако формальные качества рисунка вновь оставляют желать лучшего: мастер не справляется с перспективным сокращением, сильно уплощает мужскую фигуру и неоправданно затемняет фон. В результате рисунок теряет требуемую в таких случаях убедительность, а сценка кажется театрализованной.

Совсем иначе выглядит рисунок Эрманн-Поля «Улитка омнибуса», опубликованный в № 7 от 24 декабря 1893 г. (Илл. 4). Высокая композиционная цельность оказывается достижимой благодаря тому, что на этот раз рисунок, о котором идет речь, публикуется не на обложке "L'Escarmouche", а на пятой странице журнала и является фотомеханической репродукцией авторского эстампа. Освобождение от ответственности ведет к большей свободе высказывания. Если бы не подпись, работу Эрманн-Поля можно было бы легко спутать с ксилографией Валлоттона. Мастер обращается к излюбленной теме «наби-иностранца» — страху перед неуправляемой уличной толпой и разрабатывает ее по сути идентичными методами. Основным структурно-композиционным элементом выступает пятно. Ритмичная смена черных и белых красочных аккордов создает ощущение давки и толчеи, возникающей при штурме переполненного омнибуса. Жирные клуазонистские линии, с одной стороны, уплощают фигуры многочисленных героев, с другой — уверенно отделяют одного персонажа от другого. Для решения проблемы перспективного сокращения и придания пространству глубины

Илл. 9. Анри де Тулуз-Лотрек. В театре «Ренессанс»: Сара Бернар в образе Федры. "L'Escarmouche". № 7 от 24 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k15232454

Илл. 10. Анри де Тулуз-Лотрек. В «Опере»: Мадам Карон в «Фаусте». "L'Escarmouche". № 1 от 1 января 1894. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523249s

Эрманн-Поль использует простой и элегантный прием — на переднем плане мастер помещает женщину в сером платье в крупный белый горошек. Ее фигура задерживает взгляд зрителя и заставляет инстинктивно искать баланс. Он логично обнаруживается в верхней части композиции в виде темно-серого козырька омнибуса с белым фонариком по центру. Пусть и не лишенное подражательности, свежее пространственно-композиционное решение окрыляет Эрманн-Поля и придает ему сил для осуществления дальнейших смелых художественных замыслов.

Валлоттон так же, как и остальные мастера, занятые в проекте, использует обложки "L'Escarmouche" как платформу для графических экспериментов. К 1893 г. французская публика уже способна распознать характерный стиль швейцарца благодаря рекламным театральным афишам («А! Это Пе… Пе… Пепиньер». 1893, цветная литография), ксилографиям и цинкографиям («Анархист. Год Равашоля». 1892, ксилография; «Стачка». 1893, ксилография; «Студенческие волнения». 1893, цинкография; «Рынок». 1893, ксилография; «У модистки». 1894, ксилография; «Иностранец»[7]. 1894, ксилография), некоторые из которых распространяются даже "L'Estampe originale" («Стачка», публикация первого триместра 1893). Однако верность художественным приемам отличительного авторского стиля не мешает Валлоттону отступать от ксилографии и пробовать новые печатные техники. Работая над рисунками для "L'Escarmouche", мастер обращается к литографии и создает лист «Скучающие»[8] (Илл. 5), в котором изображает сценку в бильярдной. Двое мужчин растягиваются над столом. Привычным движением один старается ударить длинным кием по шару. Второй останавливает его, видимо, в последний момент заметив лучший угол для нанесения удара. Передача атмосферы душной бильярдной достигается с помощью обильного разбрызгивания краски по поверхности листа[9]. Вовлеченность персонажей в игру подчеркивается с помощью обратной перспективы, в которой подан бильярдный стол, резких ракурсов и зигзагообразно разбегающихся линий. Тем не менее отсутствие пятна как основного структурно-композиционного элемента делает литографический опыт Валлоттона явно слабым. Между героями не складывается диалог, между ними не возникает связи. Впрочем, ее нет во всем листе, что, смеем предположить, соответствует задумке автора и названию произведения.

Другая литография Валлоттона украшает обложку "L'Escarmouche" № 8 от 31 декабря 1893 г. (Илл. 6). Здесь для создания карикатурного рисунка темой выступает женская траурная мода[10]. Мастер разыгрывает перед зрителем сценку в магазине тканей, где продавец показывает молодой вдове с ребенком самую модную материю, способную придать ее траурному туалету глубокий фиолетовый оттенок. Богатые выразительные возможности литографии низводятся Валлоттоном до минимума. Вместо проглядывающей то тут, то там богатой фактуры камня мы видим незаполненный белый лист. Фигуры персонажей традиционно для Валлоттона сведены до иссиня-черных пятен-символов. Единственное, что пригождается мастеру из всего многообразия литографического выразительного арсенала, — это напоминающая угольную растушевку штриховка, длинные линии которой плавно перетекают с головы вдовушки на продаваемую ей ткань.

Отдельно следовало бы остановиться на анализе графических произведений Тулуз-Лотрека. Поводом для этого может служить хотя бы тот факт, что его рисунков в "L'Escarmouche" было издано больше всего, а именно 12. Но всесторонняя изученность графического наследия мастера позволяет избежать излишней детализации данного вопроса и ограничиться кратким разговором о том, какие именно произведения Тулуз-Ло-

Илл. 11. Анри де Тулуз-Лотрек. В «Свободном театре»: Антуан в «Беспокойстве». "L'Escarmouche". № 2 от 14 января 1894. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523251v

трека были опубликованы в журнале и как это согласовывалось с работами других мастеров.

Прекрасно сознавая лидирующее положение Тулуз-Лотрека среди остальных художников-графиков[11], Жорж Дарьен тем не менее ни разу не поместил рисунок мастера на обложку "L'Escarmouche". Эстампы художника печатались на развороте страниц 4–5 и соседствовали с рисунками других мастеров[12]. Возможно, Дарьен считал графическую манеру Тулуз-Лотрека недостаточно броской. В тех работах, которые имелись в распоряжении "L'Escarmouche", мастер отказался от подчеркнутой сухой линейности, по-корреспондентски точно описывающей тучные формы Аристида Брюана или летящую юбку Жан Авриль. Опубликованные эстампы были больше похожи на наброски. Художник словно впервые пробовал литографический карандаш, быстро фиксировал свежие впечатления от увиденного и не слишком заботился о конечной завершенности композиции. Кроме формальных особенностей, причиной, по которой Дарьен отказался от использования листов Тулуз-Лотрека для оформления обложек, могла служить тематика предложенных к публикации рисунков. За исключением 5 эстампов, 7 работ были портретами хорошо знакомых Тулуз-Лотреку представителей богемной жизни Парижа — актрис и актеров, певиц, танцовщиц. Их фамилии не всегда были знакомы Дарьену, о чем говорят, к примеру, ошибки в написании имен. Так, в № 2 от 19 ноября 1893 г. в фамилии мадемуазель Марсель Ландер вместо первого "e" редакция ставит "i" и получает "Linder" вместо требуемого "Lender". Жизнь celebrities, культура которых как раз зарождалась в эпоху Fin de Siècle [15, p. 46–63], мало соответствовала социально-ориентированной направленности "L'Escarmouche". Следовательно, рисунки Тулуз-Лотрека, помещенные на обложке, имели риск придать изданию ту степень бульварности, которую Дарьен всячески пытался пресекать.

Сегодня именно этот блок рисунков Тулуз-Лотрека вызывает особый исследовательский интерес. Трудно сказать, какой именно из эстампов следует считать наиболее удачным. Все они по-своему хороши и требуют равного пиетета. На наш взгляд, особенно значимой является работа «В "Театре Варьете". Мадемуазель Ландер и Брассёр» (Илл. 7), опубликованная в № 2 от 19 ноября 1893 г. А. де Тулуз-Лотрек показывает Марсель Ландер в резком ракурсе снизу, так, как если бы он наблюдал ее из первого ряда партера или даже оркестровой ямы. Фигура актрисы, растворенная огнями рампы и едва намеченная редкими мелкими штрихами, врывается на сцену в левой части листа. Ее глаза покрыты тенью, словно вуалью. В тени же находится и Брассёр, производящий резкие движения руками и ногами в правой части листа. Тулуз-Лотрек работает быстро. Длинные порывистые штрихи и отрывистые точки бегло обрисовывают резкие силуэты актеров. Белое пространство листа остается почти незаполненным. Суммарно переданные фигуры и максимально «разряженное» композиционное пространство усиливают ощущение случайности, эпизодичности, наброска.

Помимо художественных особенностей, типичных для большинства листов Тулуз-Лотрека для "L'Escarmouche", отдельно хочется отметить примечательную иконографическую тенденцию. В литературе распространено мнение о том, что мастер открыл образ Марсель Ландер в 1895 г. [9, p. 627], что до того момента она, несомненно, была ему известна, но не привлекала столь много внимания, как после блистательного выступления в опере-буфф «Шильперик» Эрве. Графические листы, опубликованные в "L'Escarmouche", доказывают обратное. Помимо рисунка от 19 ноября 1893 г., в № 4 от 3 декабря 1893 г. Тулуз-Лотрек вновь обращается к образу Марсель Ландер. На этот раз она изображена в фойе Театра Варьете, где за ней пристально наблюдает некий барон[13]. Этот полный достоинства женский образ уже в 1893 г. манит художника ничуть не меньше, чем в свое время Иветт Гильбер, Мей Белфорт или Мей Милтон. Уже тогда Тулуз-Лотрек всячески подчеркивает красоту длинной шеи мадемуазель Ландер, способной легко конкурировать с черными перчатками Иветт Гильбер или копной рыжих волос Жан Авриль.

В том же номере "L'Escarmouche" от 3 декабря 1893 г. Тулуз-Лотрек предлагает нам мысленно переместиться в «Фоли Бержер» и побывать на генеральной репетиции "Quat'z-Arts" (Илл. 8). На сцену он помещает двух женщин — Эмильен д'Алансон и мадам Марикита. В его интерпретации обе дамы не отличаются особой красотой и привлекательностью. В простушке Эмильен д'Алансон, одетой в скромное серое платье, трудно узнать будущую любовницу Жака де Крюссоль д'Юзес и короля Бельгии Леопольда II. Мадам Марикита также мало напоминает «волшебницу художественной хореографии» [10, p. 217], каковой ее считали на рубеже веков. Она одета в черный брючный костюм, который заставляет ее фигуру почти слиться с темным занавесом на заднем плане. Сравнение с авторской литографией[14] показывает, насколько фотомеханическая репродукция, изданная в "L'Escarmouche", уступает оригиналу по художественным качествам. Сложная зигзагообразная линия сцены, являющаяся композиционным нервом эстампа, в репродукции растворяется в тумане серых точек заливки и ничего не сообщает зрителю.

Театральная жизнь Франции находит продолжение и в других произведениях Тулуз-Лотрека, созданных для "L'Escarmouche". Среди них, в первую очередь, следует назвать лист «В театре "Ренессанс". Сара Бернар в образе Федры» (Илл. 9). Эта работа была опубликована в № 7 от 24 декабря 1893 г. Независимость в выборе ролей и полная свобода исполнительского самовыражения, которые обновленный в 1893 г. "Ренессанс" принес Саре Бернар, нашли отражение в графической работе мастера. Подлинный актерский экстаз в изображении мятущейся Федры Тулуз-Лотрек передает при помощи минимальных средства художественной выразительности. Редкие короткие штрихи бегло намечают контуры тела Сары Бернар. Белое пространство листа остается почти не заполненным. Актриса будто материализуется из рампового света. На наших глазах, она словно теряет человеческий облик и тут же перевоплощается в чистую эмоцию.

Найденный Тулуз-Лотреком образ резко расходится с канонической иконографией Сары Бернар. Показательны в этом отношении плакаты Альфонса Мухи. На них актриса всегда представлена позирующей [13]. За исключением рекламной афиши журнала “La Plume” 1896 г., художник предпочитает показывать Сару Бернар в полный рост. Ее фигура обычно строго соответствует центральной оси вертикально вытянутой афиши. В руках она непременно держит какой-нибудь важный опознавательный атрибут [14], благодаря которому зритель может быстро догадаться об исполняемой роли в рекламируемом спектакле. Это может быть пальмовая ветвь в афише для «Жисмонды» (1894, цветная литография), книга в афише для «Лоренцаччо» (1896, цветная литография), кинжал в афише для «Медеи» (1898, цветная литография) и т. д. Принимая самое непосредственное участие в создании плакатов Мухи, Сара Бернар, конечно же, всячески поддерживает художника в постулировании образа небожительницы, этакого недоступного monstre sacré [12]. Для Тулуз-Лотрека как мнение Сары Бернар, так и художественный авторитет Мухи имеют мало значения. Он действует совершенно самостоятельно и в изображении именитой актрисы остается верен лишь собственному видению. В лотрековской интерпретации Сара Бернар — великая актриса, обладающая божественным даром перевоплощения, а уже потом икона стиля, законодательница моды, звезда парижской сцены, символ эпохи Fin de Siècle и т. п.

Талантливая игра двух других прославленных французских актеров рубежа веков, а именно Розы Карон (№ 1 от 1 января 1894) и Андре Антуана (№ 2 от 14 января 1894), становится темой еще нескольких рисунков Тулуз-Лотрека для “L’Escarmouche”.

Светскую львицу и самое известное сопрано Франции — Розу Карон — художник зарисовывает в момент исполнения партии Маргариты в «Фаусте» Шарля Гуно (Илл. 10). В 1894 г. эта постановка в Гранд-Опера будет праздновать свое тысячное исполнение. Тогда Эме Дюпон сделает фотографию Розу Карон в сценическом образе. Она разойдется большим тиражом и даже будет напечатана в журнале “L’Art français” от 15 декабря 1894 г. Нежная и невинная Маргарита Эме Дюпона, подчеркнутая скромность и собранность которой отсылает нас к иллюстрациям к «Фаусту» Эжена Делакруа (1828, литография), не имеет ровным счетом никакого отношения к безумной, озлобленной Маргарите Тулуз-Лотрека. Как и в случае Сары Бернар, Роза Карон становится интересна художнику только тогда, когда, поддавшись чувствам, полностью перевоплощается в своего персонажа. Она выдвигается вперед к зрителю, плотно сжимает искривленные губы, широко распахивает огромные глаза-бельма. Детальная проработка драматической мимики контрастирует с простым белым платьем, единственной отличительной особенностью которого становятся резко задранные вверх пышные рукава. Благодаря Тулуз-Лотреку зритель убежден, что Маргарита безумна, а Роза Карон талантливейшая актриса своего времени.

Лист, изображающий Андре Антуана в постановке «Беспокойство»[15] на сцене «Свободного Театра» (Илл. 11), не так интересен с точки зрения поиска Тулуз-Лотреком момента наивысшего напряжения драматического конфликта. Здесь художника волнует возможность показать уникальную способность Антуана убедить зрителя в достоверности бытовой ситуации, разыгрываемой на сцене. Для этого мастер предпринимает неожиданный художественный ход. Он отказывается от уже успевшей стать привычной манеры дематериализовать человеческую сущность актера за счет использования лимитированного числа графических средств выразительности и уподобляет свой художественный язык тому, которым чаще всего пользуется Стейнлен, Форен, Эрманн-Поль и многие другие представители натуралистического направления во французской печатной графике рубежа веков. Эпизод театральной постановки превращается в бытовую сцену, художественное решение которой базируется на наследии Домье. Тулуз-Лотрек традиционно пользуется плотной штриховкой и растушевкой. Он не чурается проработки деталей. Освещенное тусклой лампой пространство комнаты вызывает ощущение клаустрофобии. Постоянно меняющееся направление штриховки добавляет композиции неустойчивости, как бы вторя вальяжной походке Антуана. Реалистическое звучание листа не умаляет его выразительных достоинств. Однако говорить о типичности или оригинальности данного произведения для творчества Тулуз-Лотрека не приходится.

Илл. 12. Пьер Боннар. Собаки. “L’Escarmouche”. № 5 от 10 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523241g

К театральному блоку произведений Тулуз-Лотрека, впервые опубликованных в “L’Escarmouche”, также можно отнести «В Гайте-Рошешуар. Николь» (№ 8 от 31 декабря 1893). Здесь мастер следует тематической линии, намеченной Эдгаром Дега. «Гайте-Рошешуар» — один из популярных парижских кафе-шантанов второй половины XIX в. Тут на открытом воздухе Тулуз-Лотрек может развлечь свой слух популярными мелодиями, а заодно при создании зарисовок воспользоваться по-прежнему воодушевляющим газовым освещением. Так рождается образ Николь, построенный по образцу дегазовских пастелей 1870-х гг. — «Песни собаки» (1875–1877, частная коллекция), «В Амбассадор» (1876, Музей изобразительных искусств, Лион) или «Певица с перчаткой» (1878, Художественный музей Фогга, Кембридж).

Тема театрально-развлекательной жизни Парижа частично затрагивается и в социально-острых эстампах Тулуз-Лотрека. К ним можно отнести «В Мулен Руж. Грубиян!.. Настоящий грубиян!»[16] (№ 5 от 10 декабря 1893), где художник изображает четырех выпивох, «Фоли Бержер. Скромность мсье Прюдомма»[17] (№ 6 от 17 декабря 1893), в котором объектом насмешек Тулуз-Лотрека становится пустившийся в неистовый пляс надменный буржуа, и «В Мулен Руж. Франко-русский союз» (№ 1 от 7 января 1894). Социальная проблематика французского общества также поднимается в работах «Почему бы и нет?.. Один раз не считается» (№ 1 от 12 ноября 1893) и «По сорок» (№ 3 от 26 ноября 1893). Здесь Тулуз-Лотрек обращается к излюбленной теме — проституции и, как обычно, блестяще с ней справляется.

Последним завершающим аккордом в истории “L’Escarmouche” следует считать публикацию трех эстампов Пьера Боннара. Для журнала художник успел подготовить 4 литографии, однако последняя, «Беседа» (1894, литография)[18], так и не была напечатана [11, p. 216]. В результате в “L’Escarmouche” вышли: «Собаки»[19] (№ 5 от 10 декабря 1893), «Дети развлекаются. Родители спокойны» (№ 8 от 31 декабря 1893) и «Наедине» (№ 2 от 14 января 1894).

Все три опубликованных произведения — яркий пример высокой фазы развития графического мастерства Боннара. Как раз в 1893–1894 гг. художник плотно сотрудничает с “Le Revue Blanche”, создавая для Натансонов фронтисписы и виньетки, иллюстрируя журнальное приложение “Nib” и делая рекламные плакаты. Иллюстрации Боннара публикуют “La Plume”, “L’Estampe et l’affiche”, “l’Omnibus de Corinthe”. В это же время художник начинает работать с Амбруазом Волларом, что в итоге приводит к плодотворным двадцати годами активного художественного сотрудничества в области книжной иллюстрации.

С точки зрения художественной поэтики Боннара, рисунки, опубликованные в “L’Escarmouche”, демонстрируют его полную стилистическую независимость от еще недавно значимого для художника (как и для всех набидов) Гогена. «Собаки» (Илл. 12), опубликованные № 5 от 10 декабря 1893 г., показывают «японствующий» характер боннаровского рисунка. Линия горизонта задрана максимально вверх. Взгляд зрителя беспрепятственно скользит от переднего плана к заднему. Повозка, быстро пересекающая пейзаж в верхней части композиции, отгоняет собак. Те принюхиваются, лают, подпрыгивают и почти выходят из кадра в нижней части композиции. Боннар смело совмещает ракурсы: собака на переднем плане представлена сверху, в то время как повозка на заднем плане — в профиль. Боннаровские тугие линии-запятые редко ложатся на лист, но это не мешает им придавать формам убедительный объем и яркое звучание.

Столь же уверенно художник действует и в листе «Дети развлекаются. Родители спокойны», опубликованном в № 8 от 31 декабря 1893 г. Качество репродукции данного эстампа в “L’Escarmouche” оставляет желать лучшего. В той части, где Боннар изображает стоящих на тротуаре маленьких зевак, заливка выглядит грязно. По сравнению с оригинальным эстампом она не отличается точностью нанесения и смотрится смазано. Однако журнальной иллюстрации это не так уж вредит. Скорее наоборот, неаккуратность, допущенная при репродуцировании, играет на усиление семантического начала. Ощущение сутолоки тротуара и путаницы — вот, что в результате допущенной ошибки становится основной темой «Дети развлекаются. Родители спокойны».

Качество печати третьего листа Боннара, «Наедине», также не высоко. Это особенно бросается в глаза в нижней части композиции, где два плотных черных пятна, отвечающих за темные чулки изображенной девушки, не получают требуемой контурной лапидарности. Остальные дробные линии также звучат недостаточно уверенно. Тем не менее общее композиционное решение «Наедине» для Боннара в 1893–1894 гг. выглядит ново[20]. Формы почти низведены до абстракции. Настойчивое движение круглящихся линий, намекающих на геометрический рисунок обоев, прерывается редкими горизонтальными ударами карандаша. Только благодаря им фигура главном героини становится отделима от той бурлящей среды, в которую поместил ее художник.

При всем художественно-стилистическом многообразие в 1894 г. “L’Escarmouche”, как и многие его аналоги, не мог надеяться на долгосрочный успех. Для того чтобы удержаться на плаву, недостаточно было заручиться поддержкой известных писателей и талантливых живописцев. Нужны были огромные финансовые вливания, увлеченное меценатство владельцев и истовое желание превратить издание в нечто большее, чем малостраничный иллюстрированный журнал. Тем не менее художественный эксперимент, предпринятый Дарьеном совместно с крупнейшими представителями печатной графики эпохи Третьей республики, был отчетливо различим в многоголосом хоре французской прессы.

Привечания:

[1] Исследование выполнено в рамках НИР СПбГУ HUM_2020-2 «Иллюстрированные периодические издания в социокультурном контексте XIX–XXI веков: отечественный и зарубежный опыт (культура, искусство, дизайн, СМИ)»: 2020 г. этап 2, ID проекта в системе PURE 53364090.

[2] “Le Révolté” — анархо-коммунистический журнал, выходивший под редакцией Петра Алексеевича Кропоткина в Женеве в период с 1879 г. по 1888 г.

[3] Либо в 2,75 франка в случае курьерской доставки на дом.

[4] В подвале третьей страницы первого номера можно обнаружить скромное рекламное сообщение, в котором редакция “L’Escarmouche” приглашает своего читателя приобретать понравившиеся рисунки в оригинальном авторском исполнении.

[5] Напомним, что “L’Escarmouche” продавал эстампы по 2,5 франка за штуку, в то время как “L’Estampe Moderne”, к примеру, предлагал подборку из 4 литографий за 3,5 франка.

[6] Адольф Виллетт использовал созданный для Клейманна рисунок несколько раз. 4 августа 1895 г. он был воспроизведен в № 31 журнала “Le Courrier français” в качестве виньетки, украшающей меню ужина художников-юмористов.

[7] В ксилографии «Иностранец» Феликс Валлоттон изобразил антракт в баре Фоли-Бержер. На переднем плане слева можно увидеть Жан Авриль в сопровождении Анри де Тулуз-Лотрека.

[8] Репродукция литографии «Скучающие» была опубликована в “L’Escarmouche” № 6 от 17 декабря 1893 г.

[9] В сохранившемся одноименном рисунке углем фон отличается значительно меньшей насыщенностью («Скучающие». 1893. Бумага, уголь. Частное собрание, Швейцария).

[10] Подробнее о впечатляющем разнообразии траурного женского гардероба и модных тенденциях в нем [3, с. 213–215].

[11] Поль-Анри Буррелье выдвигает версию, согласно которой именно Анри де Тулуз-Лотрек был одним из основателей журнала “L’Escarmouche”. Исследователь даже приводит цитату из письма художника матери, в котором в ноябре 1893 г. А. де Тулуз-Лотрек сообщает, что находится в процессе создания нового журнального издания и что, возможно, оно будет способно приносить финансовую выгоду [5, p. 478–479].

[12] Исключением является № 4, разворот которого был оформлен сразу двумя рисунками Анри де Тулуз-Лотрека.

[13] Полное название рисунка — «В Театре Варьете: Мадемуазель Ландер и барон».

[14] Один из редких оттисков работы «Генеральная репетиция в Фоли-Бержер. Эмильен д’Алансон на балу Quat’z-Arts» хранится в Художественной галерее Южной Австралии.

[15] Авторство пьесы «Беспокойство» принадлежит Клоду Кутюрье и Жюлю Лоррену Перрану.

[16] Подписной авторской эстамп «Мулен Руж. Грубиян!.. Настоящий грубиян!», репродукция которого послужила иллюстрацией для журнала “L’Escarmouche”, дошел до наших дней в количестве всего четырех экземпляров. Один из них входит в собрание Метрополитен-музея, Нью-Йорк.

[17] Мсье Прюдомм — литературный персонаж, созданный блистательным пером Анри Монье и послуживший для создания нарицательного образа претенциозного буржуа.

[18] В каталоге-резоне графики Пьера Боннара, составленном Ф. Буве [6], «Беседа» числится под № 28. Ее авторские оттиски можно найти в собраниях Художественного музея Далласа, Музея Ван Гога в Амстердаме, Музея Современного искусства в Нью-Йорке.
[19] В "L'Escarmouche" «Собаки» были напечатаны без названия.
[20] Наиболее обстоятельный анализ литографии «Наедине» был проведен Сашей М. Ньюман в выставочном каталоге «Пьер Боннар. Графическое искусство» [11, p. 151–155].

Список литературы:

1. *Костеневич А.* Боннар и художники группы Наби. СПб.: Паркстоун, Аврора, 1996. 240 с.
2. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900 гг. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
3. *Харви Дж.* Люди в черном. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 304 с.
4. *Bosc D.* Georges Darien. Bibliographie. Prose. Essai. Aix-en-Province: Editions Sulliver, 1996. 224 p.
5. *Bourrelier P.-H.* La revue blanche: une génération dans l'engagement, 1890–1905. Paris: Fayard, 2007. 1200 p.
6. *Bouvet Fr.* Bonnard, the Complete Graphic Works. London: Thames and Hudson, 1981. 351 p.
7. *Cate Ph. D., Murray G. B., Thomson R.* Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art. Washington: National Gallery of Art, 2000. 184 p.
8. *Darien G.* L'Escarmouche // L'Escarmouche. 12 Novembre 1893. № 1. P. 2.
9. *Dortu M. G.* Toulouse-Lautrec et son oeuvre. Vol. 3. Paris: Collectors Editions, 1971. 996 p.
10. *Garafola L.* Legacies of Twentieth-Century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. 445 p.
11. *Ives C. F., Giambruni H. E., Newman S. M.* Pierre Bonnard. The Graphic Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. 260 p.
12. *Nectoux J.-M.* Stars et monstres sacrés. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. 64 p.
13. Sarah Bernhardt: The Art of High Drama / *Ockman C., Silver K. E.* (ed.). New York, New Haven and London: The Jewish Museum, Yale University Press, 2005. 216 p.
14. *Silverman W. Z.* Exhibition Review of "Sarah Bernhardt: The Art of High Drama" // Nineteenth-Century Art Worldwide. Autumn 2006. Vol. 5. № 2. URL: http://www.19thcartworldwide.org/autumn06/152-sarah-bernhardt-the-art-of-high-drama (дата обращения: 15.01.2021).
15. *Thomson R., Cate Ph. D., Chapin M. W.* Toulouse-Lautrec and Montmartre. Washington: National Gallery of Art, 2005. 308 p.

References:

Bacot J.-P. *La presse illustrée au XIX^e siècle: Une histoire oubliée*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin Publ., 2005. 235 p. (in French)

Béchu J.-P.; Melot M. *La Belle Époque et Son Envers: quand la caricature écrit l'histoire*. Monte-Carlo, A. Sauret Publ., 1980. 180 p. (in French)

Bosc D. Georges Darien. *Bibliographie. Prose. Essai*. Aix-en-Province, Editions Sulliver Publ., 1996. 224 p. (in French)

Bourrelier P.-H. *La revue blanche: une génération dans l'engagement, 1890–1905*. Paris, Fayard Publ., 2007. 1200 p. (in French)

Bouvet Fr. *Bonnard, the Complete Graphic Works*. London, Thames and Hudson Publ., 1981. 351 p.

Boyer P. E. (ed.). *Artists and the Avant-Garde Theatre in Paris, 1887–1900*. Washington, Lund Humphries Pub Ltd Publ., 1998. 179 p.

Catalogue collectif des périodiques de début du XVII^e siècle à 1939, conservés dans les bibliothèques de Paris et dans les bibliothèques universitaires des départements. En 5 vols. Paris, Bibliothèque nationale Publ., 1967–1977. (in French)

Cate Ph. D. (ed.). *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890–1900*. Layton, Peregrine Smith Inc. Publ.; New Brunswick, Rutgers University Press Publ., 1978. 174 p.

Cate Ph. D. (ed.). *The Graphic Arts and French Society 1871–1914*. New Brunswick, Rutgers University Press Publ., 1988. 194 p.

Cate Ph. D.; Murray G. B.; Thomson R. *Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art*. Washington, National Gallery of Art Publ., 2000. 184 p.

Dortu M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*. Vol. 3. Paris, Collectors Editions Publ., 1971. 996 p. (in French)

Fossier F. *La nébuleuse Nabie: les Nabis et l'art graphique*. Paris, Bibliothèque nationale, Réunion des Musées Nationaux Publ., 1993. 303 p. (in French)

Garafola L. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, Wesleyan University Press Publ., 2005. 445 p.

Harvey J. *Men in Black*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995. 280 p.

Ives C. F.; Giambruni H. E.; Newman S. M. *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1989. 260 p.

Kostenevich A. *Bonnar i khudozhniki gruppy Nabi (Bonnard and the Artists of the Nabis Group)*. Saint Petersburg, Parkstoun, Avrora Publ., 1996. 240 p. (in Russian)

Kriuchkova V. A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Frantsiia i Bel'giia 1870–1900 (Symbolism in the Visual Arts. France and Belgium 1870–1900)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 272 p. (in Russian)

Nectoux J.-M. *Stars et monstres sacrés*. Paris, Réunion des Musées Nationaux Publ., 1992. 64 p. (in French)

Ockman C.; Silver K. E. (ed.). *Sarah Bernhardt: The Art of High Drama*. New York, New Haven and London, The Jewish Museum, Yale University Press Publ., 2005. 216 p.

Roberts-Jones Ph. *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*. Paris, Beaux-Arts, avec le concours de la Fondation universitaire de Belgique Publ., 1960. 197 p.

Roberts-Jones Ph. *La Caricature du Second Empire à la Belle époque: 1850–1900*. Paris, Le Club Français du Livre, 1963. 462 p.

Stein D.; Karshan D. H. *L'Estampe originale. A catalogue raisonné*. New York, The Museum of Graphic Art Publ., 1970. 86 p.

Thomson R. *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880–1900*. New Haven, Yale University Press Publ., 2012. 376 p.

Thomson R.; Cate Ph. D.; Chapin M. W. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington, National Gallery of Art Publ., 2005. 308 p.

Weisberg G. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey, Rutgers University Press Publ., 2001. 320 p.

Whisfield S.; Elderfield J. *Pierre Bonnard. Exhibition catalogue*. New York, Abrams Publ., 1998. 273 p.

УДК 75.04
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-60-69

Мартынова Дарья Олеговна, аспирант; ассистент. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17. 199034; Национальный исследовательский университет ИТМО, Россия, Санкт-Петербург, Кронверкский пр., 49. 197101. d.o.martynova@gmail.com

Martynova, Daria Olegovna, PhD student; assistant. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation; ITMO University, Kronverkskiy pr. 49, 197101 Saint Petersburg, Russian Federation. d.o.martynova@gmail.com

ДОЧЕРИ ЕВЫ В ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

DAUGHTERS OF EVE IN FRENCH ART OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Аннотация. Статья посвящена анализу появления, формирования и развития образов дочерей Евы во французском искусстве второй половины XIX в. Рассматривая трансгрессивное поведение, контрмифы и контрдискурсы как подрывные стратегии, автор анализирует влияние медицинских учреждений на модификацию сюжета о грехе Евы и змее-искусителе во второй половине XIX в., а также литературные тексты, газетные статьи и визуальные произведения Франции второй половины XIX в. о сюжете о Еве. Помимо этого, переосмысливается художественный образ змея-искусителя как освободителя женщины и роль Евы как положительная для развития человечества на примере художественных образов французского искусства второй половины XIX в. Анализируя эти образы и заметки, можно заметить, что сама Ева и ее дочери рассматриваются с негативной перспективы: как соблазнительницы, грешницы, искусительницы, которые вредят человечеству, несут в себе скрытые опасности и болезни (Фернан Кнопф, Фелисьен Ропс, Альфонс Муха). Это привело к острой потребности переоценки образов Евы и ее дочерей, что можно было проследить в произведениях Одилона Редона, а впоследствии к перелому в отображении женщин второй половины XIX в. — «дочерей Евы» в забытой монументальной живописной работе художницы Мари Кассатт «Современная женщина». В итоге можно прийти к выводу, что образы дочерей Евы взаимозаменяют и в то же время противоречат друг другу, выступая своего рода антиномиями, объединяющими единство противоположностей, что позволяет раскрывать все новые контексты и особенности художественного образа.

Ключевые слова: французское искусство; дочери Евы; Ева; женщина-змея; визуальные исследования; искусство и психиатрия; оккультизм; принцип визуальной аналогии.

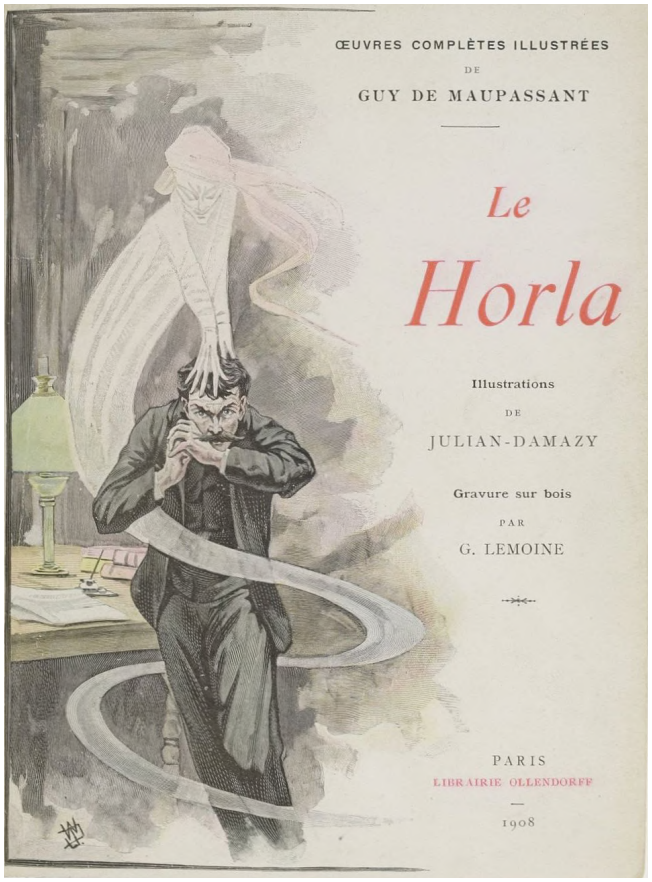
Abstract. The article is devoted to the analysis of the appearance, formation, and development of images of the daughters of Eve in French art in the second half of the 19th century. Considering transgressive behavior as a subversive strategy, the author analyzed the influence of medical institutions on the plot about the sin of Eve and the serpent-tempter of the period in question, as well as literary texts, newspaper articles, and visual works. In addition, the author reinterpreted the artistic image of the serpent-tempter as the liberator of women and the role of Eve as a positive one for the development of humanity on the example of images in art. Analyzing these images and notes, we noticed, that Eve herself and her daughters are viewed from a negative perspective: as seductresses, sinners, and temptresses who harm humanity and carry hidden dangers and diseases (Fernand Knopf, Felicien Rops, and Alphonse Mucha). This led to an urgent need of re-evaluation the images of Eve and her daughters, which could be traced in the works of Odilon Redon, and subsequently to a turning point into the representation of women in the second half of the 19th century – "the daughters of Eve" in the forgotten monumental painting work "Modern Woman" of the artist Mary Cassatt. The author concluded that the images of the daughters of Eve are interchangeable and at the same time contradict each other, acting as a kind of antinomies that combine the unity of opposites, which allows us to reveal all new contexts and features of the artistic image.

Keywords: French art; Eve's Daughters; Eve; woman-snake; visual studies; art and psychiatry, occultism; principle of visual analogy.

Одним из самых популярных женских образов во Франции второй половины XIX в. становится «патологическая» и искушающая женщина-змея, что выразилось и в разговорной характеристике для описания женщины с делинквентным поведением — «змея» [см. подробнее: 29, p. 9]. Это произошло неслучайно: представление о женщине как о пособнице дьявола широко распространено на протяжении всей истории христианства, ведь согласно Библии Ева была первой, кто прислушался к совету сатаны вкусить запретный плод [13, p. 15–17].

Однако во второй половине XIX в. появилась амбивалентная концепция о «дочерях Евы». Она была связана с движением эмансипации: суфражистки выступали против женоненавистнической интерпретации сюжета о Еве и змее, представляя этих героев в новом свете. Змей/дьявол был переосмыслен как феминистский освободитель женщин, а Ева стала героиней, подарившей человечеству знание, в результате чего все женщины стали гордо провозглашать себя «дочерями Евы» [30, p. 61]. Однако у этой концепции есть и негативные коннотации: в связи с идеей о первородной греховности Евы появляются необычные произведения на тему романтических отношений женщины со змеем/дьяволом или воспеванием «опасной» женщины-змеи [см.: 13, p. 176–180].

В связи с этим в настоящей статье основной целью автора будет анализ появления, формирования и развития образов дочерей Евы во французском искусстве второй половины XIX в. Для достижения этой цели автор ставит перед собой ряд задач: 1) анализ литературных текстов, газетных статей и визуальных произведений Франции второй половины XIX в. с целью выявления эволюции сюжета о Еве; 2) изучение влияния медицинских учреждений и психопатологий на модификацию сюжета о грехе Евы и искусителе во второй половине XIX в.; 3) переосмысление художественного образа змея-искусителя как освободи-



Илл. 1. Вильям Жюлиан-Дамази. Обложка романа «Орля» Ги де Мопассана. 1908. Национальная библиотека Франции, Париж. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/

теля женщины; 4) интерпретация роли Евы как положительной для развития человечества на примере художественных образов французского искусства второй половины XIX в.; 5) определение семантики образов дочерей Евы для дальнейшего изменения образа женщины в искусстве в целом. Стоит отметить, что эта статья опирается на контрмифы и контрдискурсы, так как ключевое для подобного исследования — это анализ пределов и парадоксов инверсии и трансгрессивного поведения как подрывных стратегий.

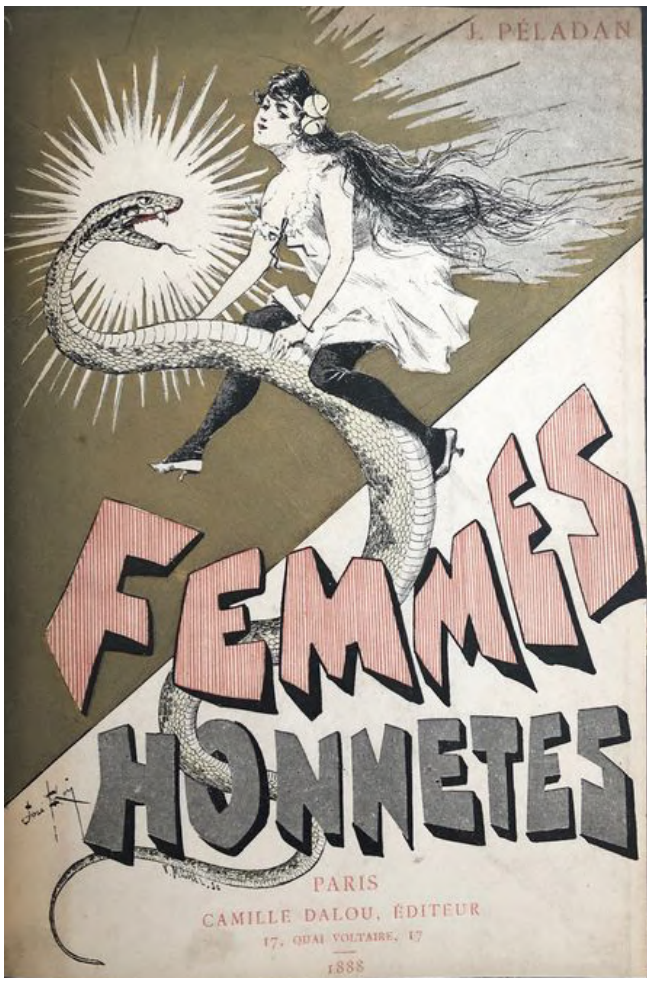
Змеиный образ известен с древних времен и несет в себе множество коннотаций, что обуславливает амбивалентность змеи как символа. Так, во второй половине XIX в. змея становится актуальным предметом эмпирических исследований [23, p. 145–150], писатели, придерживающиеся эстетических принципов реализма, вводят в произведения зооморфный образ женщины-змеи: Ги де Мопассан создает новеллу «Сумасшедший?» (1882), в которой уподобляет объект обожания главного героя, несущий опасность и искушающий его, змее, а Гюстав Флобер активно прорабатывает змеечеловеческий образ в «Искушении Святого Антония» (1874). Иллюстрация на обложке переопубликованного в 1908 г. романа «Орля» Мопассана изображает главного героя, одержимого призраком женщины-змеи, чье лицо искажено злобной гримасой (Илл. 1). Она обвивает и сковывает его, надавливая своими руками ему на голову, тем самым порабощая и сводя с ума. Все эти коннотации связаны со своеобразной «битвой» двух институтов «дисциплинарной власти»: медицины и церкви.

В начале XIX в. медицинские институты, а особенно психиатрические лечебницы, оформились в одни из ведущих органов государственного регулирования, провозгласив курс на политику «здоровья». «Здоровье», в любых его проявлениях, стало одной из самых популярных и дискуссионных тем на протяжении всего XIX в. Индивидуальные и коллективные тела управлялись в соответствии с «политикой здоровья». Важным компонентом этой политики было сохранение психического здоровья и видимость лечения душевнобольных. При этом церковный институт настаивал на своей трактовке ментальных заболеваний, именно поэтому медики вели своеобразную «борьбу» с догматами церкви.

Жан-Мартен Шарко, «Наполеон неврозов», использовавший визуальные средства для эстетизации и популяризации болезни, связывал различные религиозные экстазы и «чудеса» с симптомами истерии. Используя миметические способности истерических больных, он заставлял их копировать знаменитые полотна религиозной тематики [25, p. 47–50]. Помимо этого, подобные медицинские демонстрации позволяли пришедшим в анатомический театр зрителям наблюдать обнаженные тела, обходя различные правила цензуры и морали. Подобные изобразительные произведения, болезненные, «змеиные» движения истерически больных, а также использование медицинскими институтами утвердившегося сюжета о грехе Евы и искусителе спровоцировали их скрещение и появление образа женщины-змеи (или femme-serpent) во французском искусстве второй половины XIX в. В свою очередь «истеричные» женщины-змеи стали символом своеобразной свободы, так как считалось, что истерически больные пациентки с помощью физических проявлений выражали бессознательный протест против дисциплинарной власти и установившихся правил [см. подробнее: 25].

На самом деле истерические образы и женщину-змею начали объединять еще задолго до XIX в.: в византийских филактериях встречаются несущие на себе изображения женской головы в сочетании со змеями. В последнее время в научной литературе их чаще всего именуют филактериями с «истерой» или с «мотивом истеры», т. е. «с маткой» (можно и «змеевики» — подвески с изображением женской головы с рептилиями вместо волос или в так называемом «союзе» со змеями или змеей) [1, с. 316–319]. Подобные произведения связаны с антропологическими и медицинскими воззрениями, связывающими истеру/

Илл. 2. Одилон Редон. Змея, ореол. 1890. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: https://www.moma.org/collection/works/63026



Илл. 3. Фернан Кнопф, Хосе Рой. Обложка книги Жозефа Пеладана «Честные женщины». 1888. Национальная библиотека Франции, Париж. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68957k/f2.item

матку с хранилищем демонов и чем-то нечистым [см. подробнее: 1].

Именно эта устоявшаяся традиция считать больных женщин (а часто и не страдающих какой-либо патологией) «одержимыми» или «бесноватыми» и повлияла на визуальную культуру Франции, так как уподобление женщины этому пресмыкающемуся было связано с процессами секуляризации и дехристианизации. Процесс дехристианизации повлиял и на установление психиатрической лечебницы как одного из важнейших органов государства: находясь в конфликте с церковью, медицина использовала церковные инструменты влияния и обращала их против нее. Психиатрические учреждения, выступавшие как исправительные органы, научно доказывали истеричность «ведьм», в результате чего церковные объяснительные модели психических заболеваний были подорваны тем, что были связаны с долгой историей «ненаучных» религиозных теорий, стигматизирующих страдающих аффектами женщин [см.: 13].

Используя репрезентативную медицину (т. е. доказывая историчность ряда болезней через работы старых мастеров) в качестве утверждения истерических и других психопатологических симптомов и, по Мишелю Фуко, создавая эстетику болезни, медики больницы Сальпетриер вводят патологические тела в визуальное искусство Франции [2, с. 181–183]. Так, карикатурист Луи Моран отождествлял скульптуры «Врат ада» Огюста Родена с истерическими телесными искажениями Сальпетриер, уподобляя движения этих женщин змеиным [20]. Сами женщины-скульптуры с карикатур становятся змеями, причудливо изгибающимися и принимающими странные позы.

В результате трансгрессивность безумных женщин стала захватывающей темой, а с 1880-х гг. одной из центральных героинь эротических и связанных с девиантным поведением изобразительных произведений становится и Ева. Этому также поспособствовала поэма «Потерянный рай» Джона Мильтона 1667 г., которая стала очень популярна в этот период и в которой прародительница во время свершения греха была изображена одна, что привело к важной модификации сюжета о грехопадении человека: ответственность и вина за него были возложены исключительно на Еву.

Эту тему продолжили развивать во второй половине XIX в., когда началось феминистское движение. В 1858 г. Пьер Жюль Хетцель и Луи Жюльен Ларше в книге «Сатирическая антология произносимого поэтами зла о женщинах» описывают «дочерей Евы», вменяя им опасность из-за их красоты и кокетства, указывая также на то, что женщина — слуга дьявола и подыгрывала змею [19, p. 7]. В результате образ «предательницы» Евы переносится на женщин второй половины XIX в., и происходит сдвиг в «пользу» женщины: виновницей грехопадения становится она, а не змей. К тому же негативную окраску образу прародительницы и ее дочерей придает приверженность поддержанию образа «дочери Евы» феминистками: знаменитая феминистская писательница Мария Дерэм указывает, что грех был совершен Евой из-за ее любопытства, принесшего новые и полезные открытия и знания человеческому роду [10]. Дерэм утверждала, что, вкусив плод познания, Ева поспособствовала продвижению и совершенствованию человечества, именно благодаря Еве люди смогли освоить науки, искусство и т. д.

Феминистские умонастроения поддержал Одилон Редон своими образами женщины и змеи. С 1888 по 1890-е гг. Редон создает целый ряд произведений на тему их взаимоотношений [12, p. 73–74]. Это связано с его работой над иллюстрациями к «Искушению Святого Антония» Гюстава Флобера. Писатель подробно разрабатывает образ змеечеловеческого Кнуфиса, увлекаясь гностицизмом и идеями офитов. В иллюстрациях «Божество и змея», «Женщина и змея» и «Змея, ореол» Редон изображает оккультные, офитские символы змеи как светоча знания и женщины как его проводника, избавившей человечество от невежества, демонстрируя пользу от союза Евы и змеи (Илл. 2). В «Змее, ореоле » он изображает змея с нимбом, полностью окутывающего женщину. Скорее всего, Редон полностью отказывается от феминного изображения, так как включает присутствие женщины в серпентинный образ.

Окончательное скрещивание женщины со змеей, создание образа «дочери Евы», совершившей сделку со змеем, было произведено художником-карикатуристом Альфредом Гревеном в опубликованном им альбоме «Дочери Евы» в 1867 г. [15]: на одной из иллюстраций он изображает героиню произведения Гюстава Флобера Саламбо и ее связь со змеей, так подробно описанную в самом романе. Образы змей прослеживаются и в костюмах дам из альбома, и в их позах.

После публикации этого масштабного труда во Франции начинается «змеиный бум»: концепция «дочерей Евы» заполняет умы французов [9]. Феминистки оценивают поступок прародительницы положительно, а противники феминистского движения указывают на негативные последствия ее союза с дьяволом и искусителем. Так или иначе, змея становится одним из центральных символов женщин второй половины XIX в. К примеру, Жозефин Пеладан в саркастическом произведении «Честные женщины» (1888) формирует предположение, что женщины — слуги дьявола, а их внешность характеризует как «змеевидную», т. е. обманчивую [24].

Фронтиспис для этого произведения был создан бельгийцем Фернаном Кнопфом [см. подробнее: 6] по композиции книжного иллюстратора Жозе Роя. Показательно, что перед читателем предстает современная «дочь Евы» в пеньюаре, туфлях на каблуках и черных чулках (атрибуте проститутки, который часто встречается в изображениях женщин Фелисьена Ропса (например, в «Порнократии»)) (Илл. 3). Эта амазонка скачет верхом на огромной змее, которая, опираясь на внешние атрибуты дамы, замещает собой фаллос. Несмотря на обнаженные клыки, горящие глаза и угрожающий вид пресмыкающегося, женщина игриво смотрит прямо на зрителя, с легкостью удер-

Илл. 4. Фелисьен Ропс. Женщина и кукла. 1883–1885. Акварель, карандаш, бумага. Музей Фелисьена Ропса, Намюр. URL: https://www.patrimoine-frb.be/collection/la-dame-au-pantin

живаясь на извивающейся змее. Тем самым во фронтисписе не только продемонстрирован союз «современной Евы» с искушением и грехом, но и ее лидирующая и подавляющая роль. При этом явно негативный и устрашающий образ змеи указывает на то, что Кнопф пытается показать возможные отрицательные последствия подобного союза.

Хотя Кнопф много сотрудничал с Пеладаном, фаворитом последнего был Ропс, известный своими высокоэротичными иллюстрациями. Возможно, именно поэтому Кнопф исполняет два фронтисписа для «Честных женщин» и «Иштар» беспрецедентно чувственными. В последнем фронтисписе художник натуралистично изобразил обнаженную женщину в рост, привязанную к позорному столбу, что указывает на неясный обвинительный акт. Внизу ее живота вырывается чудовище, пускающее змеевидные щупальца в ее лоно, что намекает на одновременные акты рождения и совокупления.

Подобным образом Кнопф актуализировал тему, уже несколько лет волновавшую Ропса: эпидемию сифилиса. Он противопоставил женское тело болезни, которая зачастую протекает бессимптомно: Ропс воспроизводит наследственный или врожденный сифилис. В этот период была распространена идея о том, что женщина может родиться уже инфицированной «французской болезнью», так как заразилась ей в утробе матери (и не только женщина, по сути, акт рождения становится угрозой заболевания «бичом XIX века» — венерической болезнью) [22, p. 49–51]. Подобная идея о «прирожденной проститутке» совпадала с идеей о первородном грехе.

Таким образом, медики сделали женщин, а особенно проституток, основными виновницами нарушения государственного порядка, приписывая им врожденные грех и болезнь. Благодаря подобным идеям женское тело стало восприниматься болезненным и несущем в себе опасность, что отразилось в восковых скульптурах женщин для демонстрации венерических проблем в анатомических музеях.

Франция — страна «Великого невроза» (так называли истерию в тот период), породившая визуализации женского безумия, перенимает термин «неврастения» от американских врачей, которые ввели его в 1860-е гг. С этого момента, казалось, она может настичь любого и безжалостно атаковать как психическое, так и соматическое здоровье. И если американцы настаивали на современности как первопричине, то французы считали это расстройство наследственным, зачастую связывая его и с истерией: если Ева была первой больной неврастенией, то все женщины должны быть предрасположены к болезням нервного спектра [26, p. 154].

В результате Еву объявили «первой неврастеничкой» (при этом изображая ее как современную парижанку), связав ее образ не только с ее исторической слабостью и греховностью, но и с идеей, что сексуальные действия и контроль со стороны мужчины способны ее «излечить». В связи с этим появилось утверждение, что фаллическая змея — это врач, посланный вылечить пациента, что является отсылкой к давнему убеждению: сексуальное желание или сексуальная пассивность лежат в основе многих «женских» болезней (так как большинство проблем со здоровьем связаны с маткой), включая истерию — финальную стадию невроза, а половой акт приносит облегчение страдающему болезнью. Подобному заблуждению способствовала и многолетняя практика организации Бала интернов — карнавала для студентов-медиков, тесно связанная в умах современников с девиантным поведением, непристойностями, оргиями и сексуальным насилием [см. подробнее: 17]. Идею об «излечивающей» «фаллической змее» также изображает и Фелисьен Ропс, иронизируя над методами лечения больных истерией. Знаменитый

Илл. 5. Фелисьен Ропс. Дьявол и Ева в саду Эдема (EritisSimiles Deo). 1853–1898. Гелиогравюра, офорт. Отель Друо, Париж. URL: https://www.gazette-drouot.com/en/lots/6542237

душ Шарко в его рисунке «Душ» показан в виде полового органа врача, направленного в лоно экзальтированной пациентки.

Ропс, художник «современных парижанок», был заинтересован темами греха прародительницы и «дочерей Евы», о чем свидетельствует его подробный анализ генезиса этих образов. Если в начале 1880-х гг. Ропс представлял змея как виновника и соблазнителя, к примеру, в работе «Женщина и кукла» (Илл. 4), где он обвивает купель и держит во рту яблоко, являя собой дьявола, или в работе «Ева», в которой прародительница принимает от него запретный плод, то в конце 1880-х гг. художник делает соблазнительницей Еву, соединяя ее и змея. Ропс создает фронтиспис «Ты будешь подобна Богу» (1880–1890) для книги Жозефена Пеладана «Потерянное сердце» (1888), изображая обнаженную Еву, стоящую спиной к древу познания и держащую в руке яблоко. Ее тело обвивает змей, сливаясь с ней. Волосы прародительницы вздыблены, рот открыт в экзальтированном крике. О том, что Ропс пытался показать момент экстаза, связь между Евой и искусителем, свидетельствует тот факт, что изначально голова змея была направлена на ее гениталии, однако Ропс решил убрать эту деталь из-за цензуры [16, p. 264–265].

Позже он все же создал рисунок, демонстрирующий сексуальную связь Евы и пресмыкающегося, соблазненного ей, продолжая тему «фаллического змея»: в произведении «Яблоки Евы» она лежит на спине с закинутой головой и открытым ртом, цепляясь руками за кольца туловища змея и раздвигая ноги, обнажая лоно, к которому направляется змеиная голова. В работах «Искушение или яблоко» или «Дьявол и Ева в саду Эдема» (1853–1898) художник создает зооморфный образ дьявола-змея, представляя прародительницу его любовницей и пособницей (Илл. 5). Стоит отметить, что в разных авторских версиях этой работы хвост появляется не у дьявола, а у Евы. В итоге Ропс окончательно превращает Еву в первую грешницу и соблазнительницу в работе «Заклинание»: ее тело врастает в древо познания, и из него появляется змеиная голова, направленная на гениталии Евы. Она вновь изгибается в истерической дуге в экстатическом состоянии, тем самым художник в очередной раз подчеркивает безумие этого образа и сексуальную подоплеку современного ему неврологического лечения женских психических заболеваний. Помимо этого, стоит отметить, что подобные отсылки к «фаллическому змею» могут свидетельствовать о том, что Ропс пытался показать «излечительную» функцию союза змея и Евы.

К теме связи женщины и змеи обращается и Альфонс Муха в иллюстрированном издании «Отче наш», опубликованном в 1899 г. Муха считал эту книгу своей лучшей работой, раскрывающей его как художника-философа [см. подробнее: 21]. Она была посланием Мухи будущим поколениям. Однако это произведение привлекает нас, так как на его страницах довольно часто встречаются змеевидные мотивы в сочетании с женскими изображениями.

Один из листов посвящен непосредственно Еве и змею и влиянию греха на последующие поколения женщин. Подобный сюжет (и само издание) неслучаен. Период конца XIX в. был переломным в творчестве Мухи. По словам самого Мухи, он в то время все больше и больше разочаровывался в бесконечных коммерческих заказах и жаждал художественной работы с более высокой миссией. На него также оказал влияние его давний интерес к спиритизму с начала 1890-х гг. и, прежде всего, масонская философия. В январе 1898 г., почти за два года до публикации «Отче наш», Муха был посвящен в Парижскую ложу «Неразлучные прогрессисты».

В третьем и единственном черно-белом рисунке «Отче наш» Муха рефлексирует на тему свершения греха. Он представляет девушку, погруженную в глубокий транс, с обнаженной грудью (что может являться отсылкой к «истерическим телам» доктора Шарко), застывшую словно в каталепсическом состоянии, вокруг которой, извиваясь, появляется женщина, словно бесплотный дух (Илл. 6). Свет, исходящий от нее, а также руки, проводящие манипуляции у головы девушки, могут свидетельствовать об использовании Мухой в этом рисунке месмерической концепции, весьма распространенной среди масонов, о передаче импульсов посредством рук. Пугающие взгляды змей направлены на бесплотный женский дух, а их горящие глаза полностью совпадают с ее горящими глазами. Муха изображает Еву, связанную невидимым контактом со змеями, сопровождающими ее всюду. Эту связь Ева, в свою очередь, передает и девушке пубертатного возраста, погружая ее в транс, заставляющий совершать грехи (о чем свидетельствует намеренно обнаженная грудь девушки). Так Муха показывает свое отношение к дочерям Евы, невольно несущим опасность и грех человечеству и самим себе.

Французский художник и иллюстратор Анри Жербо на протяжении всего творческого пути подробно разрабатывал образы «современной Евы и ее напарника-змея». На страницах журнала “La Vie Parisienne” Жербо представляет прародительницу в образе соблазнительницы и инициатора греха, а змея, или питона, — как подчиненного и невиновного. К примеру, в иллюстрации «Защита от прикосновения» питон изображен не как провокатор, а как защитник древа познания, павший под чарами обнаженного тела, а в иллюстрации «Профессор» обнаженная Ева смотрит прямо на зрителя, обращаясь к нему с фразой: «Кто хочет учиться “грешить”?». В ней, как и в работе «Мадемуазель и месье Адам», на древе познания начертаны инициалы «A+E», что свидетельствует о многократном покушении Евы на древо. В результате Жербо представляет прародительницу как главного искусителя и слугу дьявола, наделяя этими качествами всех женщин.

Совместить опасные образы «дочери Евы» и «первой невротички» удалось лишь Анри Тулуз-Лотреку в плакате «Жанна Авриль» (1899) (Илл. 7) [11, p. 164]. «Безумная Жанна», как называли ее современники, была долгое время пациенткой больницы Сальпетриер. Она страдала от синдрома «пляски Святого Витта», присущего больным истерией и характеризующегося странными движениями, покачиванием [7, p. 17–21]. Доктора Сальпетриер устраивали Бал сумасшедших, чтобы продемонстрировать эффективность лечения больных (это «светское» мероприятие представлено в картине Хосе Белона 1891 г. под названием «Бал сумасшедших в Сальпетриер» (местонахождение неизвестно, сохранилась копия в журнале “Le Monde illustré”, 1890, 22 Mars)), который посетила будущая звезда кабаре, где она заметила сходство между ее «патологическими» движениями и ритмичными танцевальными па. Она удачно вписалась в тенденции массовой культуры: в это время одним из самых модных танцев был «эпилептический», копирующий движения больных истеро-эпилепсией [14, p. 515–517]. Изображая ее танцы, Лотрек, по сути, эстетизировал ее болезнь.

В своем последнем плакате Лотрек изобразил изогнутое тело Авриль в глухом и узком черном платье, на котором изображен питон, как бы душащий танцовщицу на уровне низа ее живота и приближающийся к голове. В ужасе «безумная Жанна» вскидывает руки вверх, этот жест также напоминает истерический поклон, который, к примеру, запечатлен в «Фотографической иконографии Сальпетриер». Подобная манифестация Авриль как «дочери Евы» показывает, насколько популярной и влиятельной была эта концепция в рассматриваемый период времени.

Так, элемент змеи на одежде, считывающийся как знак «дочери Евы», дань прародительнице, подарившей людям знание, становится символом не только суфражисток и прогрессивных женщин, но и символом опасности благодаря распространенным образам союза змея-искусителя и женщины. Змей становится незримым спутником любой дамы [30, p. 63], и это демонстрируют художники и иллюстраторы второй половины XIX в.: в знаменитой афише «Медея» 1898 г. для театра Ренессанс, на котором изображена Сара Бернар в образе Медеи, стоящей с кинжалом над трупами своих детей, Альфонс Муха включает примечательный элемент одежды: браслет в виде змеи на ее руке (Илл. 8). Тоненькая змейка буквально обвивает правую руку героини, а голова рептилии с высунутым языком указывает на кинжал, как бы являясь его продолжением, усиливая ощущения ужаса и греховности совершенного. Подобный элемент может быть отсылкой к первородному греху и постоянному контакту женщины со змеем, который сводит ее с ума и толкает на совершение грехов. Мода на связь женщины и змеи проявлялась не только в платьях или украшениях, но и в движениях, танцах и сценических костюмах: известный «змеиный танец»

Илл. 6. Альфонс Муха. И не введи нас во искушение, но избавь нас от лукавого. Иллюстрация к «Отче наш». 1899. Фотогравюра. Музей Альфонса Мухи, Прага. URL: http://www.alphonsemucha.org/le-pater/

Лой Фуллер породил множество иллюстраций, изображающих ее как женщину-змею [27, p. 2–3].

Образ женщины-змеи влияет на всю французскую культуру: этот термин все чаще фигурирует в популярной печати. Так, обсуждая ставший сенсацией портрет Сары Бернар 1876 г. в воображаемом диалоге на страницах журнала “La Fantaisie Parisienne” [28, p. 2], собеседники приходят к выводу, что ее изгибы схожи с изгибами femme-serpent, и было бы лучше, если бы художник изобразил ее как змею, без лишних намеков. Журнал “Les Petites affiches de la mode: revue des magasins” в 1868 г. [29, p. 9] выделяет «женщину-змею» в отдельный тип, характеризующий женщин. В этом контексте художники чаще стали изображать тела женщин в неестественных S-образных изгибах, подчеркивающих их «безумные» поступки [31, p. 266–267] (к примеру, «Офелия» 1880-х гг. Маделен Лемер).

Анализируя эти образы и заметки, можно заметить, что сама Ева и ее дочери рассматриваются негативно: как соблазнительницы, грешницы, искусительницы, которые вредят человечеству и мужчинам, несут в себе скрытые опасности и болезни. Это привело к острой потребности переоценки образов Евы и ее дочерей, что можно было проследить и в произведениях Одилона Редона. Однако коренной перелом произошел не в его работах, а в произведении женщины-художницы: Мари Кассатт.

Мари Кассатт создала радикальные и принципиально важные образы для феминных героинь в искусстве в произведении «Современная женщина» 1893 г. (Илл. 9). Это панно также важно для исследований, так как является единственным примером монументальной живописи в творчестве Мари Кассатт, расширяя представления специалистов и обывателей о ее творчестве [см. подробнее: 3; 4; 18, p. 128–129]. «Современная женщина» — одно из значимых произведений для Кассатт и для мирового искусства, однако ученые по крупицам собирают не только сведения о процессе создания работы, но и об ее облике. До сих пор не установлено, где находится монументальное панно и сохранилось ли оно вообще.

Илл. 7. Анри Тулуз-Лотрек. Жанна Авриль. 1899. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: https://www.moma.org/collection/works/63437

Илл. 8. Альфонс Муха. Медея. 1898. Литография. Музей современного искусства, Нью-Йорк. URL: https://www.moma.org/collection/works/8983

Илл. 9. Мари Кассатт. Современная женщина. 1893. Фотография. URL: https://www.jstor.org/stable/3109162?seq=1

Отрывочное представление о «Современной женщине» можно получить только по сохранившимся черно-белым фотографиям конца XIX в. [5, p. 54–57]. Живописное панно состоит из трех панелей: в центре изображены современные дочери Евы, слева от них девушки, преследующие славу, а справа — женщины, занимающиеся искусствами. Кассатт бросает вызов негативным коннотациям, связанным с дочерями Евы. Она представляет их как прогрессивных женщин, помогающих знанию и самим создающим его. Они представлены в современных нарядах, активно и скрупулезно собирающими плоды познания, что считывается как изображение прогресса и сменяемости поколений. В «Девушках, преследующих славу» Кассатт фокусируется на амбициозности женщин, на том, как они могут стремиться к славе и достигать ее, поощряя женское честолюбие. В правой панели она завершает свою аллегорию, используя женщин в современной одежде как олицетворения искусства, музыки и танца.

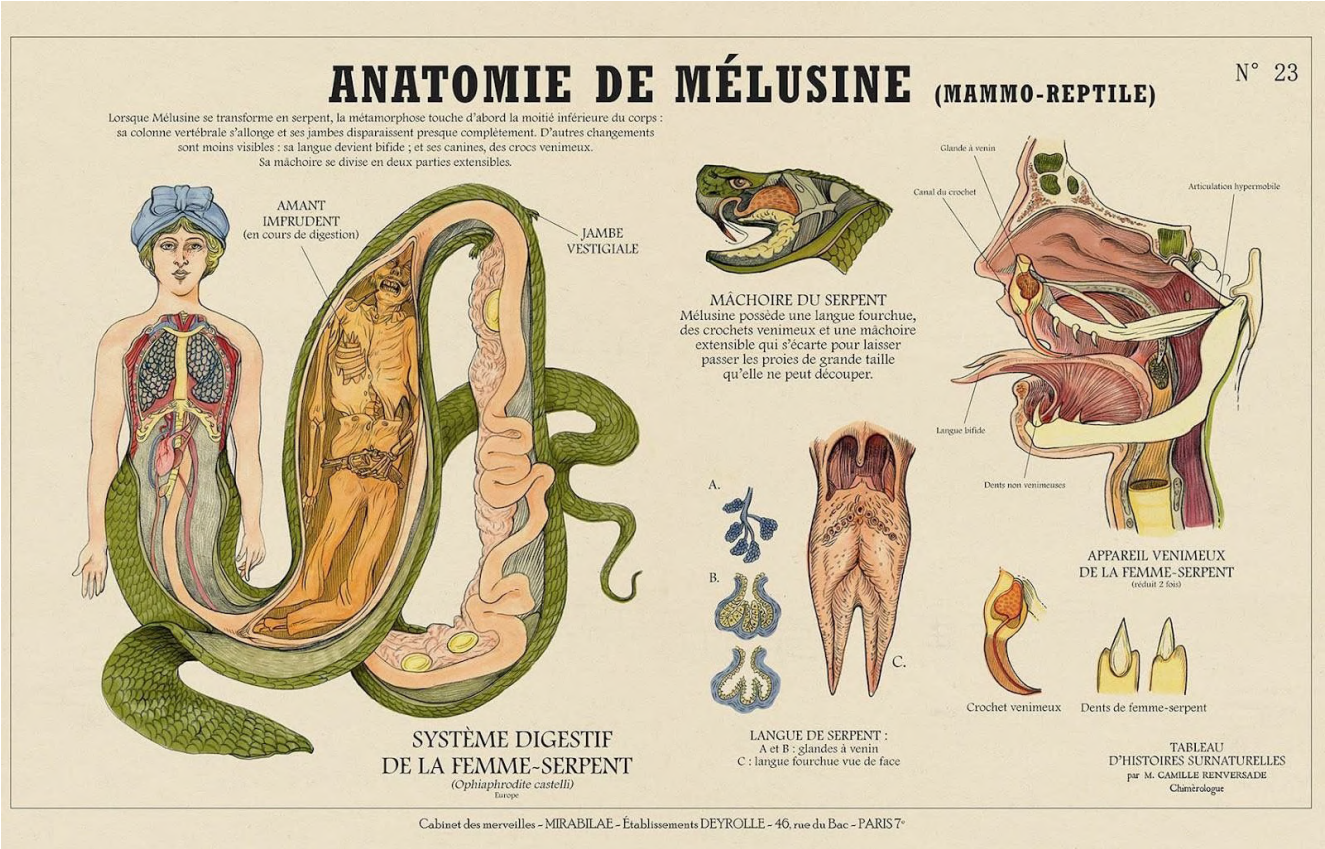
Несмотря на смену «визуального вектора», образ роковой и опасной женщины-змеи закрепился в нашей визуальной культуре. Это проявилось не только в работах различных художников, например, в «Грехе» Франца фон Штука (1893), но и проникло в культуру XX–XXI вв. Свидетельством этому являются фильмы 1960-х гг. Странности в этом нет, так как именно в 60-е гг. XX в. начали опять переосмысливать роль и судьбу женщины, что позже привело ко второй волне феминизма. Речь идет о фильмах: «Женщина-змея» (“Femme-Serpent”) (1968) и «Женщина-змея» (“The Snake Woman”, другое название “Terror of the Snake Woman”) (1961). Особый интерес представляет последний фильм, так как в нем проявляются все репрессивные представления о союзе женщины и змеи второй половины XIX в. Так, зрителю рассказывают историю о герпетологе и его больной ментальным заболеванием жене, которую он лечит змеиным ядом. Жена беременеет, начинает вести себя странно, рожает ребенка и умирает. При этом, как зритель мог догадаться, ребенок рождается с особенностями: его объявляют дьявольским и опасным отродьем, что очень похоже на идею о «врожденной болезни», передающейся еще в утробе матери. Впоследствии девочка превращается в змею, кусает жителей города (в основном мужчин) и убивает их, продолжая линию опасности женщин-змей, сформированную во второй половине XIX в.

Эта же линия продолжается и в графической работе французского художника-иллюстратора и скульптора, специализирующегося на криптозоологии, Камиля Ранверсада под названием «Фантастические твари» (2010) [9] — это книга цветных гравюр с подробными художественными описаниями строения фантастических существ, как внешнего, так и внутреннего. На страницах книги появляются целые анатомические атласы строения кракена, оборотня, кролика-убийцы, дракона, человека-мухи и т. д. Среди них выделяется лист № 23 под названием «Анатомия Мелюзины» (Илл. 10). Если в других листах художник не дает намека на опасность существ, на их так называемый «ген убийцы», то здесь женщина-змея представлена не одна: внутри нее находится разлагающееся тело проглоченного «неосторожного любовника» «в процессе пищеварения» (как следует из пояснительной надписи). При этом автор указывает на причины смерти любовника, ведь Мелюзина проглотила его целиком, со всей одеждой и аксессуарами: его штаны расстегнуты, а в руках он держит пистолет, видимо, перед смертью он пытался застрелить женщину-змею. Ранверсад отдельное внимание уделяет строению челюсти Мелюзины, так как в описании к иллюстрациям он указал, что при превращении заметно изменяется нижняя часть туловища, а другие изменения менее заметны. Он изображает строение челюсти Мелюзины и ее клыков, указывая, что клыки — это трансформация плода познания. Изначально Мелюзина — фея, дух воды в святых источниках и водах, которая не отличалась поведением, показанным Ранверсадом. Все эти трансформации художественного образа произошли под воздействием представлений XIX в. о губительном союзе змея и Евы, об их сговоре. По сути, Ранверсад представляет не Мелюзину, а «дочь Евы» — любую современную женщину, которая произошла от Евы и которая становится носительницей опасности.

В результате подобные рисунки не только подтверждают связь серпентинизма с неврастенией и истерией, но и проникновение «серпентинической» линии в искусство 1890-х гг. как следствие развития образа «женщины-змеи» и его оформления в разговорную характеристику.

Таким образом, проанализировав развитие классического сюжета о женщине и змее во второй половине XIX в., можно проследить его эволюцию: от стигматизированных изображений до эротических, провокативных, болезненных и «патологических» интерпретаций, выраженных созданием сексуализированного змеечеловеческого изображения. Произведения на эту тему не только отражали новейшие тенденции в художественной культуре, но и демонстрировали актуальные социокультурные процессы современного им общества.

Так, реагируя на развивающееся феминистское движение и попытки государственного института дисциплинарной власти в лице больницы контролировать этот процесс, создавая концепцию о первоначальной греховности и «патологичности» женского тела, художники и графики видоизменяют библейский сюжет о Еве и искусителе. В результате появляются три новых иконографических типа: 1) женщины-змеи как сосуда греха, уродства, скверны; 2) «дочери Евы», образа, который характеризует как хитрость и болезненность женщины XIX в., так и ее просвещенность и прогрессивность; 3) союза женщины и змеи, в котором змея предстает как фаллическое воплощение врача, эти аллегоричные образы саркастически высмеивали современ-



Илл. 10. Камиль Ранверсад. Анатомия Мелюзины. 2010. Иллюстрация из книги «Фантастические твари».
Опубликовано в: *Panafieu J.-B. de, Renversade C.* Créatures fantastiques Deyrolle. Toulouse: Plume De Carotte, 2014. F. № 23.

ные мастерам взаимоотношения докторов и пациенток, демонстрируя главенство патриархального общества.

Подобная популярность этих новых концепций приводит к изобретению Анри Авело ироничного неологизма «серпентинизм» («змеизм») [8, p. 90], характеризующего актуальную тенденцию в художественной культуре. Этот термин критикует современное мастеру искусство, заимствующее физические проявления патологий (к примеру, истерии) для создания «новаторских» концепций и произведений.

Таким образом, телесные изгибы, резкие повороты, пышная и облегающая одежда, экзальтированное лицо, «патологичное» тело и «змеиные» («серпентинические») атрибуты превращают художественные образы реальных женщин в «женщин-змей» и «дочерей Евы», которые стали «эстетическим идеалом, пронизывающим все аспекты культуры» [8, p. 90–91]. В этих переосмыслениях сатана является союзником в борьбе против патриархата, поддерживаемого Богом-Отцом и его священниками-мужчинами, а змей — эмансипатором женщин. При этом подобные образы появляются как своеобразный контраргумент к положительной интерпретации роли Евы в грехопадении человека, к примеру, в случае с «Современной женщиной» Мари Кассатт. В итоге можно прийти к выводу, что образы дочерей Евы взаимозаменяют и в то же время противоречат друг другу, выступая своего рода антиномиями, объединяющими единство противоположностей, что позволяет раскрывать все новые контексты и особенности художественного образа.

Список литературы:

1. *Барабанов Н.Д.* Волосы-змеи. К проблеме семантики византийских филактериев с «истерой» // Вестник ВолГУ. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2019. № 6. С. 316–330.
2. *Фуко М.* Рождение клиники. М.: Смысл, 1998. 310 с.
3. *Barter J.* Mary Cassatt: Modern Woman. New York: Art Institute of Chicago, 1998. 376 p.
4. *Broude N.* Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? // Woman's Art Journal. 2000–2001. № 2. P. 36–43.
5. *Carr C. K., Webster S.* Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals // American Art. 1994. № 1. P. 52–69.
6. *Cole B.* Nature and the Ideal in Khnopff's Avec Verhaeren: Un Ange and Art, or the Caresses // The Art Bulletin. 2009. Vol. 91. № 3. P. 325–342.
7. *De Lafayette M.* Jane Avril Queen of the French Can Can. Paris, New York: Times Square Press, 2015. 121 p.
8. *Delille D.* Demystifier le mystique: Josephine Peladan et les cercles rosicrucines a l'epreuve du rire fin de siècle // Romantisme. 2012. P. 87–100.
9. *De Panafieu J.-B.* Créatures fantastiques. Paris: Petite Plume de Carotte, 2014. 128 p.
10. *Deraismes M.* Éve dans l'humanité. Paris: L. Klejman, 1868. 230 p.
11. *Eidenbenz C.* Les mots de l'hystérie: de la Salpêtrière au serpentinisme. Namur: Musée Félicien Rops, 2012. 169 p.
12. *Emery E., Postlewate L.* Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays. Michigan: McFarland, 2004. 258 p.
13. *Faxneld P.* Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture. Oxford: Oxford University Press, 2017. 592 p.

14. *Gordon R. B.* From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // Critical Inquiry. 2001. Vol. 3. № 27. P. 515–549.
15. *Grévin A.* Les Filles d'Eve. Paris: Bureaux du Journal Amusant, 1867. 24 p.
16. *Hoffmann E.* Rops: peintre de la femme modern // The Burlington Magazine. 1984. Vol. 974. № 126. P. 260–265.
17. *Kerley L.* Merriment, Medical Humor, and Masculinity at the Bal de l'Internat, 1897–1911 // Nineteenth-Century Art Worldwide 13. 2014. № 2. P. 87–102.
18. *Kysela J. D.* Mary Cassatt's Mystery Mural and the World's Fair of 1893 // Art Quaterly. 1966. № 29. P. 128–145.
19. *Martin P. J., Larcher L. J.* Anthologie satirique le mal que les poets on dit des femmes. Paris: Hetzel, 1858. 248 p.
20. *Morin L.* Le raid de Rodin // Le Revue des quat' saisons. 1900. № 3. P. 185–192.
21. *Negovan T.* Le Pater: Alphonse Mucha's Symbolist Masterpiece and the Lineage of Mysticism. Los Angeles: Century Guild, 2019. 224 p.
22. *Neginsky R.* Mental Illnesses in Symbolism. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017. 191 p.
23. *Pacyga J. A.* Pythons in Paris: Fear and Desire in the French Empire // Journal of the Western Society for French History. 2015. № 43. P. 145–154.
24. *Péladan J.* Femmes honnêtes. Paris: C. Dalou, 1888. 132 p.
25. *Preez A.* Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria // De Arte. 2004. Vol. 69. № 39. P. 47–61.
26. *Rabinbach A.* The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. New York: Basic Books, 1990. 402 p.
27. *Tardivaux R.* La Loie Fuller // Gil Blas Illustré. 1892. December 18. P. 2–3.
28. *Unknown author.* L'exposition: lui et elle // La Fantaisie Parisienne. 1876. Mai 15. P. 2.
29. *Unknown author.* La musique au jardin des Tuileries // Les Petites affiches de la mode. 1868. Juillet. P. 9.
30. *Weisberg G. P.* Montmartre and the Making of Mass Culture. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. 296 p.
31. *Wildschut F., Clevis K.* Ophelia: Sehnsucht, Melancholia and Desire for Death. Amsterdam: Uitgeverij de Buitenkant, 2009. 512 p.

References:

Barabanov N. D. Hair-Snakes. To the Issue of the Semantics of Byzantine Phylacteries with "Hystera". *Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya 4. Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya (Science Journal of VolSU. History. Area Studies. International Relations)*, 2019, no. 6, pp. 316–330. (in Russian)

Barter J. *Mary Cassatt: Modern Woman*. New York, Art Institute of Chicago Publ., 1998. 376 p.

Broude N. Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? *Woman's Art Journal*, 2000–2001, no. 2, pp. 36–43.

Carr C. K.; Webster S. Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals. *American Art*, 1994, no. 1, pp. 52–69.

Cole B. Nature and the Ideal in Khnopff's Avec Verhaeren: Un Ange and Art, or the Caresses. *The Art Bulletin*, 2009, vol. 91, no. 3, pp. 325–342.

De Lafayette M. *Jane Avril Queen of the French Can Can*. Paris, New York, Times Square Press Publ., 2015. 121 p.

Delille D. Démystifier le mystique: Joséphin Péladan et les cercles rosicruciens a l'épreuve du rire fin de siècle. *Romantisme*, 2012, pp. 87–100. (in French)

De Panafieu J.-B. *Créatures fantastiques*. Paris, Petite Plume de Carotte Publ., 2014. 128 p. (in French)

Deraismes M. *Éve dans l'humanité*. Paris, L. Klejman Publ., 1868. 230 p. (in French)

Eidenbenz C. *Les mots de l'hystérie: de la Salpêtrière au serpentinisme*. Namur, Musée Félicien Rops Publ., 2012. 169 p. (in French)

Emery E.; Postlewate L. *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays*. Michigan, McFarland Publ., 2004. 258 p.

Faxneld P. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2017. 592 p.

Foucault M. *The Birth of the Clinic*. London, Routledge Publ., 2003. 288 p.

Gordon R. B. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema. *Critical Inquiry*, 2001, vol. 3, no. 27, pp. 515–549.

Grévin A. *Les Filles d'Eve*. Paris, Bureaux du Journal Amusant Publ., 1867. 24 p. (in French)

Hoffmann E. Rops: peintre de la femme modern. *The Burlington Magazine*, 1984, vol. 974, no. 126, pp. 260–265. (in French)

Kerley L. Merriment, Medical Humor, and Masculinity at the Bal de l'Internat, 1897–1911. *Nineteenth-Century Art Worldwide 13*, 2014, no. 2, pp. 87–102.

Kysela J. D. Mary Cassatt's Mystery Mural and The World's Fair of 1893. *Art Quaterly*, 1966, no. 29, pp. 128–145.

Martin P. J.; Larcher L. J. *Anthologie satirique le mal que les poets on dit des femmes*. Paris, Hetzel Publ., 1858. 248 p. (in French)

Morin L. Le raid de Rodin. *Le Revue des quat' saisons*, 1900, no. 3, pp. 185–192. (in French)

Negovan T. *Le Pater: Alphonse Mucha's Symbolist Masterpiece and the Lineage of Mysticism*. Los Angeles, Century Guild Publ., 2019. 224 p.

Neginsky R. *Mental Illnesses in Symbolism*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017. 191 p.

Pacyga J. A. Pythons in Paris: Fear and Desire in the French Empire. *Journal of the Western Society for French History*, 2015, no. 43, pp. 145–154.

Péladan J. *Femmes honnêtes*. Paris, C. Dalou Publ., 1888. 132 p. (in French)

Preez A. Putting on Appearances: Mimetic Representations of Hysteria. *De Arte*, 2004, vol. 69, no. 39, pp. 47–61.

Rabinbach A. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York, Basic Books Publ., 1990. 402 p.

Tardivaux R. La Loie Fuller. *Gil Blas Illustré*, 1892, December 18, pp. 2–3. (in French)

Unknown author. L'exposition: lui et elle. *La Fantaisie Parisienne*, 1876, Mai 15, p. 2. (in French)

Unknown author. La musique au jardin des Tuileries. *Les Petites affiches de la mode*, 1868, Juillet, p. 9. (in French)

Weisberg G. P. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey, Rutgers University Press Publ., 2001. 296 p.

Wildschut F.; Clevis K. *Ophelia: Sehnsucht, Melancholia and Desire for Death*. Amsterdam, Uitgeverij de Buitenkant, 2009. 512 p.

УДК 7.035; 069.02:7; 069.8
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-70-83

Дёмина Наталья Борисовна, научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. n.demina@hermitage.ru

Demina, Natalia Borisovna, researcher, curator. The State Hermitage Museum, 190000 Dvortsovaia nab., 34, Saint Petersburg, Russian Federation. n.demina@hermitage.ru

КАРТИНЫ И РИСУНКИ ИСПАНСКИХ «РИМЛЯН» ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

PAINTINGS AND DRAWINGS BY SPANISH ARTISTS WORKING IN ROME IN THE LAST THIRD OF THE NINETEENTH CENTURY IN THE STATE HERMITAGE MUSEUM

Аннотация. В данной статье впервые в совокупности рассматриваются хранящиеся в Эрмитаже работы испанских художников, в последней трети XIX в. подолгу живших в Италии: Мариано Фортуни-и-Карбо, Хосе Гальегоса-и-Арносы, Сальвадора Санчеса Барбудо, Рамона Тускетса-и-Майнона, Хосе Вильегаса Кордеро, Энрико Серры Ауке, Франсиско Прадильи, Антонио Рейна Манескау. Большая часть картин в начале XX в. входила в коллекцию петербургского чиновника М. Н. Никонова, составленную при активном участии жившего подолгу в Риме русского художника-академиста А. А. Риццони и публициста, знатока музыки, собирателя автографов П. Л. Вакселя. В 1902 г. после смерти М. Н. Никонова его коллекция была передана в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге. Когда в 1920–1930-е гг. из Музея Академии художеств произведения отдавались другим музейным собраниям или отправлялись на продажу, небольшая часть коллекции М. Н. Никонова была передана в Эрмитаж. Переписка из фондов М. Н. Никонова и П. Л. Вакселя, хранящаяся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, позволила уточнить датировки картин и историю их приобретении. Приводимые в письмах суммы дают представление о ценах на произведения испанских «римлян» в конце XIX в.: картины Гальегоса были приобретены М. Н. Никоновым за 1 600 и 2 000 лир, Барбудо — за 4 000 лир, Прадильи — за 2 000 лир, но цена на работы последнего могла запрашиваться в 10 раз выше. В статье впервые указывается на связь эрмитажного этюда «Арабский часовой» Мариано Фортуни с его композициями «Заклинатели змей», уточняются детали ее продажи из мастерской художника после его смерти; впервые публикуются хранящиеся в Эрмитаже пейзаж Франсиско Прадильи «Помпеи. Этюд», некогда входивший в коллекцию И. С. Остроухова, а также две акварели кисти Хосе Гальегоса и Хосе Вильегаса.

Ключевые слова: испанская живопись; Эрмитаж; Академия художеств; история коллекционирования; частное собрание; художественная выставка; стоимость картины; Никонов; Ваксель; Риццони; Мариано Фортуни.

Abstract. In the article, the author looks at a group of works from the State Hermitage Museum by Spanish artists working in Rome in the last third of the nineteenth century: Mariano Fortuny y Carbo, José Gallegos y Arnosa, Salvador Sánchez Barbudo, Ramon Tusquets Maignon, José Villegas Cordero, Enrique Serra Auqué, Francisco Pradilla, and Antonio Reyna Manescau. At the start of the twentieth century, most of these pictures belonged to Mikhail Nikonov, an official from Saint Petersburg, whose collection was formed with the active participation of Russian artist Alessandro Rizzoni, then mostly resident in Rome, and Platon Waxel, a publicist, music connoisseur, and collector of autographs. In 1902, on Nikonov's death, his collection was bequeathed to the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg. In the 1920s and 1930s, many works of art were transferred from the Museum of the Academy of Arts to other museums or sent for sale. A small part of Nikonov's collection was transferred to the Hermitage. Correspondence from the archives of Mikhail Nikonov and Platon Waxel in the Department of Manuscripts of the Russian National Library in Saint Petersburg throws light on the history of that collection. Thanks to these letters it is possible to clarify the dates when the paintings were executed or acquired and to learn about the prices of works paid for "Roman" Spanish painters at the end of the nineteenth century (paintings by Gallegos were acquired by Nikonov for 1 600 and 2 000 lira, those of Barbudo for 4 000 lira, of Pradilla for 2 000 lira, although the latter's works could cost ten times more). In the article, the author establishes for the first time that Mariano Fortuny painted *Arab Sentry* whilst working on *Snake Charmers* and clarifies certain details relating to the sale of *Arab Sentry* after Mariano Fortuny's death. Works from the Hermitage collection such as Francisco Pradilla's *Pompeii. Etude* (early twentieth century) from the collection of Ilya Ostroukhov in Moscow, and two watercolors by José Gallegos and José Villegas, are published here for the first time.

Keywords: Spanish painting; Hermitage; Academy of Arts; collecting; private collection; art exhibition; art prices; Nikonov; Waxel; Mariano Fortuny.

Коллекция испанской живописи XIX–XX вв. в Эрмитаже насчитывает чуть более 20 работ, большинство из которых вошло в научный каталог испанской живописи 2008 г., где автором соответствующего раздела был А. Г. Костеневич [4]. Написанные мной развернутые аннотации к ряду из них были включены в каталог выставки, посвященной испанскому искусству в Эрмитаже, прошедшей в Казани в 2011 г. [3]. Уточненные названия, датировки и раздел «Происхождение» отдельных картин частично были мной опубликованы в каталоге амстердамской выставки «Испанские мастера из Эрмитажа» 2016 г. [19].

Собрание испанских картин и рисунков XIX в. в Эрмитаже нельзя назвать репрезентативным и в полной мере отражающим широкую панораму искусства за Пиренеями в XIX — начале XX в. В то же время имена художников — Перес Вильямиль, Федерико Мадрасо-и-Кунц, Мариано Фортуни-и-Карбо, Мартин Рико-и-Ортега, Винсенте Пальмароли — входят в перечень имен самых значительных живописцев Испании своего времени.

Отдельную группу составляют испанские мастера, работавшие преимущественно в Италии, чьи работы, созданные на Апеннинском полуострове, фактически не рассматривались ранее в совокупности. Между тем они составляют бóльшую часть собрания испанских картин второй половины XIX в. в Эрмитаже. А архивные документы позволяют уточнить подробности заказа некоторых из них. Работам из собрания Эрмитажа, написанным испанскими мастерами, осевшими на долгое время в Италии в последней трети XIX в., посвящена данная статья.

Испанскую живопись XIX в. русская императорская семья не собирала. Как, впрочем, не собирала планомерно и живопись других европейских стран — те немногие итальянские или немецкие картины, которые оказались в царских резиденциях, привозились в основном из заграничных турне, в которые Испания не включалась. И коллекция испанской живописи XIX в. — в общем-то, случайный набор произведений, разными судьбами оказавшихся в России. Эрмитажные картины отражают художественный вкус частного собирателя, чьи приобретения должны были составить коллекцию и сделаться украшением дома, вкус русского коллекционера искусства своего времени, еще не открывшего для себя живопись модернистов. Испания, давно утратившая былое политическое и финансовое могущество, в XIX в. оставалась страной малопосещаемой и, следовательно, малоизвестной в Европе. В то же время испанские художники, получавшие образование в Королевской академии Сан-Фернандо и в Королевском музее Прадо, не были исключены из общеевропейской художественной жизни. Мимо них не прошли ни романтизм, ни ориентализм, ни импрессионизм и символизм. Собственно, на протяжении всего XIX в. национальные школы Европы не существовали как явления замкнутые и обособленные: художники свободно путешествовали, переезжали, оседали в чужих странах, знакомились с локальными традициями, ассимилировались к местным запросам, не теряя связи с родиной. Их картины коллекционерами приобретались преимущественно в двух главных художественных и коммерческих центрах того времени — Париже и Риме. Обе эти столицы сделались во второй половине XIX в. космополитичными ульями, кишевшими живописцами и собирателями самых разных национальностей. Именно там было приобретено русскими собирателями и большинство из анализируемых в статье работ.

Ключевой фигурой в испанском искусстве XIX в., объединившей в своей судьбе Париж в Рим, задавшей modus vivendi для мастеров испанской живописной колонии в Риме во второй половине XIX в., сделался Мариано Фортуни (1838–1874). Достигнув шумной славы в Париже, он был первым испанцем, составившим во французской столице конкуренцию самым продаваемым французским мэтрам его времени, прежде всего, благодаря миниатюрной манере письма и ярким краскам, которыми сверкали его небольшие полотна. Необычайно талантливый и разносторонний, он в своем творчестве обращался как к теме востока, так и к сюжетам, особенно значимым для испанской культуры. Работая в духе Эрнеста Мейссонье (1815–1891), он приобрел небывалую популярность у современников. Его произведения не посылались на выставки — при появлении они немедленно расходились среди ценителей экзотических сюжетов, мерцающего колорита и тщательной выписанности деталей. Редкой удачей для московского коллекционера Б. П. Боткина считалась покупка уже после смерти Фортуни сначала одной его картины, а затем и этюда, о чем написал А. М. Матушинский в первом обстоятельном обзоре творчества Фортуни, вышедшем на русском языке в 1883 г. [7, с. 410]. Действительно, в каталоге коллекции Дмитрия Петровича Боткина, изданном в 1875 г., указана только одна картина Фортуни — «Двор в Гренаде» [6, № 79], сейчас в ГМИИ им. А. С. Пушкина как «Испанский дворик» (инв. № Ж-2144), а в следующем перечне работ в коллекции Д. П. Боткина, опубликованном в 1882 г., указаны уже два произведения испанца, второе — «Этюд» [5, № 81][1]. А. Г. Костеневич указал, что данный этюд — это картина «Араб» из собрания Эрмитажа (Холст, масло. 26,5 × 17 см; инв. № ГЭ 7317) [4, № 186][2] (Илл. 1). Однако в статье А. М. Матушинского приводится описание этюда: он изображает «стоящий у стены фаэтон на красном ходу, запряженный серою, усталою лошадкою, с дремлющим на козлах возницею» [7, с. 608]. Очевидно, что эрмитажный «Араб» в собрание Д. .П. Боткина не входил.

Илл. 1. Мариано Фортуни-и-Карбо. Арабский часовой. 1869. Холст, масло. 26,5 x 17 см. Инв. № ГЭ-7317
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

Эстампиль *FORTUNY* в левом нижнем углу полотна указывает на то, что картина покинула мастерскую художника уже после его внезапной скоропостижной кончины в Риме на 37 году жизни. Вслед за пышными похоронами все имущество его мастерской было заинвентаризировано и оценено. С большой долей уверенности эрмитажную композицию можно идентифицировать как обозначенную под № 50 “Centinela arabe” с оценкой в 20 франков [16, p. 336]. Позже в Риме и Париже прошли посмертные аукционы работ из мастерской Фортуни. В Париже аукцион в Отеле Друо начался 26 апреля 1875 г. Эрмитажный этюд обозначен в аукционном каталоге под номером 98: Arabe en faction. Toile. H. 0 m, 25 c., L. 0 m, 15 c. (Арабский часовой. Холст. 25 × 15 см). [13, p. 38]. В экземпляре каталога, хранящемся в Национальной библиотеке Франции, присутствуют карандашные пометки, обозначающие финальную стоимость проданных работ. Напротив картины «Арабский часовой» стоит пометка — 4 600 франков. Покупатель картины мной не установлен.

Вновь эрмитажный этюд документально фиксируется в московском собрании Ильи Семеновича Остроухова: в страховой описи его имущества, составленной в начале 1910-х гг., хранящейся в РГАЛИ, под номером 142 указана картина Фортуни «Араб» с оценкой в 1 500 рублей (информация предоставлена Н. Ю. Семеновой). И. С. Остроухов активно приобретал произведения европейских художников в 1890-е — начале 1900-х гг. Очевидно, тогда «Арабский часовой» Фортуни и попал в Россию. После революции на основе коллекции Остроухова был создан Музей иконописи и живописи. В 1929 г. он был ликвидиро-

Илл. 2. Мариано Фортуни-и-Карбо. Музыкант. 1869. Перо тушью. 29,7 x 19,3 см. Инв. № ОР-27114 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

ван, и западная часть его коллекций была передана в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Среди прочих туда поступила картина Фортуни «Араб». В 1933 г. из ГМИИ «Араб» Фортуни вместе с «Пейзажем» Диаза дела Пенья (инв. № ГЭ-8324) были направлены в Эрмитаж в обмен на картины «Женщина с посудой» Мартина Дроллинга (инв. № Ж-2901) и «Ницше» Александра-Габриэля Декана (идентифицировать не удалось) (Архив ГЭ. Ф. 5. Оп. XII. Ед. хр. 28. Л. 157].

«Арабский часовой» входит в многочисленную группу этюдов на ориентальные мотивы, появление которых в творчестве Фортуни было спровоцировано его поездкой в Марокко. Ориентализм в 1860–1870-е гг. был в большой моде в Европе, и картины Фортуни на экзотические сюжеты были чрезвычайно популярны среди современников. Небольшой живописный набросок «Арабского часового», вероятно, появился в процессе работы Фортуни в Риме над композицией «Заклинатели змей», существующей в двух вариантах: один (1869), хранится в Художественном музее Уолтерса в Балтиморе (инв. № 37.117), другой (1870) — в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (инв. № Ж-2142). Все три работы объединяет не только сходство во внешности моделей на первом плане, но и введенные в композиции предметы-аксессуары: искусной выделки марокканское ружье, которое художник любил и включил еще в несколько композиций 1869 — начала 1870-х гг. Кроме того, на лежащем на первом плане заклинателе из московской версии надет пояс с тем же кривым кинжалом, что и на эрмитажном часовом. Несомненно, к этой группе примыкает и акварель «Сидящий араб» (ок. 1869, Художественный музей Гарварда, Музей Фогга, Кембридж, Массачусетс, инв. № 1943.549), где моделью служил тот же натурщик, что и для «Арабского часового», а схематично трактованная архитектура фона очертаниями вторит дверному проему на эрмитажном этюде. Вероятно, тот же натурщик послужил моделью для одетого в яркий экзотический наряд, держащего на плечах уже упомянутое выше ружье «Арабского военачальника» (1870, Художественный институт Чикаго, Чикаго, инв. № 1983.382), фигуру которого Фортуни включил и в большую акварель «Торговец коврами» (1870, Музей Монсеррата, Монсеррат). Возможно, он же является героем полотна «Негр с папиросой» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, инв. № Ж-2998).

Кроме живописного этюда Фортуни в Эрмитаже хранятся также два его рисунка, созданные в Риме (на это указывает буква *R* в подписи художника). Оба значительно превосходят размером «Арабского часового»: «Музыкант» (1869, перо тушью, 29,7 × 19,3 см, инв. № ОР-27114) [19, № 55] (Илл. 2) и «Курильщик опиума» (1869, акварель, 38,5 × 49,8 см, инв. № ОР-27122) [19, № 56; 14, № 57] (Илл. 3). Рисунки поступили в Эрмитаж в 1923 г. из собрания графа Нарышкина. Виртуозно исполненные, они являются блестящими образцами мастерства Фортуни-рисовальщика, среди прочих графических техник предпочитавшего именно перовой рисунок и акварель. Оба рисунка описаны А. М. Матушинским: «1869-м годом помечена также и бывшая на нашей акварельной выставке в марте прошлого года, принадлежащая В. А. Нарышкину акварель, изображающая “Курильщика опиума”. Говорят, за эту акварель было в свое время заплачено 25 тысяч франков. Теперь она, конечно, стоит еще дороже, но тем не менее ее нельзя отнести к числу лучших акварелей Фортуни. К тому же она и не докончена, а во многих местах запачкана. Только голова и одна рука “Курильщика” отделаны необыкновенно талантливо, да кое-где удивительно искусно и ловко тронут пестрый, красный с синим, ковер, висящий на стене, возле которой расположился курильщик. Рассказывают, что в работе этой акварели больше участие принимала шаловливая обезьяна Фортуни, залившая рисунок сепиею и тушью[3]. Одновременно на выставке был также один из тех чудесных рисунков пером, которыми особенно славился Фортуни. Рисунок изображает в небольшом виде какого-то итальянского музыканта, с виолою за плечами. Но что это за превосходная, типическая фигура! Какое мастерство и оконченность в передаче костюма! В своем роде это — маленький chef d’oeuvre» [7, с. 431].

В этюде музыканта с повешенной за спину мандолиной Фортуни множественными бегло положенными штрихами метко схватывает позу натурщика, детали его костюма, восходящего к XVIII столетию. Подобная фигурная штудия могла быть затем использована художником при работе над жанровой историзирующей композицией. Сюжеты из «галантного» века в 1870-е гг. были чрезвычайно популярны в Париже и особенно поощрялись продавцом картин Гупилем. Впрочем, перовые этюды Фортуни также хорошо продавались и по отдельности. Составлявшие, как писал Матушинский, «некоторым образом специальность Фортуни», они ценились за виртуозность и изящество исполнения. «Каждая самая маленькая фигурка в рисунке Фортуни свидетельствует о замечательной верности руки художника и об его неподражаемой способности схватывать самые характеристические черты известного лица. Несколькими ловкими чертами пера он передает всю игру физиономии, делает лицо мыслящим и живым. Но все подобные фигурки, в каких-нибудь полтора или два вершка величиною, представляют собою целый законченный тип, к полноте которого нельзя прибавить ни единой йоты» [7, с. 417]. Несомненно, эрмитажный лист входит в серию этюдов пером, для которых позировал один и тот же обладающий выразительными индивидуальными чертами натурщик. Часть их воспроизведена в фотоальбоме, изданном Гупилем в 1875 г. [17]. Это как связанные тематически с эрмитажным рисунком «Игрок на мандолине» [17, pl. IX] и «Гитарист» [17, pl. X] (модель на рисунке также играет на мандолине. — *Н. Д.*), так и не связанные с музыкальной тематикой «Инвалид» [17, pl.VII] и «Чтец» [17, pl. VIII]. Факсимиле с гравюры, исполненной по перовому рисунку Фортуни, где в качестве модели служил все тот же натурщик, опубликовано в статье А. М. Матушинского, в частности, в качестве примера превосходной работы художника в этой технике [7, на особом листе между с. 416 и 417].

«Курильщик опиума» написан Фортуни в тот период, когда его акварели уже имеют своего ценителя и воспринимаются как самостоятельные и самоценные листы. Как писал Матушинский, «Техническое мастерство Фортуни в акварельной живописи было поразительно… Виртуоз-художник иной раз творил истинные чудеса с акварельными красками» [7, с. 416]. Действительно, в технике акварели художник мог в полной мере воплотить свой живописный талант, позволить себе некоторую незавершенность целого, незасушенность деталей, которую, впрочем, отчасти критиковал Матушинский, характеризуя «Курильщика опиума» в приведенном выше отрывке. В акварелях Фортуни чаще встречаются такие хара́ктерные герои, как эрмитажный курильщик, чье старческое тело напоминает тела персонажей Хусепе Риберы. Его поза так убедительна, что кажется, будто художник действительно подсмотрел эту сцену в жизни. Однако это, несомненно, постановочный этюд. И натурщик послужит Фортуни моделью для других композиций, в частности, для двух хранящихся в Художественном музее Уолтерса (Балтимор) акварелей «Верные друзья» (1869, инв. № 37.970) и «Разбойник» (под таким названием воспроизведена Гупилем [17, pl. XIII] (1869, инв. № 37.965), акварели-этюда «Мужчина с полуобнаженным торсом, стоящий спиной» (галерея Guillermo de Osma, Мадрид), а также перового рисунка «Этюд сидящего мужчины» (Музей изобразительных искусств и археологии, Безансон, инв. № D.1067) и карандашных набросков «Обнаженный мужчина со спины» (Британский музей, Лондон, инв. № 1950,0520.15) и «Иов» [17, pl. II].

Ажиотаж вокруг творчества и личности Мариано Фортуни породил целую плеяду его последователей и подражателей как во Франции, так и в Италии. В Риме его влияние особенно ощутимо в работах таких представленных в Эрмитаже мастеров испанской колонии последней трети XIX в., как Хосе Гальегоси-Арноса, Сальвадор Санчес Барбудо и отчасти Рамон Тускетс-и-Майнон. Полотна этих испанских «римлян» попали в Петербург благодаря покупкам, сделанным М. Н. Никоновым, петербургским чиновником, увлекавшимся коллекционированием европейских и русских художников. Согласно сведениям, приводимым В.-И. Т. Богдан, Михаил Николаевич Никонов (1832–1902) был выпускником Санкт-Петербургского университета, служил в Министерстве иностранных дел, а также в Главном управлении Российского общества Красного Креста [1, с. 337]. Первые приобретения картин относятся к 1887 г. Но большинство — два десятка полотен и рисунков современных итальянских и испанских мастеров — было куплено в 1890-е и в 1900 г., большей частью — в Риме. По примеру прочих собирателей своего времени, Никонов привозил из Италии и других мест не только произведения живописи и скульптуры, но и предметы утвари. Так, в адресованном Никонову письме от 10 (22) ноября 1891 г. из Рима посол России в Италии, в прошлом географ и геолог, Александр Егорович Влангали (1824–1908), описывая свою поездку во Флоренцию, сетует, что не может ходить по антикварам вместе с ним (ОР РНБ. Ф. 521. Ед. хр. 34. Л. 17 об.]. А письмом, отправленным чуть ранее, 22 октября (3 ноября) 1891 г. (Рим) он в частности, оповещал: «Сегодня отправляются к Вам Ваши фонари в двух ящиках. Они получены были сюда в довольно плачевном виде, так как купец не дал себе труда хорошо их упаковать. Из лампочек 6 были разбиты. Я велел поискать здесь и нашел дюжину, которую Вам посылаю» (ОР РНБ. Ф. 521. Ед. хр. 34. Л. 12). Вероятно, фонари также были куплены на каком-то развале или в антикварной лавке. На фотографии интерьера

Илл. 3. Мариано Фортуни-и-Карбо. Курильщик опиума. 1869. Акварель. 38,5 x 49,8 см. Инв. № ОР-27122
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

Илл. 4. Хосе Гальегос-и-Арноса. Процессия в Севильском соборе. 1893-93. Дерево, масло. 78 х 45 см. Инв. № ГЭ-6734
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

дома М. Н. Никонова убранство его уютных комнат говорит о вкусе владельца к мебели и утвари эпохи Людовиков и второго рококо. Старинный светильник висит между покрывающими всю плоскость стен картинами разного, но в основном небольшого формата [11, № 16].

Активное участие в создании коллекции произведений живописи М. Н. Никонова принимал его прежний сослуживец по Министерству иностранных дел и соратник на благотворительной стезе Платон Львович Ваксель (1844–1918), знаток музыки, публицист, коллекционер автографов, рисунков и портретов русских и иностранных знаменитостей. В 1902 г. после смерти М. Н. Никонова его коллекция, согласно завещанию, была передана П. Л. Вакселем в Императорскую Академию художеств. В ее отчете за 1902 г. приведен список, составленный П. Л. Вакселем, указавшим кроме имен художников и названий картин дату приобретения работ собирателем. Всего в списке значатся 56 произведений из коллекции Никонова: 13 картин и акварелей испанских живописцев, столько же итальянских, три французские, три немецкие, 18 русских, палитра с эскизами, а также три итальянские скульптуры и два столика [9]. Три работы происходили из собрания самого П. Л. Вакселя. Кроме художественных работ П. Л. Ваксель передал в Академию художеств альбом фотографий с картин собрания М. Н. Никонова [11], уникальный фотодокумент, позволяющий идентифицировать воспроизведенные в нем работы. В 1920–1930-е гг. собрание Музея Академии художеств раскассировалось. Среди прочих коллекция М. Н. Никонова была разрознена. Две картины по-прежнему принадлежат Музею Академии художеств, несколько работ были переданы в Эрмитаж. Местонахождение большинства составлявших ее произведений неизвестно.

Третьим своеобразным агентом М. Н. Никонова в Риме, ведшим переговоры с художниками, рекомендовавшим коллекционеру то или иное новое имя, был профессор Академии художеств Александр Антонович Риццони (1836–1902). Очевидно, именно ему принадлежит выбор первого из «фортунистов», купленных М. Н. Никоновым, — Хосе Гальегоса-и-Арносы (1859–1917). Гальегос жил в Италии с 1878 г., обосновавшись прочно в Риме к началу 1890-х гг. К этому времени художник, окончив Академию Сан-Фернандо, побывал в Танжере, а затем несколько лет провел в Венеции, куда приехал специально для знакомства с работами своего кумира Мариано Фортуни. К 1880-м гг. художник определился с набором тем и приемов, принесших ему популярность у коллекционеров, а с ней достаток и независимость.

Картины Хосе Гальегоса редки в музейных собраниях, что делает значимым наличие его работы «Процессия в Севильском соборе» (дерево, масло, 78 × 45 см, инв. № ГЭ-6734) [11, № 7; 9, с. 45, № 7; 4, № 168] в Эрмитаже (Илл. 4). Один из самых успешных живописцев испанской колонии в Риме, он выставлялся редко, а после случая, когда вандал повредил одну из его картин, и вовсе перестал показывать работы публике. Обзаведясь собственным дилером — van Buerle из Берлина, художник мог не беспокоиться о поиске покупателей. Но картина из эрмитажного собрания была заказана художнику М. Н. Никоновым еще до появления дилера, и поспособствовал заказу А. А. Риццони. В Эрмитаже хранится акварель Гальегоса «Портрет пожилого мужчины» (18,7 × 12 см, инв. № ОР-40464. Первая публикация) (Илл. 5), которая, как и картина, поступила из Музея Академии художеств, куда была передана П. Л. Вакселем, указавшим датой ее исполнения 1894 г. [9, с. 45, № 9 как «Эскиз старика»]. Последний получил ее в подарок от А. А. Риццони, а тот в свою очередь от самого Гальегоса, возможно, в знак признательности за посредничество [1, с. 338]. Примечательно, что ни колорит, ни манера исполнения этого мастерски сделанного акварельного этюда, где художника извлекает живописность из специфических возможностей этой графической техники, не имеют ничего общего с классическими, скрупулезно выписанными живописными работам Гальегоса, требовавшими от него усердия, усидчивости и времени.

Согласно списку П. Л. Вакселя, работа над «Процессией в Севильском соборе» была начата в 1893 г., но закончена годом позже. Подтверждают это письма из фондов М. Н. Никонова и П. Л. Вакселя, хранящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Судя по ним, за ходом создания «Процессии в Севильском соборе» следили, кажется, все знакомые Никонова в Риме. Так, в письме от 9 января 1894 г. из Рима Риццони сообщает Михаилу Николаевичу: «Картина у Gallegos идет хорошо, но сделано еще мало. <…> Я просил его не торопиться, ибо знаю, что это было бы в ущерб картине. На мой взгляд желательно кончить до мартовской выставки в Петербурге» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 1 об.). 8 (20) февраля 1894 г. из Рима Влангали сообщает: «Картина Галлигас, как мне говорили, продвигается; но едва ли поспеет к марту, так как бедный артист очень хворает ревматизмом в ногах» (ОР РНБ. Ф. 521. Ед. хр. 34. Л. 26). Очевидно, что художник не закончил картину ни к марту, ни к апрелю. 17 апреля Риццони пишет из Рима: «Картинка Ваша у Gallegos идет хорошо, слежу за ним строго, бываю два раза в неделю — думаю, Вы ее получите не ранее конца мая или начала июня. Картина эта длинна, в мой сундук не входит, иначе я бы ее привез» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 16 об.). Но картина не завершена даже к началу декабря: 3 декабря из Рима Риццони пишет: «Картина Ваша еще не кончена — Gallegos завален работами для Von Buerle в Берлине, который забрал у него почти всё: он просит Вас подождать немного. Ждать вообще очень полезно и вот почему. За дружеским обедом и за бутылкой шампанского мне удалось убедить его сделать уступок. Вы получите картину

за 1 600 лир, да еще в прекрасной раме. Деньги Ваши 2 144 лиры у меня. Я Галлегосу вручу 1 600 лир по получении картинки» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 29). В письме от 14 декабря 1894 г., отправленном из Неаполя, П. Л. Ваксель сообщает Никонову: «Гальегос обещал[ся?] кончить [картину], но я не успел побывать у него» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 3). Свое обещание художник на этот раз сдержал — на картине стоит дата 1894 г. — но, видимо, поспешность не целиком устроила Риццони. Уже 7 января он пишет Никонову из Рима: «Gallegos кончил Вашу картинку торопясь — если Вы найдете, что она кое-где trascurato [исполнена небрежно. — *Н. Д.*], то пришлите картинку назад со следующим курьером, и он обязан будет переписать, поправить на что укажете — я ставил Gallegosy такие условия. Денег я ему не заплачу пока не получу Ваш ответ. Картинку, в случае присылки обратно в Рим, нужно прислать без рамы. Картинка милая и очень изящная, краски сильно пожухли, что чрезвычайно вредит общему впечатлению, фон мутный, не удаляется, нет глубины. Крыть лаком нельзя, надо выждать месяца два, три» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 8, Л. 8 об.). В марте 1895 г. Риццони сообщает Никонову: «Вчера я вручил Gallegos–у 1 600 лир за его картинку. Хотел только платить, когда получу от Вас известие, что Вы довольны, но от Вас нет известий и я более не мог удерживать деньги» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 13). Очевидно, Никонов не просто остался доволен прибывшей картиной Гальегаса, но поспешил попросить Риццони заказать новую. 18 марта Риццони сообщает: «Глубокоуважаемый Михаил Николаевич, по получении Вашей телеграммы тотчас пошел к Gallegos — у него я застал берлинского торговца Van Buerle, который хотел забрать все картинки. Отозвав его в сторону, просил его об уступке «Исповеди» за 1 500 лиры — он отказал мне в этом, ибо Van Buerle предложил ему 2 000. Картинка эта еще не окончена. Если Вы решите ее взять, то за Вами le droit за 2 000 лир. Это составляет по настоящему курсу около 700 рублей. Я очень сожалею, что не удалось получить эту картину за 1 500, не подвернись этот Van Buerle, то это удалось бы непременно. Если Вы раздумаете, то это ничего, не стесняйтесь этим нисколько — продажа этой картинки для него обеспечена. Gallegas переехал на Babuino № 39 — Via del Babuino, 39. Josè Gallegas. Roma» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 27, Л. 27 об.). Обе картины в 1902 г. были переданы П. Л. Вакселем в Академию художеств. В Российской национальной библиотеке хранится небольшая записка, отправленная 21 декабря Гальегосом из Рима П. Л. Вакселю, в которой художник сообщал, что с радостью узнал новость о том, что его картины имеют честь быть принятыми в Императорскую Академию художеств (ОР РНБ. Ф. 123. Ед. хр. 587).

Эрмитажная «Процессия в Севильском соборе» по сюжету чрезвычайно характерна для творчества Гальегоса 1890-х гг. Если не считать венецианские виды, написанные еще в «доримский» период, то бóльшая часть его картин так или иначе связана с испанской тематикой. Его изображения интерьеров Севильского собора со сценами религиозных обрядов и процессий ценились за скрупулезно выписанные архитектурные элементы и детали туалетов, искусную работу со светом и фактурой. В его римской мастерской, больше похожей на антикварный магазин, по примеру мастерской Фортуни хранились сотни предметов утвари, которыми он щедро наполнял свои композиции. При этом от живописи Фортуни его работы отличает большая эмалевидность письма, меньшая гармоничность колорита и предельная детализация живописного повествования. Неоднократно Гальегос создавал версии сцен с участием мальчиков хора. Одна — со схожей с эрмитажной композицией, архитектурными деталями и центральным персонажем — «Мальчики хора» (ок. 1885 — 1890) хранится в Музее Кармен Тиссен в Малаге.

Полотно другого некогда популярного испанско-римского «фортуниста», земляка и друга Гальегоса, Сальвадора Санчеса Барбудо (1858–1917) «Концерт» (холст, масло, 58 × 80 см, инв. № ГЭ-6736) [4, № 165] (Илл. 6) было приобретено Никоновым в 1900 г. [9, с. 44, № 3; 11, № 3]. Судя по письму Риццони от 18 сентября 1900 г., художнику за картину были переданы 4 000 лир (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 21). То есть за холст Барбудо Никонов заплатил цену, в два раза превышающую цену, запрошенную шестью годами ранее за картину Гальегоса. Картина входит в серию работ, созданную Барбудо Санчесом на рубеже 1900-х гг.,

Илл. 5. Хосе Гальегос-и-Арноса. Портрет пожилого мужчины. 1894. Акварель. 18,7 x 12 см. Инв. № ОР-40464
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

где в качестве персонажей выступали кардиналы. Выбрав временем действия для своих костюмированных сцен галантный XVIII век, художник приемы Фортуни довел до грани кича.

20 июля 1900 г. картины Барбудо и итальянского художника Форти, заказанные М. Н. Никоновым, были отправлены высокой скоростью в Петербург и застрахованы на 5 000 франков. Об этом сообщает Риццони из Сорренто в письме П. Л. Вакселю от 29 июля 1900 г., добавляя: «Думается мне, что вещи эти ему должны понравиться» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3668. Л. 5, Л. 5 об.). Очевидно, что выбор холста Барбудо, как до этого и работ Гальегоса, был сделан, прежде всего, А. А. Риццони, чья собственная манера была во многом близка чрезвычайно детализированной, миниатюрной технике этих художников, которая предполагала пристальное разглядывание их произведений, порой с использованием увеличительных стекол: большое и три малых увеличительных стекла для «Исповеди» Гальегоса, «Кардинала» Риццони и «В молитве» Кронбергера П. Л. Ваксель передал в Академию художеств среди прочих предметов, служивших для показа и освещения коллекции Никонова [9, с. 53]. Значительно отличается от них картина третьего «фортуниста» из собрания М. Н. Никонова — каталонца Рамона Тускетса-и-Майнона (1837–1904) «Птичий двор» (холст, масло, 62,3 × 50,3 см, инв. № ГЭ 7531) [11, № 15; 9, с. 46, № 15; 4, № 185 как Тускец-и-Меньон[4]] (Илл. 7). Обыденный сюжет трактован Тускетсом в реалистичной манере. Колористическое богатство достигается за счет выявления живописной красоты в прозаичных деталях. Изо-

Илл. 6. Сальвадор Санчес Барбудо. Концерт. 1900. Холст, масло. 58 х 80 см. Инв. № ГЭ-6736
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

бражение буквально напоено солнечным светом. Познакомившись с Фортуни, Тускетс поначалу заразился от него увлечением ориентальными сюжетами. Однако работа в Неаполе привела к освобождению манеры каталонца от детализированности и подчеркнутой завершенности каждого миллиметра изображения, характерных для фортунистов Гальегоса и Барбудо. Имена каталонских художников наиболее часто встречаются в описи фонда П. Л. Вакселя из Отдела рукописей РНБ. Очевидно, что Платон Львович бывал в Барселоне и поддерживал контакты с каталонской живописной общиной в Риме. Возможно, этим объясняется выбор работы именно Тускетса для пополнения коллекции М. Н. Никонова. Эрмитажный холст обозначен в описи Вакселя как «Старуха с курами» с пометкой, что он приобретен в Риме в 1900 г. [9, с. 46, № 15]. Исходя из собирательской практики Никонова, покупавшего «свежие» картины, можно уточнить датировку «Птичьего двора» Тускетса-и-Майнона: работа была создана в конце XIX в., предположительно в 1899–1900 гг.

Благодаря списку П. Л. Вакселя точную датировку 1894 г. получает и холст «Два сенатора» Хосе Вильегаса (холст, масло. 85 × 67, инв. № ГЭ 6732) [11, № 4; 9, с. 44, № 4 как «Этюд двух сенаторов к его картине “Коронование догарессы Фоскари”»; 4, № 167]: Хосе Вильегас Кордеро (1844–1921), крупнейший художник Севильи последней четверти XIX — начала XX в. Начав обучение в мастерской севильского живописца Хосе Мария Ромеро и продолжив его в Художественной школе Севильи, Хосе Вильегас уже в 16 лет продал первую работу. В Мадриде, где он копирует в Прадо полотна Веласкеса и Гойи, среди его друзей — Мариано Фортуни и Эдуардо Розалес. В 1868 г. он отправляется в Италию, где проведет 33 года, преимущественно в Риме и Венеции. Его дом с 1880-х превратился в место частых встреч испанской художественной общины в Риме. В 1898 г. он возглавил Испанскую академию в Риме, в 1901-м — Музей Прадо. В собрании Эрмитажа хранятся две его картины, сюжетно связанные с двумя самыми знаменитыми его капитальными полотнами. Как обозначено П. Л. Вакселем в списке переданных в Академию художеств работ и определено А. Г. Костеневичем в каталоге коллекции Эрмитажа, этюд двух голов сенаторов появился в связи с работой Вильегаса над масштабной композицией «Триумф догарессы Фоскари» (Музей Общества Цинциннати, Андерсон Хаус, Вашингтон) [9, с. 44, № 4; 4, № 167]. Ваксель помечает в списке, что картина была приобретена через него у художника в Риме в 1897 г. Очевидно, этот этюд был выбран среди других картин в мастерской художника, который его подписал и направил 1 апреля 1897 г. Вакселю с сопроводительной запиской: «Господин Платон де Ваксель, посылаю Вам уже подписанную картину…» (ОР РНБ. Ф. 123. Ед. хр. 750). Возможно, и выбор работы в данном случае был сделан Платоном Львовичем, предпочитавшим живопись более полнокровную, чем произведения «классических» фортунистов.

Не исключено, что с работой над «Триумфом догарессы» или другими холстами на сюжеты из истории Венеции связано появление хранящейся в Эрмитаже большой метровой акварели Вильегаса «Утомленный герольд» (акварель по наброску карандашом, 98 × 64 см, инв. № ОР-43453. Первая публикация) (Илл. 9), поступившей в музей в 1939 г. из Государственного музейного фонда. Натурщик в костюме герольда, посаженный художником в высокое готическое кресло, увенчанное резным балдахином, держит на коленях поднос с венком. В окончательной версии композиции «Триумфа догарессы» венки украшают головы пажей, стоящих в левой нижней части холста, но в вариантах частей этой композиции встречаются и фигуры пажей с венками на подносах, как и в рассматриваемом листе. Несмотря на схожесть мотива, эрмитажная акварель создавалась, очевидно, в качестве самостоятельного и самоценного произведения. От монументальных произведений художника на сюжеты из венецианской истории ее выгодно отличает свежесть и насыщенность палитры, блеск и артистизм исполнения, в чем прослеживается преемственность Вильегаса от Фортуни.

Илл. 7. Рамон Тускетс-и-Майнон. Птичий двор. 1899-1900 (?). Холст, масло. 62,3 x 50,3 см. Инв. № ГЭ-7531
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

Другой важнейшей сюжетной линией для Вильегаса была связанная с его родным городом тема корриды. Хранящаяся в Эрмитаже картина «Прощание тореро» (холст, масло, 69 × 110 см, инв. № ГЭ-8534) [4, № 166; 19, № 57] (Илл. 10) входит в серию полотен, посвященных эпизодам из жизни тореро, кульминацией которой сделалась «Смерть наставника» (1884, Музей изобразительных искусств, Севилья), где сцена угасания знаменитого тореро в окружении многочисленных учеников подана по законам большой исторической композиции на холсте размером 330 × 505 см. В эрмитажной молчаливой сцене влюбленные сдержанны, словно скованы условностями. Художник тщательно передает все детали костюмов тореро, заставляя сверкать золотое шитье. Вместе с тем полотно лишено эмалевидной гладкости, свойственной последователям манеры Фортуни: маэстрия мазков скорее напоминает об усвоении Вильегасом уроков Веласкеса и Гойи. Работа была воспроизведена в каталоге выставки, прошедшей в Севилье и Кордове в 2001 г., с указанием даты — ок. 1888 г. — и прежнего местонахождения в частном собрании Москвы [15, с. 353, № 115]. В коллекцию Эрмитажа картина была приобретена в 1946 г. у Л. М. Кранц за 2 000 рублей.

Из собрания Никонова происходит пейзаж ученика Вильегаса, уроженца Малаги Антонио Марии Рейна де Манескау (1859, Коин — 1937, Рим) «Джудекка» (холст, масло, 25 × 50 см,

Илл. 8. Хосе Вильегас Кордеро. Два сенатора. 1894. Холст, масло. 85 х 67 см. Инв. № ГЭ-6732
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

инв. № ГЭ-6742) [11, № 11; 9, с 45, № 11; 8, № 54] (Илл. 11), не вошедший в последний эрмитажный каталог испанской живописи, возможно, из-за схожести в манере исполнения с итальянскими мастерами того времени. Еще в период учебы в Школе изящных искусств в Малаге живописец начал выставляться, обратив на себя внимание костюмными постановками. В 1882 г. он получил стипендию на поездку в Рим, где посещал студию Вильегаса. Здесь он сблизился с художниками испанской колонии, сделавшись завсегдатаем знаменитого Кафе Греко. В 1885 г. Рейна отправился в Венецию, где влился в круг живописцев, специализирующихся на написании видов Венеции небольшого формата. Его манеру отличает особая любовь к передаче игры солнечного света, сверкающего на фасадах знаменитых венецианских построек и отражающегося в воде. Виды, создаваемые Антонио Рейна, нарядны и праздничны. При этом с топографий Венеции он мог обращаться произвольно. Так, в левой части эрмитажного пейзажа изображена находящаяся в венецианской сестьере Сан-Марко церковь Санта-Мария-дель-Джильо (другое название — Санта-Мария-Дзобениго). Считается, что она была основана еще в IX в. семейством Дзобениго, но от старого здания ничего не сохранилось после перестройки начала XVII в. по проекту архитектора Джузеппе Сарди. Рейна несколько раз писал церковь Санта-Мария-дель-Джильо, слегка изменив ее облик (сместив колокольню ближе к входу) и, что особенно важно, варьируя ее местоположение. Само здание стоит неподалеку от площади Сан-Марко и театра «Ла Фениче», посреди очень плотной застройки, которая его теснит. В эрмитажной композиции художник перенес церковь на мыс острова Джудекка, «выстроив» перед ней небольшую площадь с причалом и дополнив пейзаж открывающимся с острова видом на церковь Санта-Мария-делла-Салюте. Лодка с ярким парусом взамен непременной гондолы также сделалась своего рода «визитной карточкой» Антонио Рейна, окрашивая в романтические обертона многие виды мастера. Согласно П. Л. Вакселю, М. Н. Никонов приобрел это венецианское каприччо в Риме в 1900 г. [9, с. 45, № 11]. Думается, что этим годом можно, предположительно, и датировать холст Рейна.

Из собрания М. Н. Никонова в Императорскую Академию художеств среди прочих был передан пейзаж еще одного каталонского живописца Энрике Серры-и-Ауке «Болото в римской Кампанье». Большую часть жизни Энрике Серра-и-Ауке (1859–1918) провел в Италии. С середины 1890-х гг. он неоднократно разрабатывал полюбившийся публике мотив: пустынная местность, неподвижная стоячая вода, окруженная зарослями. На каменных плитах, словно медленно плывущих в тишине, может стоять часовня (как в нашем случае), стела или другая плита. Живописец слегка менял композицию и колорит, варьируя время суток и время года. В Екатеринбургском музее изобразительных искусств хранится поступивший в 2010 г. от Т. Н. Калининой «Пейзаж с руинами католической часовни» (холст, масло, 44 × 81 см, инв. № Ж-2421), довольно схожий по размерам и композиции с работой из собрания Никонова [11, № 59 с подписью карандашом: “Madonna degli paludi” в Римской Кампанье; 8, с. 46, № 14], но ей не идентичный. Парный к нему холст «Идолище» (холст, масло, 44 × 80,5 см, инв. № Ж-1530) поступил в Екатеринбургский музей изобразительных искусств в 1986 г. и в свое время был приобретен прежней владелицей в 1946 г. в свердловском «Пассаже». На парность картин указывают не только общность композиционного построения и схожесть в размерах, но и одинаковые оригинальные резные рамы с указанием фамилии художника в центре нижней планки. Возможно, обе попали на Урал из Германии после окончания войны или были привезены в Свердловск при эвакуации. В последнем случае можно предположительно связать их с показанными в 1900 г. на Первой испанской художественной выставке в Петербурге полотнами Серры «Утро (Римская кампанья)» и «Вечер (Римская кампанья)» [10, с. 18, № 242 и 243]. Этот сюжет так подробно рассматривается, поскольку в Эрмитаже хранится еще один вариант самой тиражируемой композиции Серры — «Закат солнца на Понтийских болотах» (холст, масло, 53,5 × 75 см, инв. № ГЭ-10392) [4, № 180 как «Пейзаж с часовней»] (Илл. 12). Данная версия, в отличие от екатеринбургской, решенной в торжественных золотистых, охристых и багряных тонах, тяготеет к голубовато-фиолетовой гамме сумерек. Всполохи заката, часовня посреди уснувших вод, мерцающие золотом древние иконы, одинокая лампада — все это создает атмосферу таинственности и многозначности, характерную для символизма, которому причастно творчество Серры этого времени. Эрмитажная версия подписана и датирована художником 1901 г., да и по размерам отлична от той, что входила в собрание Никонова. Однако, возможно, именно она показывалась на Выставке картин иностранных художников в Москве в 1901 г., и ее название приведено в публикациях 2011, 2015 гг. [3, № 30; 19, № 59] и в данной статье согласно названию, указанному в каталоге [2].

Хранящийся в Эрмитаже небольшой этюд Франсиско Прадильи-и-Ортиса (1848–1921), мастера монументальных исторических постановок, портретов, жанровых сценок, пейзажей, происходит из собрания Ильи Семеновича Остроухова. В 1874 г. Прадилья в числе первых студентов был отправлен пенсионером в Испанскую академию в Риме. В Вечном городе художник проживет более 20 лет, вернувшись в Мадрид в 1896 г. по получении назначения на должность директора Музея Прадо. Восемь месяцев Прадилья занимал пост директора Испанской академии в Риме, после чего добровольно ушел в отставку, сославшись на то, что бумажная бюрократия отнимает слишком много времени. Еще в годы пенсионерства Прадилья написал свою самую знаменитую капитальную картину на исторический сюжет — «Донья Хуана Безумная» (1877, Музей Прадо, Мадрид), которая принесла ему почетные медали на Национальной выставке в Мадриде и Всемирной выставке в Париже 1878 г., а также европейскую известность. В 1881 г. Бартоломе Маурой-и-Мантанаром был исполнен воспроизводящий ее офорт, два оттиска которого хранятся в Эрмитаже (инв. №№ ОГ-355390, ОГ-355391). Небольшой эрмитажный холст «Помпеи. Этюд» (холст, масло, 17 × 27 см, инв. № ГЭ-8934. Первая публикация) (Илл. 13) был исполнен Прадильей, несомненно, в годы его пре-

Илл. 9. Хосе Вильегас Кордеро. Утомленный герольд. Акварель по наброску карандашом. 98 х 64 см. Инв. № ОР-43453
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

Илл. 10. Хосе Вильегас Кордеро. Прощание тореро. Ок. 1888. Холст, масло, 69 x 110 см. Инв. № ГЭ-8534
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

Илл. 11. Антонио Мария Рейна де Манескау. Джудекка. 1900 (?). Холст, масло, 25 x 50 см. Инв. № ГЭ-6742
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

бывания в Италии. При поступлении в Эрмитаж он был занесен в инвентарь под названием «Форум в Помпее», что неточно. Художник сделал набросок атриума и перистиля Дома цветных капителей (ранее его называли Домом Ариадны) в Помпеях (VII.4.31, 51). Раскопанный в 1822, 1832–1833 и 1846 гг., он был одной из самых посещаемых достопримечательностей античного города в середине XIX в. К нынешнему времени цвет колонн и стен дома изрядно потускнел, и памятник утратил былую нарядность, которая, видимо, привлекла Прадилью. Стремящийся к подробности и обстоятельности рассказа в больших исторических полотнах, художник работает гораздо свободнее в беглых этюдах, исполненных импровизационно. Для них Прадилья не-

Илл. 12. Энрике Серра-и-Ауке. Закат солнца на Понтийских болотах. 1901. Холст, масло. 53,5 x 75 см. Инв. № ГЭ-10392
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

редко использовал холсты, доски или картоны формата, схожего с тем, на котором исполнен и этюд Помпей. В качестве примера можно привести хранящийся в Музее Прадо пейзажный набросок с видом Капри (1878, дерево, масло, 27 ×17 см, инв. № P004585) или хранящийся в частном собрании этюд «Понтийские пруды» (1895, картон, масло, 17, 5 × 28 см) [18, № 10].

Пока неизвестна история приобретения этюда Прадильи И. С. Остроуховым, обладавшим в своем собрании еще двумя его работами, сейчас хранящимися в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (инв. № Ж-3471; Ж-3472). В страховой описи его имущества картина Прадильи «Помпеи» обозначена под номером 128 и оценена в 300 рублей (информация предоставлена Н. Ю. Семеновой).

По архиву П. Л. Вакселя можно составить представление о стоимости картин Прадильи в конце XIX в. Так, в письме от 3 декабря (б. г.) Риччони пишет Никонову: «Бываю часто у Pradilla — что же за великий мастер! У него я видел картину в два раза этого листика [т. е. приблизительно 60 × 40 см. — *Н. Д.*] “Толпа крестьян пробирается на коленях к святыне”. По поручению одного моего приятеля предложил ему 15 000 лир, но он не принял — картинка его стоит — 25 000. Увы, у него для Вас ничего нельзя будет получить» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 30, Л. 30 об.). Впрочем, заполучить картину для Никонова ему все же удалось: 21 января 1895 г. Риччони сообщает коллекционеру, что передал Прадилье 2 000 лир и сам Прадилья отправит работу в Петербург на следующий день (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 10). Картина «Живописный уголок в понтийских болотах» [11, № 10; 9, с. 45, № 10, ошибочно указано П. Л. Вакселем, что приобретена в 1894 г.] — одна из двух работ Никонова, оставшихся в коллекции Музея Академии художеств после его частичного расформирования (холст, масло, 24 × 61 см, инв. № Ж-47)[5].

Для полноты разговора об испанских художниках, работавших в Риме в последней трети XIX в. следует упомянуть Винсенте Пальмароли (1834–1896), сменившего в 1883 г. Франсиско Прадилью на посту директора Испанской академии в Риме. Однако исполненная Пальмароли небольшая работа на дереве «Балерина» (дерево, масло, 49,5 × 33 см, инв. № ГЭ-10322) [4, № 177], пришедшая в Эрмитаж в 1979 г. в составе дара семьи Шустер, относится, вероятно, к парижскому периоду его творчества и вряд ли может быть включена в группу анализируемых в данной статье работ. Однако наличие имени этого художника среди прочих в каталоге эрмитажной коллекции значимо для ее характеристики.

Подытоживая статью, хочется подчеркнуть, что немногочисленная и, на первый взгляд, случайная по подбору коллекция работ испанских «римлян» второй половины XIX в. в Эрмитаже включает в себя как картины и рисунки Мариано Фортуни и группы художников, условно причисляемых к «фортунистам» — Хосе Гальегоса, Сальвадора Санчеса Барбудо и Рамона Тускетса, так и законченные произведения и этюды крупных исторических живописцев Хосе Вильегаса и Франсиско Прадильи, в разное время возглавлявших Испанскую академию в Риме и Музей Прадо в Мадриде. А пейзажи мастера солнечного света Рейна и символиста Серры представляют два полюса в работе художников этого жанра. Все это в целом позволяет посмотреть на коллекцию испанской живописи последней трети XIX в. в Эрмитаже под иным углом. Из случайного набора вещей складывается мозаика, каждый элемент в которой — имя, определившее лицо испанской живописи в Мадриде или Риме в последней трети XIX в. И появление их в собраниях Москвы и Петербурга рубежа XIX–XX вв. в полной мере связано с особенностями собирательской практики и вкусов русских коллекционеров того времени.

Илл. 13. Франсиско Прадилья. Помпеи. Этюд. Холст, масло, 17 х 27 см. Инв. № ГЭ-8934
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы П. С. Демидов, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфец

Примечания:

[1] Приобрести работы Фортуни было сложно еще и из-за взвинченных на них цен. О баснословном размере суммы, уплаченной Боткиным за одну из картин Фортуни, пусть и сильно преувеличенном молвой, можно судить по ерническому комментарию неизвестного хроникера, опубликованному в 1886 г. в Художественном журнале по поводу выставки-продажи картины «Вакханка» Макарта в магазине Кумберга на Большой Морской: «Если Д. П. Боткин за смертью Фортуни заплатил 30 тысяч за маленькую картинку последнего, то отчего же тому же Д. П. Боткину за смертью Макарта не заплатить те же 30 тысяч» [12, с. 46].

[2] При упоминании произведения из коллекции Эрмитажа приводится ссылка на его публикацию в Каталоге коллекции испанской живописи XV — начала XX века, где автором соответствующего раздела был А. Г. Костеневич [4]. Ссылки на публикации в каталогах эрмитажных выставок приводятся только в том случае, если фактическая информация в них отлична от той, что была приведена А. Г. Костеневичем.

[3] Чуть ранее А. М. Матушинский писал, что «у Фортуни одно время жила любимица-обезьяна, очень потешавшая всех своими вечными проказами» [7, с. 416].

[4] Написание Тускетс-и-Майнон более корректно, поскольку художник родом из Каталонии. Благодарю за уточнение М. М. Прохорцову.

[5] В письмах А. А. Риццони также встречаются упоминания о настроении самого художника в конце 1890-х: Прадилья порой хандрит, не работает, не в духе или чем-то обеспокоен, как, например, в письме, отправленном Никонову в Петербург в марте 1895 г. вслед за полотном: «Ждём, ждём Вашего ответа и не дождёмся. Pradilla тоже тревожится, думает, что Вы не довольны его картиной» (ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3669. Л. 13).

Список литературы:

1. *Богдан В.-И. Т.* Собрание М. Н. Никонова в Музее Академии художеств // Судьбы музейных коллекций. Материалы VII Царскосельской научной конференции. Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2001. С. 336–347.
2. Выставка картин иностранных художников. М., 1901.
3. Испанское искусство в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. Казанский Кремль. Центр «Эрмитаж-Казань», Казань, 24.11.2011–27.05.2012. СПб.: Славия, 2011. 239 с.
4. *Кагане Л. Л., Костеневич А. Г.* Испанская живопись XV — начала XX века: каталог коллекции [Государственного Эрмитажа]. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 351 с.
5. Каталог картинам из собрания Д. П. Боткина. М.: Университетская типография (М. Катков), 1882. 4 с.
6. Каталог картинам, составляющим собрание Д. П. Боткина в Москве. СПб.: Типография Майкова, 1875. 112 с.
7. *Матушинский А. М.* Марьяно Фортуни // Вестник изящных искусств. СПб., 1883. Т. I. Вып. III. С. 410–442; Вып. IV. С. 579–622.
8. Образы Италии. Западноевропейское искусство XVII–XX веков из собрания Эрмитажа: каталог выставки. Центр «Эрмитаж-Казань», Казань, 05.06.2015–31.01.2016. СПб.: Славия, 2015. 239 с.
9. Отчет о деятельности Императорской Академии Художеств в 1902 году. СПб.: Тип. Я. Рашкова, 1903. 123 с. С. 43–53.

10. Первая испанская художественная выставка в С.-Петербурге. 1900. Каталог выставки. СПб.: Типография Тренке и Фюсно, 1900. 22 с.
11. Фотографии картин из собрания М. Н. Никонова. СПб.: Fotografia F. Cabrini, б. г.
12. Художественный журнал с приложением Художественного альбома. Г. 5. Том IX. Июль. СПб.: Н. Александров, 1886.
13. Atelier de Fortuny: oeuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.... dont la vente aura lieu les 26 avril et jours suivants... hôtel Drouot / notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), Bon Davillier (faïences), A. Dupont-Auberville (étoffes). Paris: Impr. de J. Claye, 1875. 146 p.
14. Fortuny (1838–1874). Exposición. Museo nacional del Prado, Madrid, 21.11.2017–18.03.2018. Edición a cargo de Javier Barón. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017. 477 p.
15. José Villegas Cordero (1844–1921). Exposición. Museo de Bellas artes, Sevilla, 22.02.2001–30.03.2001; Sala de exposiciones museísticas CajaSur, Córdoba, 05.04.2001–06.05.2001. Cordoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2001. 443 p.
16. *Navarro C. G.* Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma // Locus Amoenus. 2007–2008. № 9. P. 319–349.
17. Oeuvres choisies de Fortuny, reproduites en photographie. Paris: Goupil, 1875. 4 p., 49 pl.
18. Soledad Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos. Francisco y Miguel Pradilla la tradición de la pintura naturalista. Exposición. Espacio Cultura Mira. Pozuelo de Alarcón. Madrid. 18.10.2018–25.11.2018. URL: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=732714 (дата обращения: 09.04.2021).
19. Spanish Masters from the Hermitage: the World of El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo & Goya: Catalogue of the Exhibition. Hermitage Amsterdam, Amsterdam, 28.11.2015–29.05.2016. Amsterdam: Hermitage Amsterdam, 2015. 207 p.

References:

Atelier de Fortuny: oeuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.... dont la vente aura lieu les 26 avril et jours suivants... hôtel Drouot. Notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), Bon Davillier (faïences), A. Dupont-Auberville (étoffes). Paris, Impr. de J. Claye Publ., 1875. 146 p. (in French)

Bogdan V.-I. T. Private Collections in the Museum of the Academy of Arts. Painting. *Iskusstvo Evrazii (The Art of Eurasia)*, 2017, no. 4 (7), pp. 87–95. (in Russian)

Bogdan V.-I. T. Collection of M. N. Nikonov in the Museum of the Academy of Arts. *Sud'by muzeinykh kollektsii (The Fate of Museum Collections)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2001, pp. 336–347. (in Russian)

Castro Martín Á. La pintura de José Villegas (1844–1921). *Goya*, 1997, no. 256, pp. 197–208. (in Spanish)

Chelovan A. E. Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny. *Aktual'nye problemy teorii i itorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 1. Saint Petersburg, Professiia Publ., 2011, pp. 335–340. (in Russian)

Fortuny (1838–1874). Exposición. Museo nacional del Prado, Madrid, 21.11.2017–18.03.2018. Edición a cargo de Javier Barón. Madrid, Museo Nacional del Prado Publ., 2017. 477 p. (in Spanish)

Fotografii kartin iz sobraniia M. N. Nikonova (Photographs of the Paintings from the Collection of M. N. Nikonov). Saint Petersburg, Atelier F. Cabrini Publ. (in Russian)

González C.; Martí M. *Spanish Painters in Rome (1850–1900)*. Madrid, Sammer Galleries Publ., 1988. 298 p.

Iovleva L. Il'ia Ostroukhov – Moscow painter and Collector. *Tret'iakovskaia Galereia (The Tretyakov Gallery)*, 2006, no. 2, pp. 48–57. (in Russian)

Ispanskoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha. Katalog vystavki. Kazanskii Kreml', Tsentr "Ermitazh-Kazan'", Kazan', 24.11.2011–27.05.2012 (Spanish Art in the Collection of the State Hermitage Museum. Exhibition Catalogue. Kazan Kremlin, Center "Hermitage-Kazan", 24.11.2011–27.05.2012). Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2011. 239 p. (in Russian)

José Villegas Cordero (1844–1921). Exposición. Museo de Bellas artes, Sevilla, 22.02.2001–30.03.2001; Sala de exposiciones museísticas CajaSur, Córdoba, 05.04.2001–06.05.2001. Cordoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2001. 443 p. (in Spanish)

Kagane L. L.; Kostenevich A. G. *Ispanskaia zhivopis' 15 – nachala 20 veka. Katalog kollektsii Gosudarstvennogo Ermitazha (Spanish Painting of the 15th – the Early 20th Centuries. Catalogue of the Collection of the State Hermitage Museum)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 351 p. (in Russian)

Katalog kartinam iz sobraniia D. P. Botkina (Catalogue of Paintings in the Collection of D. P. Botkin). Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1882. 4 p. (in Russian)

Katalog kartinam, sostavliaiushchim sobranie D. P. Botkina v Moskve (Catalogue of Paintings in the Collection of D. P. Botkin). Saint Petersburg, Tipografiia Maikova Publ., 1875. 112 p. (in Russian)

Khudozhestvennyi zhurnal s prilozheniem Khudozhestvennogo al'boma (The Art Magazine with the Art Album Supplement). Year 5. Vol. 9. Saint Petersburg, N. Aleksandrov Publ., 1886. (in Russian)

Matushinskii A. M. Mariano Fortuny. *Vestnik iziashchnykh iskusstv (Bulletin of Fine Arts)*. Saint Petersbrug, 1883. Vol. 1, no. 3, pp. 410–442; no. 4, pp. 579–622. (in Russian)

Navarro C. G. Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma. *Locus Amoenus*, 2007–2008, no. 9, pp. 319–349. (in Spanish)

Obrazy Italii. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo 17–20 vekov iz sobraniia Ermitazha. Katalog vystavki. Tsentr "Ermitazh-Kazan'", Kazan, 05.06.2015–31.01.2016 (Images of Italy. West European Art of the 17th – 20th Centuries from the Collection of the State Hermitage Museum. Center "Hermitage-Kazan", 05.06.2015–31.01.2016). Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2015. 239 p. (in Russian)

Oeuvres choisies de Fortuny, reproduites en photographie. Paris, Goupil Publ., 1875. 4 p., 49 pl. (in French)

Otchet o deiatel'nosti Imperatorskoi Akademii Khudozhestv v 1902 godu (Annual Report on the Activities of the Imperial Academy of Arts. 1902). Saint Petersburg, Tipografiia Ia. Rashkova Publ., 1903, pp. 43–53. (in Russian)

Pervaia ispanskaia khudozhestvennaia vystavka v S.-Peterburge. 1900. Katalog vystavki (First Spanish Art Exhibition in Saint Petersburg. 1900. Exhibition Catalogue). Saint Petersburg, Tipografiia Trenki i Fusno Publ., 1900. 22 p. (in Russian)

Semenova N. Iu. Barbizon on Pokrovka. *Artkhronika*, 2010, no. 3, pp. 96–103. (in Russian)

Semenova N. Iu. *Il'ia Ostroukhov. Genial'nyi diletant (Il'ia Ostroukhov. Genious Dilletante)*. Moscow, Slovo Publ., 2020. 240 p. (in Russian)

Soledad Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos. Francisco y Miguel Pradilla la tradición de la pintura naturalista. Exposición. Espacio Cultura Mira. Pozuelo de Alarcón. Madrid. 18.10.2018–25.11.2018. Available at: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=732714 (accessed: 9 April 2021). (in Spanish)

Spanish Masters from the Hermitage: the World of El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo & Goya. Catalogue of the Exhibition. Hermitage Amsterdam, Amsterdam, 28.11.2015–29.05.2016. Amsterdam, Hermitage Amsterdam Publ., 2015. 207 p.

Vystavka kartin inostrannykh khudozhnikov (Exhibition of the Pictures by Foreign Painters). Moscow, 1901. (in Russian)

УДК 7.036.2
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-84-93

Моженок-Нинэн Татьяна Эдуардовна, доктор искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов (АИС), член Общества Истории Французского Искусства (SHAF), эксперт Ассоциации Василия Поленова. Париж, Франция. mojenok@gmail.com

Mojenok-Ninin, Tatiana Eduardovna, Full Doctor in Art History, member of Association of Art Critics, member of the French Society of Art History, Vassili Polenov Association's expert. Paris, France. mojenok@gmail.com

РУССКИЕ НАХОДКИ ВО ФРАНЦИИ. О НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX ВЕКА ИЗ ФРАНЦУЗСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ

RUSSIAN DISCOVERIES IN FRANCE. CREATIONS OF RUSSIAN ARTISTS OF 19TH CENTURY IN FRENCH COLLECTIONS

Аннотация. Статья посвящена избранным произведениям русских художников XIX в. во Франции и истории их поступления в национальные коллекции. Автор останавливается на двух портретах кисти В. Л. Боровиковского и на Альбоме рисунков русской школы XIX столетия, хранящихся в Лувре. Альбом происходит из коллекции Л. Павловской, дочери писателя И. Я. Павловского, чей портрет кисти М. В. Эристовой-Казак находится в музее Пти-Пале. Далее автор останавливается на картинах другой русско-французской художницы конца XIX в. М. К. Башкирцевой, хранящихся в коллекциях музеев Парижа и провинции. На юге Франции в Провансе в небольшом городе Камарга Сент-Мари-де-ла-Мер находится несколько акварелей малоизвестного русского живописца И. П. Прянишникова. Одна из этих акварелей особо интересна, так как на ней изображен ныне не существующий буддийский храм Калмыкии. Другой ряд работ русских художников во Франции связан с Антантой и прибытием русской эскадры в Тулон в 1893 г. Это событие изображено на полотнах А. П. Боголюбова, Н. Н. Гриценко и Л. Д. Блинова, хранящихся в Париже, Марселе и Тулоне. Произведения Боголюбова можно также видеть в музее Карнавале и в соборе Александра Невского в Париже. Художник-путешественник, Боголюбов много ездил по Франции, писал морские курорты и небольшие городки Нормандии, Бретани, Лазурного Берега. Несколько его пейзажей находятся в музеях Фекана и Онфлёра, а в мэрии Вёля хранится одна картина его друга художника А. А. Харламова. Статья иллюстрирована девятью фотографиями произведений Эристовой-Казак, Башкирцевой, Прянишникова, Боголюбова и Харламова из французских коллекций.

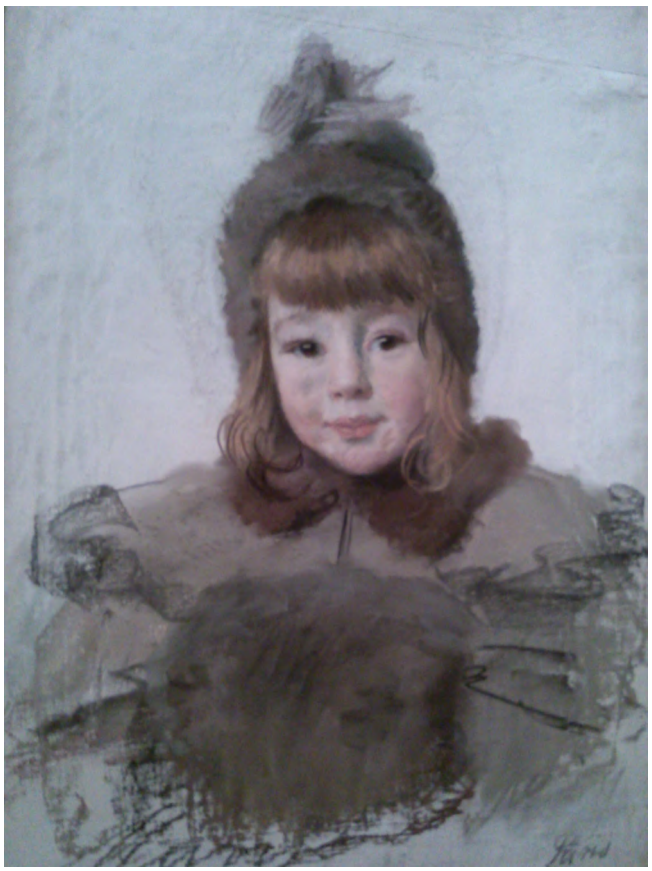
Ключевые слова: русские художники XIX в.; передвижники; музеи Франции; Париж; Прованс; Нерак; Нормандия; Русско-французский союз 1893 г.; портрет; пейзаж.

Abstract. This article deals with the paintings by the 19th-century Russian artists in France and the history of their appearance in the national collections. The author described two portraits painted by Borovikovsky and a sketchbook of Russian 19th-century drawings that are kept in the Louvre. This sketchbook originates from the collection of Pavlovsky's daughter. Pavlovsky's portrait by Eristovoy-Kasak is kept in the Petit-Palais museum. In addition, the author described the paintings of another late-19th-century Russian-French artist, Mary Bashkirtsev. They are in the collections of several Paris and regional museums. In Provence, the south of France, in the small town Sainte-Marie-de-la-Mer, we can find some watercolor paintings by a little-known Russian artist Pranishnikoff. One of these watercolor paintings is quite interesting because we can see the Buddhist temple of the Kalmyk people which doesn't exist anymore. Another set of Russian artists' paintings in France is connected to the "Cordial Entente" and the arrival of the Russian fleet to Toulon in 1893. This event is represented in some paintings of Bogoliubov, Gritsenko, and Blinov, kept in Paris, Marseille, and Toulon. We can also find Bogoliubov's work in the Carnavalet museum and the Alexandre-Nevsky Cathedral in Paris. Globetrotter artist, Bogoliubov traveled a lot around France, painting the sea in small villages of Normandy, Brittany, and the French Riviera. Some of his "landscape paintings" can be found in Fecamp and Honfleur museums, and in the city hall of Veules-les-Roses, we can see a painting by his friend, Kharlamov. The article contains nine illustrations of Eristoff-Kasak, Bashkirtsev, Pranishnikoff, Bogoliubov, and Kharlamov works from French collections.

Keywords: Russian artists of 19th century; peredvizhniki; French museum; Paris; Provence; Nerac; Normandy; French-Russian alliance 1893; portrait; landscape paintings.

Произведения русской живописи XIX в. представлены во французских национальных коллекциях весьма скупо. Причины этого понятны. Русские художники, члены Товарищества передвижных художественных выставок, желали, чтобы их картины оставались в России. В этом был высший смысл их искусства и идей. К счастью, на родине они не были обделены вниманием, любовью, почитанием и имели преданных друзей — коллекционеров, меценатов, критиков, журналистов. В первую очередь это, разумеется, П. М. Третьяков, но не только. «Русский Медичи» С. И. Мамонтов, иркутский городской голова В. П. Сукачёв, художники А. П. Боголюбов, К. А. Савицкий, Н. А. Ярошенко, великие князья и многие другие искренние любители искусства собирали коллекции, на основе которых затем открывались музеи, картинные галереи.

Произведения современных русских художников и скульпторов появлялись во Франции на выставках, в том числе на Всемирных, начиная с 1867 г. В этой связи, прежде всего, надо вспомнить Всемирную выставку в Париже в 1878 г., которая стала настоящей манифестацией передового русского искусства. Шедевры передвижников украшали залы Русского художественного отдела и вызвали интерес французских критиков и прессы. Однако произведения, которые экспонировались на зарубежных выставках, были в основном уже собственностью русских коллекционеров, т. е. не подлежали продаже. Большая



Илл. 1. М. В. Эристова-Казак. Портрет Лили Павловской в детстве. 1898. Бумага, пастель. Пти-Пале, Париж
© Фото автора на выставке пастели в Пти-Пале в 2017 г.

часть картин на Всемирной выставке 1878 г. происходила из коллекции П. М. Третьякова, так что критик Эдмон Дюранти в обзоре иностранных художественных школ назвал передвижников «школой Третьякова» [18, p. 137–138]. Художники могли также выставлять свои произведения на Парижских салонах, как это делали жившие во Франции А. П. Боголюбов, А. А. Харламов, И. П. Прянишников, М. К. Башкирцева и некоторые другие, а также пенсионеры петербургской Императорской Академии, в частности И. Е. Репин, В. Д. Поленов, вопреки запрету Совета Академии. В этом случае французское государство могло купить понравившиеся произведения для пополнения своих коллекций, но случалось это нечасто.

Персональные выставки русских художников во Франции были крайне редки. Следует, прежде всего, упомянуть значительную экспозицию В. В. Верещагина в декабре 1879 г. в залах художественного и литературного Кружка на улице Волней (Volney) в Париже, на которой были представлены картины и этюды Индийской и Балканской серий, а также фотографии некоторых картин Туркестанской сюиты [15]. Однако покупок вслед за этой выставкой не последовало.

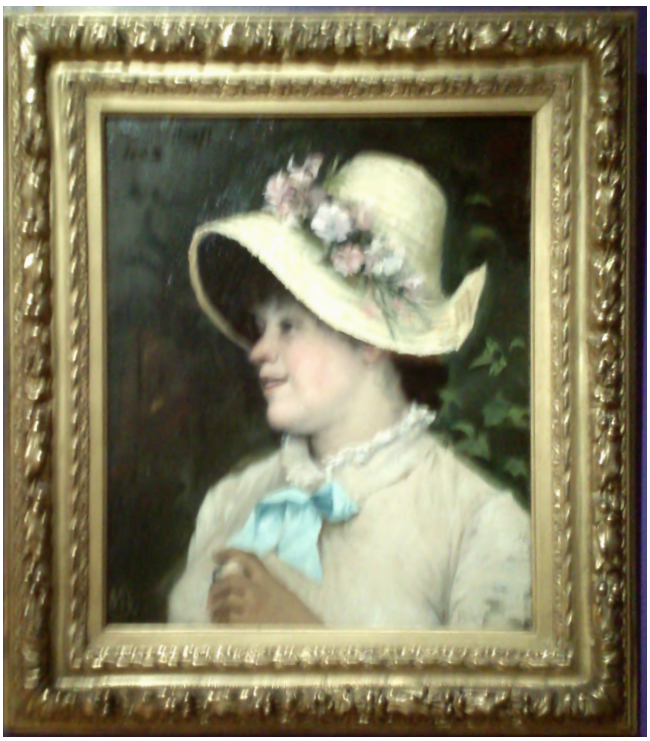
А вот в 1885 г. французское государство приобрело для Лувра картину Марии Башкирцевой «Митинг» на посмертной выставке, организованной Союзом женщин художниц и скульпторов [13]. С 1980 г. картина находится в музее д'Орсэ. Другим источником поступления произведений русских мастеров во французские коллекции были дары самих художников или их родственников и покупки на аукционах.

В Париже картины, скульптуры, графику русских художников XIX в. можно видеть в Лувре, музее д'Орсэ, Пти-Пале, Карнавале — музее истории Парижа, а также в более неожиданных местах — Национальном Военном клубе (Cercle national des Armées), театре Комеди-Франсез («Первый снег» В. Д. Поленова) и в Елисейском дворце, резиденции президента Французской республики («Казацкая фантазия» И. П. Прянишникова).

В отделе живописи Лувра, кроме икон, хранятся два портрета В. Л. Боровиковского, пейзаж С. Ф. Щедрина и портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. Этот портрет супруги Александра I до 2013 г. приписывался кисти Боровиковского. Исследования, проведенные в связи с изданием нового каталога иностранных живописных школ [12, p. 189], позволили установить, что речь идет о копии портрета работы И. Ф. Тупылева, выполненной неизвестным мастером, современником художника.

Портрет княжон Елены и Александры, дочерей Александра Борисовича Куракина, выполнен В. Л. Боровиковским (1802). Он, как и портрет горнозаводчика и действительного статского советника Сергея Саввича Яковлева (ок. 1805), поступил в Лувр в 1962 г. по завещанию Льва Германовича Бараца (1871–1961), профессора Франко-русского института социальных наук, экономиста и юриста, «в память о супругах Абраме и Любови Добрых». Любовь Германовна (1873–1955) была сестрой Бараца и супругой Абрама Уриевича Доброго (1867–1936), собирателя русской живописи в эмиграции в Париже, из коллекции которого и происходят луврские работы. Портрет княжон Куракиных с мопсом долгое время оставался собственностью семьи. Его последним владельцем из рода Куракиных был князь Анатолий Александрович (1845–1936), правнучатый племянник моделей, княжон Елены и Александры. От А. А. Куракина портрет перешел в коллекцию А. У. Доброго, который предоставил его на замечательную выставку русского искусства в Лондоне в помощь Российскому Красному Кресту в 1935 г. [14, no 133].

Абрам Добрый собирал также работы мирискусников, некоторые из которых гостили у него в замке на Луаре. А. Н. Бенуа запечатлел этот замок, расположенный на реке Шер в Кантийи (Quantilly), на одной акварели 1932 г., которая по тому же завещанию Л. Бараца поступила в национальные коллекции Франции и находится в настоящее время в собрании Центра Помпиду. Название этого замка, указанное самим Бенуа на акварели, — Auxigny (Оксиньи) — заинтриговало нас. Нам не удалось найти замок с подобным названием. В результате предпринятых архивных и иконографических исследований (сравнения изображения Бенуа с открытками первой трети XX в.) мы поняли, что речь идет о замке Шамгран (Champgrand) в Кантийи, построенном в



Илл. 2. М. К. Башкирцева. Парижанка. Портрет Ирмы. 1882. Холст, масло. Пти-Пале, Париж
© Фото автора на выставке пастели в Пти-Пале в 2017 г.

середине XIX в. в стиле «трубадур». Мэр Кантийи Беатрис Дамад (Béatrice Damade) и современные владельцы замка подтвердили, что изображенный Бенуа замок — это Шамгран на земле с кадастровым названием Оксиньи.

В Отделе графики Лувра хранятся один рисунок И. Е. Репина, два рисунка М. К. Башкирцевой и Альбом графики русской школы XIX в., из 50 фолио [4]. Среди рисунков этого альбома, происходящего из коллекции Лили Павловской, дочери писателя Ивана Яковлевича Павловского (1853–1924), друга А. П. Чехова, есть несколько, выполненных Марией Васильевной Эристовой-Казак (урожд. Этлингер, 1857–1934), художницей-портретисткой, членом французского Общества Изящных искусств (Société des Beaux-Arts), в салонах которого она экспонировала свои произведения. В луврском альбоме есть, в частности, «Портрет супруги писателя Феодосии Павловской (1868–1932) и ее дочери Лили (1890–1972)» (1894). Недавняя выставка пастелей в музее изобразительных искусств Парижа Пти-Пале позволила увидеть еще одно произведение этой малоизвестной художницы, пастельный портрет Лили Павловской в детстве 1898 г. (Илл. 1), поступивший в 1970 г. в дар от самой модели [26, p. 113].

На этой же выставке в первом зале, предварявшим экспозицию, демонстрировалась картина М. К. Башкирцевой «Парижанка» (1882), на которой изображена Ирма, любимая натурщица Марии, модель Академии Жюлиана (Илл. 2). Об Ирме Перро, талантливой молодой женщине, выступавшей в амплуа наездницы в знаменитом цирке Зидлера на Монмартре, а затем игравшей на подмостках нескольких парижских театров, можно подробнее узнать из монографии французского писателя Альберика Каюэ (1877–1942), изданной в Париже в 1930 г. [11] и переведенной на русский язык в 2013-м [3, с. 294–312]. Башкирцевой посчастливилось видеть этот свой портрет смеющейся Ирмы на выставке Парижского салона 1883 г. После смерти художницы ее мать, Мария Степановна, в 1902 г. подарила портрет музею Пти-Пале [21, p. 62].

Ирма Перро позировала и для единственной сохранившейся скульптуры Башкирцевой «Горе Навзикаи» (1884), бронзовая отливка которой находится в коллекции музея д'Орсэ. Она была подарена матерью Марии в 1909 г. Люксембургскому музею, откуда после его закрытия была передана в Лувр, а затем в Орсэ [21, p. 98]. Гипсовая модель хранится в Третьяковской галерее [7, с. 148]. Представленная в экспозиции музея д'Орсэ в интерьере Гектора Гимара и Жана Дампта, скульптура Башкирцевой удачно вписывается в этот декор Ар Нуво (Илл. 3).

Кроме Отдела графики Лувра, музея д'Орсэ и Пти-Пале, еще одна картина Башкирцевой в Париже находится в ее усыпальнице — часовне, построенной в неовизантийском стиле на кладбище Пасси возле Трокадеро по проекту архитектора Эмиля Бастьен-Лепажа. Речь идет о последнем незаконченном произведении художницы «Святые жены», эскиз которого находится в Радищевском музее Саратова. К сожалению, с начала 2005 г. в часовню нет доступа, и эта картина, как и другие памятные вещи Марии, хранится там без какого-либо ухода.

Картины и рисунки Башкирцевой, подаренные ее матерью, можно видеть и в провинциальных музеях Франции. Речь идет, прежде всего, о музее изящных искусств Жюля Шере в Ницце, городе, в котором жила семья Марии. В музее Шере — 10 картин художницы и несколько графических произведений. Кроме этого, в музее Зиема в Мартиге на юге Франции находится ранний портрет кисти Башкирцевой — «Молодая женщина в шляпе с голубым пером» (Илл. 4). Картина поступила в коллекцию музея в 1911 г. согласно желанию супруги Феликса Зиема, обратившейся к матери художницы с просьбой подарить музею произведение

Илл. 3. М. К. Башкирцева. Горе Навзикаи в интерьере Ар Нуво. 1884. Бронза. Музей д'Орсэ, Париж © Фото автора

Илл. 4. М. К. Башкирцева. Молодая женщина в шляпе с голубым пером. Около 1878. Холст, масло. Музей Зиема, Мартиг © Musée Ziem, Martigues

Илл. 5. М. К. Башкирцева. Жоржетт. 1881. Холст, масло. Замок-музей Генриха IV, Нерак © Château-musée Henri IV. Nérac, Ville de Nérac

ее дочери [21, p. 60]. Другой женский портрет Марии — «Жоржетт» — находится в старинном городке на юго-западе Франции Нераке, в замке-музее Генриха IV (Илл. 5). Вероятно, «Жоржетт» происходит из собрания Дени и Аделин Гавини (Denis et Adeline Gavini). Дени Гавини был Префектом департамента Лот, его супруга Аделин, графиня де Раймон (comtesse de Raymond) — родом из города Ажен, что вблизи Нерака. В последние годы жизни Мария Башкирцева общалась с супругами Гавини, она часто упоминает их в своем дневнике. Дени и Аделин навещали Марию в парижской квартире на улице Ампер. После смерти дочери Мария Степановна подарила Аделин некоторые мемориальные вещи Марии — письма, фотографии, которые хранятся в Архивах департамента Лот-и-Гаронн в Ажене, и, возможно, этот живописный портрет, который затем после распродажи коллекции Гавини оказался в музее Нерака.

Такие неожиданные встречи с русским искусством ожидают нас подчас во французской провинции. Так, в музеях Нанта, Арля и Сент-Мари-де-ла-Мер, небольшого городка на Средиземноморском побережье в Камарге, можно увидеть несколько акварелей и картин русского художника Ивана Петровича Прянишникова (1841–1909) [6; 20]. Судьба Прянишникова, которого называют «русским провансальцем», и уникальна, и в то же время характерна для XIX в. с его любовью к путешествиям, «смене мест». Российская империя, Италия и участие в национально-освободительном движении Рисорджименто, Франция, Америка, Канада и работа на строительстве железных дорог, вновь Франция и Париж, Монмартр, сотрудничество с издательским домом «Ашетт» (“Hachette”) и газетой «Иллюстрасьон» (“L’Illustration”), Прованс, Камарг — вот «географические вехи» творческой биографии Прянишникова. В 1887 г. император Александр III назначает Прянишникова, вернувшегося в начале 1880-х гг. в Россию, главным художником военного штаба. Прянишников пишет маневры русской армии в Красном Селе. Но страсть к путешествиям не оставляет его, он много ездит по России. В эти годы была создана Калмыцкая серия, несколько рисунков и акварелей из которой хранятся в музее Баронселли Сент-Мари-де-ла-Мер. После смерти Александра III Прянишников покидает Россию и окончательно обосновывается во Франции, но не в Париже, а в Провансе, где жили его друзья — Фредерик Мистраль, Альфонс Доде, Фолько де Баронселли. В Сент-Мари, где Прянишников поселился со своей супругой Жозефиной де Лангедок, художник становится активным участников движения фелибров (он даже освоил провансальский язык) и фольклорного братства Nacioun Gardiano (дословно «Общества верховых пастухов») и продолжает писать пейзажи — геометрически строгую архитектуру, флору и фауну Камарга, которые напоминали ему родные курские степи.

После публикации в 2011 г. статьи о Прянишникове в журнале «Золотая палитра» к нам обратился исследователь буддизма из Новой Зеландии Симон Дейслей. По его мнению, на акварели Прянишникова «Неизвестный дворец», хранящейся в музее Баронселли (Илл. 6), изображен ики-бурульский хурул (буддийский храм) в станице Платовской Калмыцкого округа Области войска Донского (ныне Будённовской в Пролетарском районе Ростовской области) [16, p. 20–21, 45–46]. Храм был разрушен в 1930-е гг. Благодаря знакомству с акварелью русского художника, Симон Дейслей смог выполнить модель 3D этого храма[1] [16].

В конце 1870-х — начале 1880-х гг. Прянишников в Париже вращался в русском артистическом кружке художников и литераторов, центром которого был И. С. Тургенев. Прянишников был также активным членом Общества вспомоществования русских художников в Париже, созданного в 1877 г. по инициативе другого русского парижанина художника А. П. Боголюбова. Алексей Петрович Боголюбов (1824–1896), как и И. П. Прянишников, был неутомимым путешественником, «исколесившим» всю Европу [1]. Художник Главного морского штаба, профессиональный моряк, Боголюбов предпочитал писать морское побережье. С его именем связана «нормандская страница» русской живописи [5; 24].

Летом 1857 г. Алексей Боголюбов, в то время пенсионер Академии художеств, недавно приехавший в Париж из Ита-

Илл. 6. И. П. Прянишников. Неизвестный дворец. Акварель, перо. Музей Баронселли, Сент-Мари-де-ла-Мер
© Mairie des Saintes-Maries-de-la-Mer (remerciements à Monsieur Roland Chassain, maire de la ville)

лии, отправляется по совету своего французского учителя Эжена Изабе на побережье Ла-Манша в Бретань и Нормандию на этюды [2, с. 109]. С тех пор Вёль, Онфлёр, Этрета, Дьепп, Фекан, Трепор, Гавр в Нормандии, Сен-Мало, Порник, Нант, Брест в Бретани становятся любимыми местами Боголюбова, сюжетом его многочисленных пейзажей, выполненных маслом на небольших дощечках, акварелей, рисунков и керамических работ. Боголюбов даже собирал фотографии с нормандскими видами [1, с. 111–112]. В 1880-е гг. он часто бывал на Лазурном Берегу, писал виды Ниццы и Ментоны [1, с. 174–182; 25]. В 1893 г. Боголюбов, большую часть жизни проживший во Франции, но не потерявший тесной связи с Россией и императорским двором, закономерно стал главным художником Русско-французского союза, Антанты [10, p. 37–49; 23, p. 206; 27]. В сопровождении своих учеников Николая Гриценко и Михаила Ткаченко в октябре 1893 г. он отправился в Тулон, чтобы запечатлеть исторический момент — прибытие русской эскадры под командованием адмирала Ф. К. Авелана. Результатом этой поездки стали три картины, подаренные императором Николаем II в 1895 г. Парижу, Марселю и Тулону. Панно Боголюбова по сей день украшает Национальный Офицерский клуб (Cercle national des Armées) в Париже. Картина Н. Н. Гриценко находится в музее изящных искусств в Марселе, в то время как марина М. С. Ткаченко, хранившаяся в музее искусств в Тулоне, исчезла, видимо, погибла во время Второй мировой войны. Другая картина Ткаченко, изображающая прибытие Николая II в порт Шербура в октябре 1896 г., подаренная императором в 1899 г. городу, хранится в музее искусств Тома-Анри в Шербуре. Добавим, что еще одно произведение, связанное с Русско-французским союзом, — картина Л. Д. Блинова «Русская эскадра в Тулоне» — находится в музее Старого Тулона. В отличие от Боголюбова, Гриценко и Ткаченко, которые на месте выполнили эскизы, а сами картины написали позже, Блинов (1867–1903), прибывший в Тулон на крейсере «Адмирал Нахимов» вместе с русской эскадрой, запечатлел вход своего судна и других кораблей прямо на месте и тогда же подарил свою картину городу.

Кроме Офицерского клуба, картины Боголюбова в Париже можно видеть в русском соборе Александра Невского и в музее истории города Карнавале. «Хождение Христа по водам» и «Проповедь Христа на Генисаретском озере» были подарены самим художником в 1872 г. новому православному храму на улице Дарю в Париже. Эти большеформатные произведения (картины маслом, наклеенные на стену), где Иисус изображен на фоне пейзажа, оказали влияние на В. Д. Поленова, находившегося в 1873–1876 гг. в Париже в пенсионерской поездке. «…оригинально и красиво в церкви видеть большие пейзажи. Переносишься в природу и евангельские повествования и легенды», — замечал Поленов в письме родным [8, с. 106–107].

В праздничный освещенный ночной Париж эпохи Всемирной выставки 1889 г. переносит нас архитектурный пейзаж Боголюбова из собрания музея Карнавале — «Эйфелева башня ночью». Этот пейзаж интересен, прежде всего, тем, что является одним из самых первых живописных изображений Эйфелевой башни, с воздушным шаром над Марсовыми полями и прогулочными кораблями Bateaux-mouches на Сене. Картина была приобретена Фондом Лютеция (Lutece Foundation) в 1979 г. на аукционе «Сотбис» и затем подарена музею истории Парижа [23, p. 206].

Два пейзажа Боголюбова находятся в музеях Нормандии, которую он столь горячо любил. Речь идет о марине «Лунная ночь. Порник» из коллекции музея Фекана (Илл. 7) и небольшом панно «Взморье» из музея Эжена Будена в Онфлёре (Илл. 8) [5; с. 3–5]. Первая картина особенно любопытна автор-

Илл. 7. А. П. Боголюбов. Лунная ночь. 1867. Холст, масло. Музей Рыбной ловли, Фекан © Musée de Fécamp

ской подписью на французском языке: «Господину Ланнелонгу. Алексей Боголюбов. Париж. 1867» [17, p. 193]. Речь идет о знаменитом враче-хирурге Одилоне Ланнелонге (1840–1911), который мог лечить как самого Боголюбова, так и его брата Николая. Любитель и знаток современной живописи, Ланнелонг собрал вместе со своей супругой Мари де Ремюза великолепную художественную коллекцию, размещавшуюся в их парижском особняке. В 1911 г. он создал даже Музей муляжей, гравюр и фотографий в своем родном городе Кастера-Вердузан в департаменте Жерс (Castéra-Verduzan, Gers). Этот национальный музей просуществовал формально до 1982 г., однако реально был закрыт для посетителей уже в 1952 г. На распродаже коллекции Ланнелонга, состоявшейся в декабре 1986 г., фигурировало большое количество картин модных художников XIX в. (Эдуарда Детайля,

Илл. 8. А. П. Боголюбов. Взморье. Без даты. Дерево, масло. Музей Эжена Будена, Онфлёр. © Musée Eugène Boudin, Honfleur, Photo Illustria

Илл. 9. А. А. Харламов. Дом в Вёле. Без даты. Холст, масло. Мэрия Вёля © Photo Dominique Florence

Илл. 10. Дом А. А. Харламова в Вёль-ле-Роз в Нормандии © Фото автора

Жюля Дюпре, Жана-Жака Эннера, Поля Дюбуа); многие произведения имели авторское посвящение коллекционеру, так как Ланнелонг предпочитал оплату своих услуг картинами [19]. Сейчас память о Ланнелонге увековечена бюстом в парке его родного города и названием медицинских центров некоторых французских городов. Музея больше не существует, в бывшем музейном здании располагается казино. Ланнелонг лечил высшее общество Третьей республики, президента Феликса Фора, Гамбетту, Сару Бернар, а также русскую аристократию. Возможно, что поставленная на картине дата — 1867 — ошибочна и что на самом деле она была написана тогда же, когда и аналогичный пейзаж Радищевского музея, т. е. в 1876 г. [1, с. 142]. В известном опубликованном варианте «Записок» Боголюбов не упоминает имя Ланнелонга. Ясно, что картина вышла из коллекции Ланнелонга до распродажи 1982 г., поскольку уже в 1934 г. жительница Фекана Тереза Говне-Дижон подарила ее местному музею. Не случайно и то, что картина оказалась в Фекане. Мари и Одилон Ланнелонг владели с 1877 г. замком в Вальмоне (Valmont) рядом с этим нормандским городком.

Панно Боголюбова — морской пейзаж с парусными судами, приобретенное в 2010 г. музеем Эжена Будена в Онфлёре у частных владельцев (Илл. 8), происходит, согласно музейному каталогу, из знаменитой Фермы Сан-Симеон рядом с Онфлёром [9, p. 80]. На Ферме Сан-Симеон у матушки Тутан с 1840-х гг. собирались многочисленные художники, в том числе Буден, Йонгкинд, Коро, Добиньи, Моне, Сислей и др. Все они в благодарность хозяевам оставляли на стенах и мебели постоялого двора свои рисунки и картины. Пейзаж Боголюбова написан на деревянном панно, возможно, на внутренней створке шкафа.

Любимым местом летних этюдов Боголюбова было местечко Вёль-ле-Роз в Приморской Сене, примечательное не только суровым берегом с белыми величественными отвесными скалами, но и мельницами, расположенными вдоль самой маленькой речки Франции, впадающей в Ла-Манш. Именно сюда отправил Боголюбов своих подопечных, пенсионеров петербургской Академии художеств И. Е. Репина и В. Д. Поленова. Тем же летом 1874 г. в Вёле работали К. А. Савицкий, А. А. Харламов и другие русские художники. Вёль стал для них настоящей школой пленэра. Их работы, созданные в Вёле и Этрета, украшают коллекции российских музеев — Третьяковской галереи в Москве, Русского музея в Петербурге, Радищевского музея в Саратове, Художественного музея им. В. П. Сукачёва в Иркутске, Поленовского заповедника в Тульской области и др. Сегодня о пребывании русских живописцев в Вёле напоминает Пассаж русских художников и Сквер В. Д. Поленова, открытые при нашем участии в 2005 и 2015 гг. Сквер Поленова расположен на том самом месте, где художник написал ставший знаменитым пейзаж «В парке. Местечко Вёль в Нормандии» (ГРМ). Однако одну русскую картину все же можно увидеть в Вёле. В мэрии городка хранится пейзаж Алексея Алексеевича Харламова (Илл. 9), друга И. С. Тургенева и А. П. Боголюбова, блестящего мастера салонного портрета, у которого в Вёле был большой дом, существующий до сих пор (Илл. 10).

Мы рассказали о некоторых произведениях русских художников XIX в. из собраний французских национальных коллекций. Формат статьи не позволяет остановиться подробно на всех обнаруженных нами картинах, скульптурах, рисунках. Мы продолжаем исследования и поиски в целях составления полного каталога.

Примечания:

[1] Макет ики-бурульского хурула (буддийского храма) в станице Платовской Калмыцкого округа, выполненный на основе акварели И. П. Прянишникова: https://www.khurulproject.com/ike-burul-khurul (дата обращения: 21.01.2021).

Список литературы:

1. Алексей Боголюбов: художник, моряк, путешественник / Авт.-сост. *Л. В. Пашкова, М. И. Боровская*. Саратов: СГХМ им. А. Н. Радищева, 2019. 264 с.
2. *Боголюбов А. П.* Записки моряка-художника. Саратов: Агни, 2014. 320 с.
3. *Каюэ А.* Муся, или Жизнь и смерть Марии Башкирцевой. Муся и её друзья. М.: Наш Дом, 2013. 424 с.
4. *Моженок Т. Э.* Произведения русского искусства второй половины XIX века в Лувре и в Музее д'Орсэ // Пунинские чтения — 2000. Материалы Международной научной конференции: доклады и сообщения / Под ред. *М. Ю. Евсевьева*. СПб.: Бельведер, 2000. С. 27–37.
5. *Моженок Т. Э.* Нормандские этюды русской живописи // Золотая палитра. 2010. № 3. С. 2–7.
6. *Моженок Т. Э.* И. П. Прянишников (1841–1909) и миф Камарга во французской культуре конца XIX века // Золотая палитра. 2011. № 1 (15). С. 2–10.
7. *Моженок Т. Э.* Мария Башкирцева — скульптор // Избранница судьбы. Мария Башкирцева / Сост. *Т. Д. Швец*. М.: Особая книга, 2018. С. 140–153.
8. *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов — Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 840 с.
9. *Bergeret-Gourbin A.-M.* Honfleur et les peintres. 1820–1920. Rouen: Falaises, 2010. 224 p.
10. Cadeaux des Tsars. La diplomatie navale dans l'Alliance franco-russe, 1891–1914. Paris: Musée national de la Marine, 2010. 72 p.
11. *Cahuet A.* Moussia et ses amis. Paris: Fasquelle, 1930. 232 p.
12. Catalogue des peintures britanniques, espagnoles, germaniques, scandinaves et diverses du musée du Louvre / *E. Foucart-Walter, O. Meslay, D. Thiébaut*. Paris: Coédition Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2013. 250 p.
13. Catalogue des œuvres de Marie Bashkirtseff. Union des femmes peintres et sculpteurs / Ed. *L. Baschet*. Paris, 1885. 110 p.
14. Catalogue of the Exhibition of Russian Art. Belgrave Square. London. 4th June to 13th July 1935 / Ed. *O. Burridge*. London, 1935. 16 p.
15. Cercle artistique et littéraire. Exposition des œuvres de Basile Vereschagin. Impressions de la dernière guerre turco-russe et d'un voyage aux Indes / Ed. *F. Debons*. Paris, 1879. 21 p.
16. *Daisley S.* Mandalising the Don Cossack Host : The Mandala Temples of the Buzava Kalmyks //Academia.edu.URL: https://www.academia.edu/39194574/Mandalising_the_Don_Cossack_Host_The_mandala_temples_of_the_Buzava_Kalmyks (дата обращения: 12.11.2020).
17. *Desjardins M.-H.* Musée de Fécamp: catalogue de peintures. Rouen: co-édition Point de vues et Musée de Fécamp, 2010. 264 p.
18. *Duranty E.* Les écoles étrangères de peinture. Russie // Publication de la Gazette des Beaux-Arts. Paris : A. Quantin, 1878. P. 136–140.
19. *Foucart J.* Les peintres russes et la Normandie au XIXe siècle // latribunedelart.com. URL: https://www.latribunedelart.com/les-peintres-russes-et-la-normandie-au-xixe-siecle (дата обращения: 16.11.2020).
20. *Gay M.* Ivan Pranishnikoff (1841–1909). Peintre et Philosophe, Russe et Gardian. Nîmes: éditions Notre-Dame, 1991. 142 p.
21. Marie Bashkirtseff. Peintre et Sculpteur & Ecrivain et Témoin de son temps. Catalogue de deux expositions. Nice: Editeur Régie Autonome des Musées de la Ville de Nice, 1995. 160 p.
22. *Montclos B.* Les Russes à Paris au XIXe siècle. 1814–1896. Paris: Paris musées éd., 1996. 112 p.
23. *Mojenok Ninin T.* Les peintres réalistes russes en France (1860–1900). Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. 248 p.
24. *Mojenok Ninin T.* Les peintres russes en Normandie au XIXe siècle. Rouen: Point de vues & Association pour la Sauvegarde du Patrimoine Veulais, 2010. 120 p.
25. *Mojenok Ninin T.* La présence des peintres russes et de leurs œuvres sur la Côte d'Azur // L'exposition Présence Russe. Nice & La Côte d'Azur. 1860–1914. Ville de Nice: Musée Masséna, 2012. P. 16–18.
26. *Rio G.* L'art du pastel de Degas à Redon. Paris: Paris Musées ed., 2017. 276 p.
27. *Robichon F., Mojenok T.* L'Alliance franco-russe à travers la peinture française et russe. Essai de catalogue // Pinakotheke. 2001/1–2. № 13–14. P. 136–144.

References:

Baschet L. (ed.). *Catalogue des œuvres de Marie Bashkirtseff. Union des femmes peintres et sculpteurs*. Paris, 1885. 110 p. (in French)

Bergeret-Gourbin A.-M. *Honfleur et les peintres. 1820–1920*. Rouen, Falaises Publ., 2010. 224 p. (in French)

Burridge O. (ed.). *Catalogue of the Exhibition of Russian Art*. Belgrave Square. London. 4th June to 13th July 1935. London, 1935. 16 p.

Cadeaux des Tsars. *La diplomatie navale dans l'Alliance franco-russe, 1891–1914*. Paris, Musée national de la Marine Publ., 2010. 72 p. (in French)

Cahuet A. *Moussia et ses amis*. Paris, Fasquelle Publ., 1930. 232 p. (in French)

Cahuet A. *Musia, ili Zhizn' i smert' Marii Bashkirtsevoi. Musia i ee druz'ia (Moussia or Marie Bashkirtseff's Life and Death. Moussia and Her Friends)*. Moscow, Nash Dom Publ., 2013. 424 p. (in Russian)

Daisley S. Mandalising the Don Cossack Host: The Mandala Temples of the Buzava Kalmyks. *Academia.edu*. Available at: https://www.academia.edu/39194574/Mandalising_the_Don_Cossack_Host_The_mandala_temples_of_the_Buzava_Kalmyks (accessed: 12.11.2020).

Debons F. (ed). *Cercle artistique et littéraire. Exposition des œuvres de Basile Vereschagin. Impressions de la dernière guerre turco-russe et d'un voyage aux Indes*. Paris, 1879. 21 p. (in French)

Desjardins M.-H. *Musée de Fécamp: catalogue de peintures*. Rouen, Point de vues et Musée de Fécamp Publ., 2010. 264 p. (in French)

Duranty E. Les écoles étrangères de peinture. Russie. *Publication de la Gazette des Beaux-Arts*. Paris, A. Quantin Publ., 1878, pp. 136–140. (in French)

Foucart J. Les peintres russes et la Normandie au XIXe siècle. *Latribunedelart.com*. Available at: https://www.latribunedelart.com/les-peintres-russes-et-la-normandie-au-xixe-siecle (accessed: 16.11.2020). (in French)

Foucart-Walter E.; Meslay O.; Thiébaut D. *Catalogue des peintures britanniques, espagnoles, germaniques, scandinaves et diverses du musée du Louvre*. Paris, Gallimard – Musée du Louvre Publ., 2013. 250 p. (in French)

Gay M. *Ivan Pranishnikoff (1841–1909). Peintre et Philosophe, Russe et Gardian*. Nîmes, Notre-Dame Publ., 1991. 142 p. (in French)

Marie Bashkirtseff. Peintre et Sculpteur & Ecrivain et Témoin de son temps. Catalogue de deux expositions. Nice, Régie Autonome des Musées de la Ville de Nice Publ., 1995. 160 p. (in French)

Mojenok Ninin T. La présence des peintres russes et de leurs œuvres sur la Côte d'Azur. *L'exposition Présence Russe. Nice & La Côte d'Azur. 1860–1914*. Ville de Nice, Musée Masséna Publ., 2012, pp. 16–18. (in French)

Mojenok Ninin T. *Les peintres réalistes russes en France (1860–1900)*. Paris, Publications de la Sorbonne Publ., 2003. 248 p. (in French)

Mojenok Ninin T. *Les peintres russes en Normandie au XIX^e siècle*. Rouen, Point de vues & Association pour la Sauvegarde du Patrimoine Veulais Publ., 2010. 120 p. (in French)

Mojenok T. E. I. P. Pranishnikoff (1841–1909) and the Camargue's Myth in the French Culture of the Late 19th Century. *Zolotaia palitra (Golden Palette)*, 2011, no. 1 (15), pp. 2–10. (in Russian)

Mojenok T. E. Norman's Studies in Russian Paintings. *Zolotaia palitra (Golden Palette)*, 2010, no. 3, pp. 2–7. (in Russian)

Mojenok T. E. Russian Masterpieces of the Second Half of 19th Century in the Louvre and Orsay Museums. *Puninskie chteniia – 2000. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii: doklady i soobshcheniia (Documents from the International Symposium "In Honour of Pounine")*. Saint Petersburg, Bel'veder Publ., 2000, pp. 27–37. (in Russian)

Montclos B. *Les Russes à Paris au XIX^e siècle. 1814–1896*. Paris, Paris musées Publ., 1996. 112 p. (in French)

Mojenok T. E. Marie Bashkirtseff, Sculptor. *Izbrannitsa sud'by. Mariia Bashkirtseva (Darling of Fate. Mariia Bashkirtseva)*. Moscow, Osobaia kniga Publ., 2018, pp. 140–153. (in Russian and in French)

Pashkova L. V.; Borovskaia M. I. (comp.). *Aleksei Bogoliubov: khudozhnik, moriak, puteshestvennik (Aleksei Bogoliubov: a Painter, Sailor, and Traveller)*. Saratov, Radishchev Art Museum Publ., 2019. 264 p. (in Russian)

Rio G. *L'art du pastel de Degas à Redon*. Paris, Paris Musées Publ., 2017. 276 p. (in French)

Robichon F.; Mojenok T. L'Alliance franco-russe à travers la peinture française et russe. Essai de catalogue. *Pinakotheke*, 2001/1–2, no. 13–14, p. 136. (in French)

Sakharova E.V. *Vasilii Dmitrievich Polenov – Elena Dmitrievna Polenova. khronika sem'i khudozhnikov. (Vasily Dmitrievich Polenov – Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of a Painters' Family)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 840 p. (in Russian)

УДК 7.035, 7.035.7
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-94-101

Петрова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, руководитель ЧУК «Музей русского импрессионизма». Россия, Москва, Ленинградский пр., д. 15, стр. 11. 125040. petrova@rusimp.su

Petrova, Yulia Vladimirovna, PhD in Art History, Director of the Private Institution of Culture "Museum of Russian Impressionism". Leningradskii pr., 15/11, 125040 Moscow, Russian Federation. petrova@rusimp.org

АКАДЕМИЯ ЭЖЕНА КАРРЬЕРА И ЕГО РУССКИЕ УЧЕНИКИ

EUGÈNE CARRIÈRE ACADEMY AND HIS RUSSIAN STUDENTS

Аннотация. В биографии многих художников, чье становление пришлось на рубеж XIX и XX вв., включая таких мэтров, как Анри Матисс, Андре Дерен и Жан Пюи, позднейшие исследователи встречают упоминание об обучении в парижской Академии Каррьера, однако подробности этого обучения обыкновенно отсутствуют. Явление, известное как «Академия Каррьера», нуждается в подробном описании и последующем изучении. Автор статьи опирается на франкоязычные источники (дневники самого Каррьера и воспоминания его учеников), материалы которых до сих пор не публиковались на русском языке, и подробно разбирает специфику преподавания Эжена Каррьера, а также основные отличия его методики от подхода Школы изящных искусств. Каррьер разработал собственный подход к обучению молодых художников и готовил подробный проект Всеобщей народной академии изящных искусств, которая могла бы полноценно конкурировать с Академией, но не успел приступить к его реализации. Его ученикам не ставились задачи перенять собственную специфическую манеру мастера, роль учителя — это в первую очередь роль проводника и советчика. В равной степени Каррьер занимался обучением зрителей, поясняя задачи современного художника. Среди тех, кто стремился работать в мастерской Каррьера, было немало русских: Волошин, Поленовы и другие рекомендовали его школу соотечественникам, в том числе женщинам-художникам, поскольку Каррьер один из немногих позволял женщинам работать бок о бок с мужчинами в одной мастерской над одними и теми же моделями. В широком кругу друзей Эжена Каррьера наряду с Огюстом Роденом, Жоржем Клемансо, братьями де Гонкур заметное место занимает чета Мечниковых, также сыгравшая роль в росте популярности Каррьера у русских.

Ключевые слова: Эжен Каррьер; Академия Каррьера; художественное образование; русский Париж; Александр Шевченко; Ольга Мечникова.

Abstract. In the biographies of many artists who rose to prominence at the late 19th – early 20th century including Henri Matisse, André Derain, and Jean Puy, it is mentioned, that they studied in the Academy of Eugène Carrière in Paris, but the available information about it is very limited. The phenomenon of the "Academy of Carrière" requires detailed description and further analysis. The author of this article used French sources which were never translated and published in Russian such as Eugène Carrière's diaries and memoirs of his students. The author analysed Carrière's methods of teaching and the differences from the typical methods of l'École des Beaux-Arts. Carrière developed his own approach to educate young artists and undertook a comprehensive project of the "Académie Universelle et Populaire des Beaux-Arts", which could have been a rival of l'École des Beaux-Arts. But he wasn't able to complete this project during his life. He did not want his students to copy his style but always tried to be a guide and advisor for them. He considered the education of the audience as important as the education of the artists and spent considerable time trying to explain to the audience the tasks of a contemporary artist. Among his students, there were several Russian artists. Maximilian Voloshin, Elena Polenova, Vasily Polenov, and others recommended Carrière's Academy to compatriots, even the female artists, because Eugène Carrière allowed women to work alongside the men in the same studio with the same models. In a wide circle of Carrière's friends, there were Auguste Rodin, Georges Clemenceau, Goncourt brothers, and the couple of Mechnikov, who had a great impact on Carrière's popularity among Russians.

Keywords: Eugène Carrière; Academy of Carrière; art education; Russian Paris; Aleksandr Shevchenko; Olga Mechnikov.

В литературе о художественной жизни Парижа конца XIX столетия наряду с Академиями Жюлиана, Колароссиand другими встречаются упоминания об Академии Каррьера. Поскольку подробно это явление не рассматривается, об Академии Каррьера создается неверное представление. Подробно изучив судьбу и творчество этого художника, считаем необходимым объяснить суть, роль и значение его школы.

Эжен Каррьер (1849–1906) начинает заниматься преподаванием с конца 1880-х гг. Для него идеальное учебное заведение по самой своей концепции должно быть противоположно Школе изящных искусств с ее строго определенной стилистикой и приматом античного сюжета над современным. По словам Камиля Моклера, Каррьер «становился союзником любому, кто желал освободиться от догматов Школы» [19, p. 10].

С начала 1890-х и до 1905 г. он ведет мастерскую в частной Академии Палет на бульваре Клиши, с 1898 по 1902 г. совмещает эту деятельность с преподаванием в Академии Камилло на улице Вье Коломбье, где подхватывает класс почившего Гюстава Моро. Именно эти две студии со временем начинают именоваться Академией Каррьера, хотя юридически организации с таким названием никогда не существовало. Академия Каррьера — это неформальное объединение художников, которым отказали в других студиях и которые мечтали только о том, чтобы иметь возможность работать и выставляться. Большинство учеников пришли к Каррьеру, привлеченные творческой свободой, которую тот декларировал, и уверенные, что здесь они смогут продолжить свои поиски новых пластических форм.

«Он не оказывал влияния на молодую живопись» [16, p. 161]: такое заявление Эли Фора о Каррьере не бесспорно. Художник безусловно не собрал вокруг себя свиты из прямых последователей и подражателей. Его стилистика настолько самобытна, что любой, кто решил бы работать в схожей манере,

Илл. 1. Эжен Каррьер. Автопортрет. Около 1901.
Холст, масло. Музей современного искусства, Страсбург.
URL: https://www.musees.strasbourg.eu/

выглядел бы эпигоном. Однако долгие годы преподавательского труда Эжена Каррьера не прошли бесследно.

Обучение в мастерской Каррьера весьма сильно отличалось от академического и основывалось на внимании к индивидуальности каждого ученика — такой подход, хоть и не лишенный недостатков (Франсис Журден: «[Каррьер] редко мешает тем, кто выбрал его в качестве проводника, сбиться с пути» [18, p. 17]), привлек многих, и ателье быстро стало популярным. «Я люблю Дега и Моне, Фантена и всех тех, кто искренне верит в свое искусство. Я люблю их вне зависимости от того, к какой школе они принадлежат, я беспристрастен и уважаю свободу их духа, ведь их свобода гарантирует мою собственную» [17, p. 21]. Карикатурист Гюстав Жоссо, несколько месяцев посещавший ателье Каррьера, описал в своем дневнике случай, когда учитель, обыкновенно крайне благожелательный, раздраженно бросил одному из учеников: «Будьте собой!», увидев на холсте сходство со своим собственным произведением [18, p. 6].

Как и другие парижские студии, Палет и Камилло привлекают немало иностранцев. Среди учеников Эжена Каррьера числятся художники из Англии, Германии, Австрии, Швейцарии, Италии, Финляндии, Норвегии, России, США, Бразилии, Мексики и других стран.

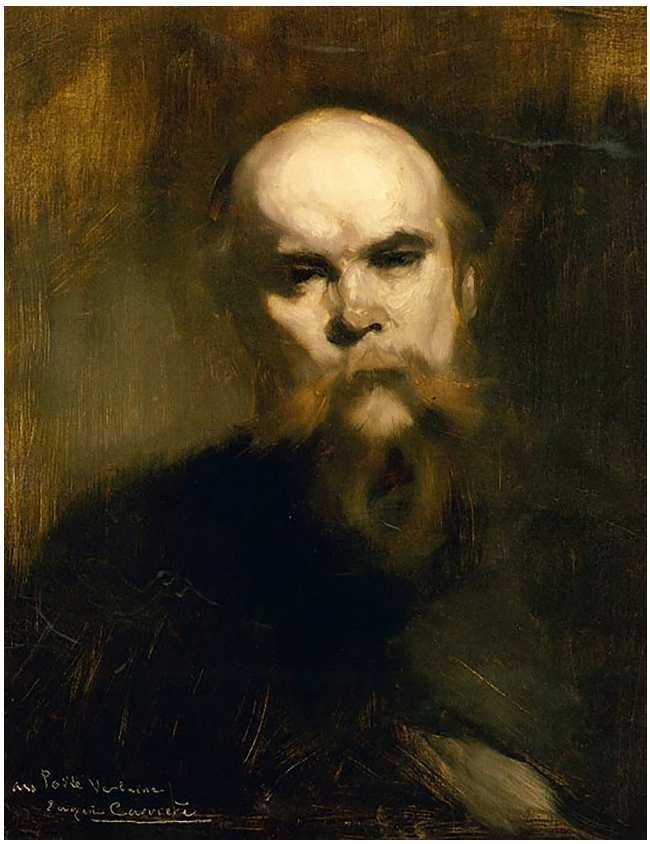
В 1899 г. Каррьер пишет директору Академии Камилло письмо, которое нагляднейшим образом раскрывает его отношение к преподаванию: «Академия живописи может быть коммерческим предприятием для ее владельца, но не для Учителя. Вы знаете, что единственный интерес, который мною движет — это желание быть полезным молодым художникам. В пятницу вечером я уже объяснил вам, почему необходимо, чтобы в мастерской были сильные ученики, и что обучение одного человека бесплатно никому не составит проблемы. <…> Прогоняя этого ученика, вы подтверждаете, что благородства по отношению к молодым художникам в вас не больше, чем уважения к моему мнению. В таких условиях я не смогу у вас преподавать» [10, p. 209].

Однако Каррьер не отказывается от места и постепенно его учениками становятся начинающие Анри Матисс, Андре Дерен и Жан Пюи. Впрочем, очевидно, что Каррьер не оказал прямого художественного влияния на будущих фовистов и вовсе не учил их работать в присущей ему манере. Жан Пюи вспоминал, что «Академия Каррьера была местом, где можно было поработать в тишине, там не было такого отвратительного кавардака, как в других академиях тех лет, <…> многие ученики приходили сюда ради возможности позаниматься самостоятельно, а не за советами Каррьера, хотя последние, впрочем, всегда выслушивались с уважением и симпатией» [15]. Это свидетельство справедливо лишь отчасти: в архиве писем Эжена Каррьера находим немало обращений к «дорогому учителю» от его учеников с просьбами встретиться, оценить ход работы, дать совет [напр.: 14, p. 262].

Обучение в молодости в мастерской Александра Кабанеля оставило в душе Эжена Каррьера стойкое отвращение к академическому образованию, и, сам став преподавателем, он предпочитает давать ученикам лишь советы и наставления, облеченные в форму афоризмов о жизни: «Когда Каррьер высказывал мнение об этюде, я никогда не знала наверняка, о живописи он говорит или о жизни в целом» [18, p. 9].

Художник выбрал для своих студий формат преподавания, который один из учеников Вернон Блейк характеризует как «единственный разумный»: «Каждый рисунок становился предметом поучения, обращенного ко всему классу — допущенная в рисунке ошибка комментировалась публично. <…> Урок не касался содержания рисунка, обсуждались только моменты, которых студент не заметил. <…> Я никогда не видел, чтобы Каррьер “исправлял” рисунки своих учеников, картинно вытянув руку и перерисовывая линии» [11, p. 28]. Мастер видел цель обучения молодежи в том, чтобы показать место искусства в обществе и научить наблюдательности. «Он объяснял им, что нельзя рисовать “хорошо” или “плохо”, но только “иначе”, ведь рисунок — это способ выразить качество наших отношений с предметом, который нас интересует» [16, p. 93], — данная Эли Фором трактовка каррьеровского подхода объясняет взаимоот-

Илл. 2. Эжен Каррьер. Портрет Огюста Родена. 1896.
Холст, масло. Музей Родена, Париж.
URL: https://www.musee-rodin.fr/



Илл. 3. Эжен Каррьер. Портрет Поля Верлена. 1890. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.
URL: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/

ношения художника с его учеником Анри Матиссом. Стилистика этих двух авторов — наставника и ученика — настолько различна, что месяцы, которые Матисс провел в академии Каррьера, подчас воспринимаются как случайность. Однако впоследствии, когда Матисс уже покинул ателье, Каррьер пишет ему: «В студии Камилло я всегда интересовался вами, но чувствовал, что у вас есть своя собственная идея, и не хотел ей противоречить. <…> Когда будете открывать следующую выставку, предупредите меня, я приду помочь вам с развеской» [18, p. 15], — Матисс на тот момент только что провел выставку в галерее Воллара, но остался недоволен общим видом экспозиции. Несмотря на то, что обучение Матисса в Академии Камилло было недолгим, многие критики продолжали расценивать Каррьера как его наставника: «Матисс получал советы Каррьера. В натюрмортах и интерьерах польза этих советов неоспорима, именно ими и объясняется нынешний успех» [21].

Фундаментальное значение каррьеровского преподавания недооценено современными исследователями. Меж тем оказанное им вли яние на тех или иных мастеров не укладывается в сугубо стилистические рамки. Напротив, ценность вклада Эжена Каррьера в образование художников младшего поколения заключается в том, что он давал им не образец, а толчок: «Ремеслу можно обучить быстро: теплые тона, холодные тона, какие цвета использовать — всё это дело получаса» [19, p. 15].

В 1905 г. на основе собственного понимания образовательного процесса мастер начинает оформлять в своих тетрадях большой проект Всеобщей народной академии изящных искусств (это название его не устраивало, но оставалось рабочим). Открыть ее Эжен Каррьер не успел, однако заметки к проекту были опубликованы в 1907 г. вместе с другими записями художника и заслуживают подробного рассмотрения.

Базовым принципом Всеобщей народной академии Каррьер видел единство морального и физического, формы и духа. К учебе должны быть равно допущены как мужчины, так и женщины[1], любые насмешки над новичками категорически воспрещаются. Отдельно Каррьер оговаривает роль натурщика и необходимое отношение к нему живописцев: натурщик заслуживает безусловного уважения и всех знаков симпатии, так как является самой природой, приходящей в студию. «Натурщик должен чувствовать… свою высокую роль» [12, p. 64].

Учебный план Академии подразделяется на пять блоков:

1) начальный курс;
2) курс рисунка;
3) курсы живописи, скульптуры, гравюры, архитектуры;
4) общий курс;
5) философия искусства.

Принципиально для Каррьера, что базу обучения составляют общие дисциплины, без которых, по его мысли, невозможен художник: в начальном курсе изучается естественная история (формирование почв, остеология, растения, моллюски), история эволюции человека (человеческие расы, современные экономические законы, социальные классы и их взаимоотношения), история религий и философий — и только вслед за тем и в связи с вышеперечисленным — выразительные средства искусства и эстетика.

Курс рисунка начинается с изучения растений, моллюсков, скелетов, далее следуют этюды обнаженной модели и человека в современной одежде. Особо Каррьер подчеркивает свое неприятие исторических костюмов. Он предлагает ученикам сеансы парного позирования двоих натурщиков для изучения соотношения планов и взаимного согласия форм, учит правильно сажать натурщика и ставить свет. «Нужно почувствовать момент, когда освещенная форма вызовет волнение и непреодолимое желание его передать» [16, p. 93].

Курсы живописи, скульптуры и архитектуры включают в себя историю этих видов искусства, используемых техник. Живописцы обязаны выучиться самостоятельно готовить холсты, хранить краски, лаки и прочие материалы.

Общий курс, или курс композиции, подразумевает посещение рынков и портов, заводов и фабрик, литейных мастерских и строящихся зданий, причем учащиеся не должны приходить туда как отстраненные зрители, их задача напрямую пообщаться с теми людьми, чувства и чаяния которых им придется выражать в живописи и пластике. Выходя за пределы своей мастерской, молодые художники должны проводить немало времени в наблюдениях за светом, делать наброски и позже восстанавливать по ним увиденную сцену, создавать с течением времени нечто вроде словаря жестов, поз, эффектов и пр. Таким образом начинающий мастер воспитывает зрение: эта составляющая художественного образования ставится Каррьером во главу угла как необходимая и универсальная.

Всеобщую народную академию Каррьер продумывает до мелочей. В частности, он отдельно оговаривает оформление интерьера: Академию должны украшать земные и морские растения, высушенные либо законсервированные, ракушки и камни, скелеты животных и людей (все это необходимо для обучения на начальных курсах). Обиженный в молодости холодностью Школы изящных искусств, Каррьер стремится сделать собственную Академию комфортной для каждого студента. Он описывает спортивный зал, который должен стать местом для отдыха и для упражнений, и библиотеку со строгим отбором книг, касающихся исключительно профессиональных вопросов. Академия должна быть открыта каждый день, включая воскресенье, чтобы ученики могли встречаться там для прогулок и игр. Управление Академией должно вестись группой подписчиков-основателей: именно им предоставляется право выбора профессоров, ученых, художников. Расходы Академии покрываются за счет взимаемой с учеников платы, причем иностранцы должны платить больше французов. Точных сумм Каррьер не указывает.

Несмотря на то, что заметки о будущей Академии лишь тезисны и лаконичны, в отношении территориального расположения школы автор неожиданно конкретен: «Академия расположится на большой территории, например, на возвышенности Бют-Шомон» [12, p. 68–69]. Неизвестно, по какой причине он с уверенностью выбрал именно это место (еще в 1867 г. на Бют-Шомон был разбит парк, существующий и поныне, и нет информации о том, что город был готов начать там строительство).

Кроме собственно художественного преподавания, т. е. работы с теми, кто желал учиться живописи, по воскресеньям Каррьер проводит в залах Лувра открытые беседы об искусстве, которые собирают самую разную публику. Искусство живописец расценивает как универсальный язык, причем для него, убежденного социалиста, значимость этого языка заключается не столько в объединении народов, сколько в объединении различных социальных слоев. Он настаивает, что вызываемые искусством эмоции зиждутся на общечеловеческих основах, не зависят от статуса и материального благополучия, а значит, одинаково доступны всем. Искусство, которое «презирает народ за его грубость и невежество, кончает тем, что может существовать только в узком кругу людей, где истончается и иссыхает» [12, p. 56]. В одной из статей Каррьер касается современной архитектуры: «По каким таинственным причинам дорогостоящие современные памятники приносят на наши улицы скуку? <…> Архитектура не принимает в расчет прохожих: ее фасады не дадут приюта ни уставшему путнику, ни тому, кто спасается от стихии, нет места ни для размышления, ни для беседы. <…> Искусство предстает гордым и надменным» [12, p. 60]. Этот итоговый упрек художник адресует не только архитектуре, но и изобразительному искусству.

Вместе с тем Каррьер строг к воспитанию зрителей не менее, чем к воспитанию художников: «Посещение музеев — это следующий шаг после приобщения к природе. Иначе люди проходят мимо произведений искусства, как невежды мимо ученого, преисполненные уважения, но со скукой; они останавливаются на том, что находится в убогих пределах их понимания… привлеченные льстивой хитростью угодников толпы» [12, p. 18], — под последними автор очевидно подразумевает живописцев академического салона.

В 1900 г. художник читает важную для себя лекцию на тему «Изучение искусства и воспитание жизнью», где цитирует яркие слова Паскаля: «Как тщетна живопись, которая надеется заинтересовать нас воспроизведением вещей, которые и в природе нас едва занимают» [13, p. 16]. В рамках этой лекции он выводит одну из основных своих формул: «Нужно идти от природы к искусству и от искусства к природе. <…> Искусство интересно только тогда, когда говорит нам о знакомых вещах. Нас волнует изображение лишь того, что нам дорого. Именно начиная с воспитания, с изучения предметных форм, нужно обучать восприятию искусства» [13, p. 15].

Эти слова особенно интересны в контексте изучения творческого наследия самого Каррьера и рассмотрения вопроса о выборе им сюжетов живописи. Обращаясь к привычным почти для каждого семейным сценам, он рассчитывает на понимание зрителя любого уровня подготовки.

Вместе со своими товарищами, художниками и писателями Каррьер создает кружок, известный как «Уличная школа». От других богемных собраний Парижа «Уличная школа» отличается тем, что встречается не в брассери, но в музейных залах, где обсуждает те или иные выставки и отдельные экспо-

Илл. 4. Эжен Каррьер. Материнство. 1892. Холст, масло.
Музей Артюра Рембо, Шарлевиль-Мезьер. URL: http://musee-arthurrimbaud.fr/

Илл. 5. Эжен Каррьер. Больной ребенок. 1885. Холст, масло. Музей Орсе, Париж. URL: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/

наты. В 1903 г. Каррьер пишет Жану Девольве: «Мне пришла мысль не ограничивать “Уличную школу” обсуждением одного только искусства, но охватить также производство и даже торговлю» [12, p. 258]. Как было видно выше, в проекте Академии жизнь и труд рабочего класса представляет для Каррьера особый интерес. «Искусство — не более чем выражение этого труда и обозначение морального облика эпохи. Не надо помещать его повсюду. <…> Искусство везде — это искусство нигде. Это так же абсурдно, как философия везде, — и так со всем, чья суть в исключительности. К счастью, лишь немногие люди предназначены для этих занятий. Опасно искусственно увеличивать их число» [12, p. 259–260].

Илл. 6. Эжен Каррьер. Поцелуй матери. 1899. Холст, масло. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.
URL: http://www.newestmuseum.ru/data/authors/k/carriere_e/kiss_of_the_mother.php?lang=fr

В 1901 г. художник резюмирует свою эстетику лекцией «Прорицатель реальности» в Музее естественной истории: «Человеческое воображение воспламеняется от контакта с Натурой. Прорицатель реальности — это тот, кто способен сделать свое собственное открытие» [13, p. 21]. Отвечая в 1903 г. на вопросы газеты “La Plume”, он, по сути, развивает ту же мысль: «Искусство для меня — это открытое проявление убеждений, которые мы приобретаем от общения с натурой. Обучение искусству смешивается таким образом с обучением жизни» [13, p. 32].

Эли Фор свидетельствует, что в своей мастерской художник редко бывал один, чаще всего там же сидели его друзья и кто-то из детей, а по пятницам ателье наполнялось еще и молодыми живописцами и литераторами, которых специально приводили к Каррьеру, в том числе приехавшими в Париж иностранцами. К концу жизни вокруг него, как ранее вокруг Льва Толстого или Генрика Ибсена, сформировался кружок представителей передовой европейской мысли [16, p. 3–4]. Айседора Дункан, описывая свою первую встречу с Каррьером, характеризовала его как необычайно притягательного, харизматичного человека: «В нем был заложен могучий дух, сильнее которого я не встречала: Разум и Свет. Он излучал величайшую нежность ко всему живущему. Вся чудесная красота и сила его картин была просто прямым отражением совершеннейшей души художника. В его присутствии я чувствовала себя так, как, должно быть, чувствовала бы себя в присутствии Христа. Я была полна таким благоговением, что хотела опуститься на колени и опустилась бы, не будь я так робка и сдержанна по натуре» [2, с. 106]. Это не единственный подобный отклик. Каррьер воспринимался многими как мудрый советчик, духовный пример и авторитет.

Посещение классов Эжена Каррьера давало молодым художникам не только профессиональный рост, оно также открывало дверь в круг друзей мастера — а это Огюст Роден, братья де Гонкур, Альфонс Доде, Жорж Клемансо и многие другие, включая будущего лауреата Нобелевской премии Илью Ильича Мечникова. Мечников жил в Медоне, для его молодой супруги Ольги там была выстроена художественная мастерская. Ольга Мечникова, помогавшая мужу в его научной работе, также брала уроки у Каррьера, они дружили семьями, по некоторым сведениям, дома у Мечниковых висели исключительно полотна Каррьера [3, с. 72], и очевидно, что приезжавшие в Париж русские, знакомые с Мечниковыми, также вводились в мастерскую Каррьера. Здесь же — водивший дружбу с Мечниковым и Тургеневым Иван Похитонов, который одно время снимает студию совместно с Каррьером, а после смерти француза арендует ее целиком. Здесь же — товарищи Ольги Мечниковой по «Кружку русских художников» Елизавета Кругликова и Максимилиан Волошин. В это же общество попадает Мария Васильевна Якунчикова, жившая в Париже с конца 1880-х гг. Перечисляя в письме Елене Дмитриевне Поленовой лучшие работы на Салоне Марсова Поля 1892 г., Мария Васильевна называет «В омнибусе» Цорна и «Материнство» Каррьера (Илл. 4), последнего хвалит за точность ухваченного жеста и лиц: «Иллюзия реальности удивительная» [6, с. 28]. Полотно, изображающее женщину, обнимающую и целующую двоих детей, заслужило восторженные

отклики и от других критиков: «Никогда еще ему [Каррьеру] не удавалось достичь настолько яркой выразительности жеста, такого мастерства в построении картины» [20, p. 43]. Знакомство Якунчиковой с Каррьером явно не было эпизодическим. Мария Васильевна входит в круг русских художников, которые, не заимствуя у Каррьера ни сюжетов, ни манеры, тем не менее подпадают под его обаяние. Из переписки с Е. Д. Поленовой узнаем, что Якунчиковой импонирует описанный самим Каррьером подход к искусству: «Картины у него создаются внутри его, у него “visions” внутренние, например, слушая музыку, у него сейчас же является vision, которую он потом производит. Вот это настоящее творчество — создать образ в воображении, восстающий из суммирования предшествующий впечатлений» [6, с. 27]. Она стремится к тому же богатству ассоциаций и глубокому подтексту произведений, но довольна собой не вполне.

Интересно, что Илья Мечников, в отличие от своей супруги, недооценивал талант Эжена Каррьера. Зимой 1901 г. он писал жене: «Я вовсе не сочувствую, родная девочка, твоему проекту ходить зимою к Carriere’у. У него ведь, очевидно, никакого чувства к краскам нет; оттого-то он их и устраняет все более и более. Я боюсь, как бы он тебе не повредил, тем более что он умный и очень хороший человек, который уже поэтому способен иметь влияние» [4, с. 75]. В июле 1902 г. он отмечает: «Каррьер стал снова писать красками. Он говорит, что его идеал найти такую методу, которая бы позволила изобразить краски не так, как будто лицо намазано, а так, как они идут из нутра. Во всяком случае я ему сказал, что его последний портрет красками гораздо мне более нравится, чем те, которые писаны одной сепией» [4, с. 98]. Лишь после смерти живописца Мечников оказался готов оценить его нестандартный подход к колориту: «Вчера у Каррьеров я в первый раз получил глубокое и сильное впечатление от живописи Каррьера. Против дивана в гостиной, на котором я сидел, висит большая картина, изображающая Mme Carrière с мальчиком, вероятно больным. Он положил руку на лицо матери, которая обнимает ребенка. Картина написана красками в 1886 году. Поза мальчика, выражение лица матери поразительны и впечатление от картины до того трогательно, что слезы были готовы выступить на глазах. Еще никогда, кажется, никакая картина не действовала на меня с такою силою…» [4, с. 193]. Вероятно, Мечников ошибочно указал год создания работы – описанию в письме соответствует картина «Больной ребенок» (Илл. 5), которая была написана в 1885 г. и находилась в коллекции мадам Каррьер до 1922 г. Сегодня эта картина хранится в музее Орсе в Париже.

Интересные воспоминания об учебе в Париже оставил Александр Шевченко. В 1905 г., прервав занятия в Строгановском училище в Москве, он едет в Париж, предварительно выяснив у Максимилиана Волошина, куда пойти учиться: «Мы еле дождались волошинского журфикса (четверг), чтобы спросить у него совета, куда поступить.

— Лучшая школа — это академия Жюльена [в современной литературе Академия Жюлиана. — *Ю. П.*]. Там есть прекрасный мэтр — Жан-Поль Лоран. Но там тоска ужасная. Все русские предпочитают Каррьера и Жерве, но это очень далеко, на Монмартре» [9, с. 111].

Шевченко последовал рекомендации Волошина: в первую очередь он отправился в академию Жюлиана и затем сменил ее на занятия у Каррьера. Предупреждение Волошина о том, что в академии Жюлиана царит тоска, подтвердилось впечатлениями Шевченко:

«Я выдержал один месяц, меня не прельщало остаться там хотя бы еще на две недели, и я ушел, и никогда в жизни не жалел об этом, потому что все, что делалось там, было нетерпимо бездарно, формально до безумного автоматизма. Тоска такая, что не только люди — мухи дохли. Отдохнув от всей этой “прелести”, я, несмотря на дальность расстояния, поступил к Каррьеру, но и там, по существу, было не лучше. Требования были те же, дисциплина слабее.

“Тю трот тужур (ты топчешься всегда на одном месте), мой мальчик, — говорил он, — иль фо шерше ”. Он вскоре умер, и я вновь ушел, не оставшись у Жерве» [9, с. 112].

Скука Шевченко на занятиях объясняется тем, что, в отличие от московских коллег, парижские преподаватели позволяли творческие поиски лишь после освоения техники. Из-за этого не только Академии Жюлиана и Каррьера не удовлетворили Шевченко, но даже и мастерская Матисса. «Мне один москвич очень хвалил мастерскую Матисса: “Сам Серов сказал, что он хорошо учит и что, если бы Серов был помоложе, пошел бы к нему”. Матисс принял меня в мастерской в день просмотра (ежемесячного). И что же! Я хорошо знал Матисса еще по Москве, но то, что я увидел на просмотровой выставке, было все то же, что и у Лорана, и у Каррьера[2], как две капли воды. Я спросил: “Почему так?”. Матисс говорил, что сперва надо выучиться, а творить — это потом. У нас Коровин учил по-коровински. Серов — по-серовски. Здесь же была сплошная дрессировка, скучная и никому не нужная. Все было сплошной схоластической эквилибристикой, совершенно оторвано от жизни и потому никому не нужно» [9, с. 114–115].

И тем не менее из всех своих французских учителей с любовью и благодарностью Шевченко вспоминает лишь одного Эжена Каррьера. Несмотря на то, что стилистически работы художников сильно отличаются, Шевченко говорит о том, что многое понял и многому научился у своего наставника: «Всякий, знакомый с моим искусством, пожалуй, удивится. Что общего? Каррьер и я? А между тем, он принес мне очень большую пользу. Это от него я узнал, что такое тон, валер, отношение. Узнал, увидел по-настоящему, что понятие “цвет” только тогда будет действительно цветом, будет по-настоящему звучать, когда это будет гармонией или контрастом правильно взятых отношений. Увидел и понял, что у моего славного учителя некоторые картины, будучи написаны черным и белым только, производят впечатление цветных» [8, с. 167].

Как было сказано выше, Академия Каррьера позволяла женщинам работать в одном зале с мужчинами, над той же натурой, а значит, обладала отдельной притягательностью. Среди русских учениц Эжена Каррьера помимо уже упомянутых Мечниковой и Якунчиковой назовем Елену Киселеву («Я очень любила этого художника и даже сделала копию с его вещи в “Musée du Luxembourg”»), Нину Симонович-Ефимову («Портрет А. А. Бакунина (собственность Бакуниных)[3], грубо – “влияние Каррьера”, то есть, к сожалению, и в данном случае очень неожиданно для меня — бескрасочность и туманность, то есть внешний признак и только, тогда как Каррьер, этот благородный художник-человек, преподавал скелет, кость, очень определенные, так или иначе окутанные светом; в таком смысле я его всегда и воспринимала» [7, с. 40–41]).

Маргарита Сабашникова в 1904 г. пишет Максимилиану Волошину из Москвы в Париж: «Потом еще одна просьба: узнайте, пожалуйста, есть ли у Карриэра мастерская для учеников, и принимает ли он женщин. Я, кажется, хотела бы у него поработать. Слышала, что у него есть такая мастерская» [1, с. 59]. К этому моменту искусство Каррьера уже неплохо известно в России, его картины привозились на первую выставку «Мира искусства», вошли в собрания Щукина, Морозова, Остроухова, разошлись в виде эстампов. Каррьер любим в России, и раздумчивые слова Сабашниковой «я, кажется, хотела бы у него поработать» вполне объяснимы.

* * *

В заключение необходимо еще раз отметить, что фигура Эжена Каррьера должна рассматриваться исследователями комплексно: живописец в его лице не может быть отделен от теоретика искусства и общественного деятеля, поскольку эти три ипостаси тесно переплетены. Помимо этого, как педагог Каррьер принципиально не обучал студентов своему собственному методу работы над картиной, однако его теоретические воззрения, будучи озвучены в учебных классах, на общественных лекциях и в газетных статьях, оказали хоть и не прямое, но все же заметное влияние и на живописцев последующего поколения, и на общество. Это влияние в наши дни недооценено. Авторитет Каррьера как общественного деятеля достиг зенита накануне слишком ранней кончины и вероятно мог бы еще возрасти.

Примечания:

[1] Если в Школу изящных искусств женщин не допускали вплоть до 1897 г., а в Академии Жюлиана и Академии Монпарнаса женщины занимались отдельно от мужчин, то в классах Каррьера барышни и молодые люди работали бок о бок над одной и той же натурой.

[2] Шевченко предлагает любопытное объяснение популярности мастерской Каррьера у русских учеников: «Русские же любили эту мастерскую, как я выяснил, за то, что у Каррьера натурщицы были как молоденькие персонажи Рубенса — плотные, здоровые, белые, розовые, а у всех других — прямо какие-то драные кошки».

[3] Местонахождение неизвестно.

Список литературы:

1. *Волошин М.* Собрание сочинений / Сост. *А. Лавров*. Т. 11. Кн. 1. М.: Эллис Лак, Азбуковник, 2013. 736 с.
2. *Дункан А.* Мой муж Сергей Есенин. М.: АСТ, 2014. 480 с.
3. *Кругликова Е. С.* Жизнь и творчество: сборник. Л.: Художник РСФСР, 1969. 129 с.
4. *Мечников И. И.* Письма к О. Н. Мечниковой (1900–1914) / Сост. *А. С. Ксенофонтова, А. К. Панфилова*; под ред. *А. Е. Гайсиновича* и *Б. В. Левшина*. М.: Наука, 1980. 352 с.
5. *Петрова Ю. В.* Феномен Академии Карьера // Педагогика искусства. 2015. № 4. С. 186–189.
6. [*Поленова Н. В.*] Мария Васильевна Якунчикова. М.: Т-во типографии А. И. Мамонтова, 1905. 50 с.
7. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки художника. М.: Советский художник, 1982. 424 с.
8. *Шалабаева В. Н.* Александр Шевченко. Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1994. 232 с.
9. А. В. Шевченко. Сборник материалов / Сост. *Ж. Э. Каганская, В. Н. Шалабаева*. М.: Советский художник, 1980. 280 с.
10. *Bajou V.* Eugène Carrière. Paris: Edition Acatos, 1998. 221 p.
11. *Blake V.* The Art and Craft of Drawing. Oxford University Press, 1927 // Le Journal du Museé Eugène Carrière. 2014. № 2. P. 28–29.
12. *Carrière E.* Ecrits et lettres choisies. Paris: Société du Mercure de France, 1907. 358 p.
13. *Carrière E.* Ecrits sur l'art. La Rochelle: Rumeur des âges, 2006. 83 p.
14. *Carrière J.-R.* De la vie d'Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents. Toulouse: Edouard Privat, 1966. 315 p.
15. *Chatillon-Limouzi M.* Jean Puy // Le Journal du Museé Eugène Carrière. 2014. № 2. P. 59.
16. *Faure E.* Eugène Carrière, peintre et lithographe. Paris: H. Floury, 1908. 171 p.
17. *Geffroy G.* L'œuvre de Carrière. Paris: L'Edition d'Art, 1901. 56 p.
18. *Le Gratier S.* Contribution à l'histoire de l'Académie Carrière. Gournay sur Marne: Société des amis d'Eugène Carrière, 2006. 24 p.
19. *Le Gratier S.* L'Académie Carrière: une fenêtre sur les Fauves et les femmes-artistes // Le Journal du Museé Eugène Carrière. 2014. № 2. P. 7–22.
20. *Séailles G.* Eugène Carrière, l'homme et l'artiste. La Rochelle: Rumeur des âges, 2006. 83 p.
21. *Thiébault-Sisson.* Le Salon d'Automne au Grand Palais // Le Petit Temps. 1904. 14 octobre.

References:

Bajou V. *Eugène Carrière*. Paris, Edition Acatos Publ., 1998. 221 p. (in French)
Blake V. *The Art and Craft of Drawing*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1927.
Carrière E. *Ecrits et lettres choisies*. Paris, Société du Mercure de France Publ., 1907. 358 p. (in French)
Carrière E. *Ecrits sur l'art*. La Rochelle, Rumeur des âges Publ., 2006. 83 p. (in French)
Carrière J.-R. *De la vie d' Eugène Carrière: souvenirs, lettres, pensées, documents*. Toulouse, Edouard Privat Publ., 1966. 315 p. (in French)
Chatillon-Limouzi M. Jean Puy. *Le Journal du Musée Eugène Carrière*, 2014, no. 2, p. 59. (in French)
Dunkan A. *Moi muzh Sergei Esenin (My Husband Sergey Esenin*). Moscow, AST Publ., 2014. 480 p. (in Russian)
Faure E. *Eugène Carrière, peintre et lithographe*. Paris, H. Floury Publ., 1908. 171 p. (in French)
Geffroy G. *L'œuvre de Carrière*. Paris, L'Edition d'Art Publ., 1901. 56 p. (in French)
Kaganskaia Zh.; Shalabaeva V. (comp.). *A. V. Shevchenko. Sbornik materialov (A. V. Shevchenko. Collection of Materials)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980. 280 p. (in Russian)
Kruglikova E. *Zhizn' i tvorchestvo (Live and Work)*. Leningrad, Khudoznik RSFSR Publ., 1969. 129 p. (in Russian)
Le Gratier S. *Contribution à l'histoire de l'Académie Carrière*. Gournay sur Marne, Société des amis d'Eugène Carrière Publ., 2006. 24 p. (in French)
Le Gratier S. L'Académie Carrière: une fenêtre sur les Fauves et les femmes-artistes. *Le Journal du Musée Eugène Carrière*, 2014, no. 2, pp. 7–22. (in French)
Mechnikov I. *Pis'ma k O. N. Mechnikovoi (1900–1914) (Letters to Olga Mechnikov (1900–1914))*. Moscow, Nauka Publ., 1980. 352 p. (in Russian)
Polenova N. *Mariia Vasil'evna Iakunchikova*. Moscow, Tovarishestvo Mamontova Publ., 1905. 50 p. (in Russian)
Séailles G. *Eugène Carrière, l'homme et l'artiste*. La Rochelle, Rumeur des âges Publ., 2006. 83 p. (in French)
Shalabaeva V. *Alexander Shevchenko. Put' khudozhnika. Khudozhnik i vremia (Alexander Shevchenko. Artist's Way. Artist and Time)*. Moscow, Galart Publ., 1994 232 p. (in Russian)
Simonovich-Efimova N. *Zapiski khudozhnika (Artist's Notes)*. Moscow, Sovetskii khudoznik Publ., 1982. 424 p. (in Russian)
Thiébault-Sisson. *Le Salon d'Automne au Grand Palais Le Petit Temps*. 1904. 14 octobre. (in French)
Voloshin M. *Sobranie sochinenii (Collected Works)*. Vol. 11, Book 1. Moscow, Ellis Lak, Azbukovnik Publ., 2013. 736 p. (in Russian)

УДК 7.036.7
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-102-109

Грингольц-Венгерова Ольга Александровна, искусствовед. olgagringolts@gmail.com

Gringolts-Vengerova, Olga Aleksandrovna, art historian. olgagringolts@gmail.com

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МОИСЕЯ КИСЛИНГА

MOISE KISLING'S CREATIVE WAY

Аннотация. Статья посвящена одному из самых заметных и вместе с тем наименее изученных в России художников Парижской школы — Моисею Кислингу. Автор предпринимает попытку обозначить место М. Кислинга в контексте полистилизма Парижской школы, подробно останавливаясь на портретном жанре в творчестве мастера. Лирическая выразительность портретов М. Кислинга позволяет воспринимать его как представителя экспрессионистических тенденций во Франции, делая оговорку, что «экспрессионизма» как масштабного явления во Франции не существовало. Таким образом, выразительность манеры М. Кислинга может говорить только об отголосках этого стиля, переосмысленного и адаптированного в очень сдержанном и лирическом ключе. Подобно своему современнику Амедео Модильяни, М. Кислинг создает галерею портретов, в которых живописные средства служат единственной цели — подчеркнуть субъективное отношение художника к модели, создав неповторимую пластическую и цветовую гармонию. Автор статьи ставит перед собой задачу проследить эволюцию стиля художника от увлечения Сезанном, кубизмом и фовизмом на раннем Парижском этапе, через точку соприкосновения с художественным стилем Амедео Модильяни, к приходу к собственной манере, в которой поэтическое содержание выражено характерными для индивидуального стиля М. Кислинга средствами: богатым по диапазону звучания колоритом, мягкой пластикой мазка и внутренней наполненностью всегда излучающего тепло образа.

Ключевые слова: Моисей Кислинг; Парижская школа; портрет; экспрессионизм; Амедео Модильяни; полистилизм.

Abstract. The article is about one of the most prominent and at the same time the least studied in Russia artists of the School of Paris — Moise Kisling. The author identified Kisling's place in the context of the polystylism of the School of Paris, dwelling in the detail on the portrait genre in the master's work. The lyrical expressiveness of Kisling's portraits allows us to talk about him as a representative of expressionist tendencies in France, emphasizing the fact that "expressionism" as a big scale movement did not exist in France. Thus, the expressiveness of Kisling's manner can only speak of echoes of this style, rethought and adapted in a very restrained and lyrical manner. Like his contemporary Amedeo Modigliani, Kisling created a gallery of portraits in which pictorial means serve the sole purpose of emphasizing the artist's attitude to the model by creating a unique plastic and colorful harmony. The author traced the evolution of the artist's style from a passion for Cézanne, Cubism, and Fauvism in the early Paris period, through the point of contacting with the style of Amedeo Modigliani, to the development of his own manner in which the poetic content is expressed by means specific to Kisling's style: wide range of color, soft plasticity of the brushstroke, and the inner richness of an image that always radiates warmth.

Keywords: Moise Kisling; The School of Paris; portrait; expressionism; Amedeo Modigliani; polystylism.

Мы должны прочитать в картине ту радость,
которую испытал художник, создавая её.
М. Кислинг[1]

Мой Учитель, выдающийся искусствовед Нина Николаевна Калитина не раз повторяла, что многие из художников Парижской школы еще не получили должного признания в отечественном искусствознании. Х. Сутин, Ж. Паскин, Ц. Фужита, М. Утрилло, М. Кислинг — все они, по мнению Н. Н. Калитиной, оказались несколько на периферии, будучи вытесненными гигантами своего времени, такими как П. Пикассо, М. Шагал, А. Модильяни. Вероятно, это отчасти связано с тем, что в России в государственных музейных собраниях хранится очень мало работ художников Парижской школы. Так, М. Кислинг представлен единственным женским портретом 1924 г. в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Вместе с тем в западноевропейском искусствознании целый пласт монографий и обобщающих трудов посвящен художникам l'Ecole de Paris, их роль и влияние на развитие искусства XX в. давно признаны и оценены по достоинству. За последние годы в Москве и Санкт-Петербурге прошло несколько важных выставок, которые приоткрыли завесу и пробудили интерес к художникам, чьи имена раньше не были на слуху. Большая выставка «Парижская школа», ретроспективная выставка Х. Сутина, выставка работ Ц. Фужиты и Ж. Паскина, организованные все тем же ГМИИ им. А. С. Пушкина, имели большой успех, а каталоги, выпущенные к их открытию, фактически положили начало исследовательскому маршруту по «карте Парижской школы».

В российской историографии Парижской школе посвящено несколько работ: это, прежде всего, сочинения М. Ю. Германа и Б. И. Зингермана, но основными источниками служат многочисленные воспоминания современников, среди которых сочинения И. Эренбурга, Маревны, М. Шагала, Х. Орловой и др. Почти во всех мемуарах яркие страницы неизменно посвящены М. Кислингу. Известно немало живописных «воспоминаний» о нем: портреты М. Кислинга в свое время писали А. Модильяни, Х. Сутин, Маревна и Х. Хайден. А уж сколько фотографий сохранилось с его участием: вот он в компании П. Пикассо и М. Жакоба, вот рядом с А. Модильяни, а вот — с А. Дереном и М. Вламинком. Все это ясно дает понять, что роль и авторитет М. Кислинга среди великих современников были значительны.

Отсутствие публикаций на русском языке и вместе с тем всевозрастающий интерес к творчеству мастеров Парижской

Илл. 1. Моисей Кислинг. Портрет Андре Сальмона. 1912. Холст, масло. Частное собрание, Франция. Опубликовано в: Tasset J.-M. Kisling centenaire. Catalogue of the exhibition. Paris: Edition by Galerie Daniel Malingue, 1991. Pages no date

школы в целом позволяют говорить об актуальности темы данной статьи. Основной же целью ее написания является попытка обозначить место М. Кислинга в контексте искусства Парижской школы, выявить характерные черты стиля художника в портретном жанре, заполнив тем самым некоторый пробел, о котором когда-то говорила Н. Н. Калитина.

***

В 1910 г. перед девятнадцатилетним Моисеем Кислингом, только что закончившим с бронзовой медалью Краковскую академию искусств, стоял непростой выбор: где продолжить свое образование? Оставаться в Кракове не имело смысла. Большинство выпускников академии отправлялись в Германию или Австрию, где в первой четверти XX в. настоящими центрами художественного притяжения стали Мюнхен, Дрезден и Вена. Туда уезжали, прежде всего, адепты экспрессионизма: именно этот стиль проповедовался здесь как коллективно — в творчестве мастеров групп «Мост» и «Синий всадник», так и индивидуально — в эстетических манифестах таких ярких представителей течения, как О. Кокошка и Э. Шиле. Помимо Мюнхена и Дрездена на художественной карте Германии обозначаются Дюссельдорф, где проходят крупные международные выставки, и Дармштадт с его знаменитой художественной колонией. Не менее привлекательным остается Берлин. И все же символом свободы творческого волеизъявления в начале XX в. становится Париж. Сюда художники приезжают едва ли не со всех концов земли в поисках самого главного: они стремятся стать частью огромного культурного конгломерата, но не раствориться в нем, а, напротив, обрести собственное лицо. Журналист и художественный критик Ж. Шаренсоль сравнил этот процесс с течением рек, которые с разных сторон света несут свои воды в некую тихую гавань, где принесенные течением камни причудливой формы трутся друг о друга, пока не начинают сиять отполированной до блеска поверхностью [10, p. 5].

М. Кислинг выбирает Париж. В какой-то степени этот выбор был предопределен: дело в том, что учителем М. Кислинга в Кракове был Йозеф Панкевич, художник, неравнодушный к Франции, который старался регулярно бывать в Париже и даже держал мастерскую на рю Бонапарт. Й. Панкевич был знаком с П. Сезанном и П.-О. Ренуаром, дружил с П. Боннаром и частенько повторял весьма категорично: «Все, что делается за пределами Франции, — это отрицание искусства» [20].

Париж благоволил к молодым художникам. М. Кислинг был одним из тех, кто сначала покорил Париж своей улыбкой, а уже потом — своим творчеством. Он очень быстро вливается в художественную жизнь города, став «своим» не только среди собратьев по Парижской школе, до-парижские биографии которых очень часто писались по схожему сценарию, что не могло их не объединять, но и найдя подход к мастерам более старшего поколения, таким как А. Дерен, М. де Вламинк, А. Матисс. Одним из мифов Монпарнаса стали триумфальные появления М. Кислинга на различных вечеринках и карнавалах, где с его приходом начиналось безудержное веселье.

Довольно быстро преодолев языковой барьер, М. Кислинг сближается с кругом поэтов Парижской школы, и хотя сам он утверждал, что не имел особого вкуса к эстетическим дискуссиям, предпочитал танцевать и думал только о девушках [11, p. 5], все же именно знакомство с современниками-литераторами существенно повлияло на его мировоззрение. В одной из первых монографий о М. Кислинге ее автор Ж. Габори пишет, что Г. Аполлинер и А. Сальмон, вероятно, оказали на М. Кислинга большее влияние, нежели П. Сезанн и П.-О. Ренуар [11, p. 5].

Литературная богема Парижа во многом дала тот толчок, который инициировал поистине тектонические сдвиги в ев-

Илл. 2. Моисей Кислинг. Портрет Адольфа Баслера. 1914. Холст, масло. Частное собрание, Швейцария. Опубликовано в: Парижская школа, 1905–1932: каталог выставки из музеев и частных коллекций Парижа, Женевы, Москвы / Н. С. Автономова и др. М.: СканРус, 2011. С. 97

Илл. 3. Моисей Кислинг. Иллюстрация к книге Блэза Сандрара «Война в Люксембургском саду». 1919. URL: https://www.librairie-faustroll.com/librairie-en-ligne/3069-cendrars-blaise-kisling-moise-la-guerre-au-luxembourg-dan-niestle-1916-edition-originale-sur-arches-signe-par-le-poete-et-le-peintre.html

ропейской культуре первой половины XX в. Почти все эти писатели и поэты вышли за рамки узколитературного жанра и много работали на стыке искусств, создавая манифесты для зарождающихся художественных течений, работая в театре, а позже погрузившись в мир кинематографа. Едва ли не лучшие художественные критики того времени — это те же поэты Парижской школы. Ж. Кокто, Б. Сандрар, М. Жакоб, упомянутые выше Г. Аполлинер и А. Сальмон — эти универсальные фигуры, словно корни большого дерева, питали и насыщали соками художественную жизнь Парижа. М. Кислинг знакомится со многими из них в знаменитой «плавучей прачечной», Бато-Лавуар, одном из первых общежитий художников на площади Равиньян, где некогда занимали мастерские П. Пикассо, А. Модильяни, К. Бранкузи, Х. Грис, где какое-то время жил и сам М. Кислинг [1, с. 220].

Первые годы его пребывания во Франции отмечены интенсивным общением с кубистами. Вместе с П. Пикассо, Ж. Браком и М. Жакобом он едет в городок Сере у подножья пиренейских гор, здесь сам климат и особенный южный свет пробуждал пластическое воображение. М. Кислинга, впрочем, кубизм интересует лишь в теории, на практике он к нему обращается крайне редко.

Из великих предшественников он увлечен П. Сезанном. Ранние портреты и натюрморты М. Кислинга — это своего рода “homage” главному из праотцов модернизма. Портрет Андре Сальмона 1912 г. (Илл. 1) как раз демонстрирует то, как деликатно и осмысленно М. Кислинг адаптирует идеи П. Сезанна: художнику удается передать грубый, словно вытесанный из дерева объем фигуры портретируемого, выпуклый, благодаря глубоким голубовато-синим теням. Палитра М. Кислинга еще не отличается самостоятельностью, он смотрит на антураж комнаты глазами кубиста, соединяя кирпично-оливковые плоскости в практически лишенном воздуха пространстве. Зато композиционно он действует довольно смело, изображая А. Сальмона немного сверху и в диагональном ракурсе, отсекая границей холста его ноги и часть руки, намекая на «случайность кадра».

В 1912 г. М. Кислинг впервые выставляется в Осеннем салоне. Три его работы были представлены между произведениями А. Матисса и П. Боннара и смотрелись в таком соседстве весьма достойно. По-настоящему М. Кислинг смог оценить свой успех тогда, когда Адольф Баслер — искусствовед и маршан, предложил художнику контракт и ежемесячное жалование в 300 франков. Благодаря А. Баслеру М. Кислинг получает возможность снять для себя отдельную студию на улице Жозефа Бара, где, скорее всего, был написан портрет маршана 1914 г. (Илл. 2). В этом портрете еще прослеживаются следы увлечения П. Сезанном. Впрочем, индивидуальность художника никогда не растворялась в череде заимствований. Его собственный стиль оставался доминирующим, выдвигая на передний план удивительное умение автора создавать образы ранимые и чувственные. Адольф Баслер изображен в сложном пространстве, увиденном одновременно как бы с разных ракурсов. Здесь словно нет глубины и законы перспективы не работают. Вместе с тем стены «отражают» глубокие тени, да и фигура портретируемого не лишена ощутимого объема. Формальные особенности у М. Кислинга подчинены главной цели — передаче состояния модели. В результате средства, к которым прибегает мастер, отходят на второй план, а в центре остается образ героя — этого «загнанного» в угол человека, целиком открытого зрителю и вместе с тем отделенного от него преградой собственных мыслей и одиночества.

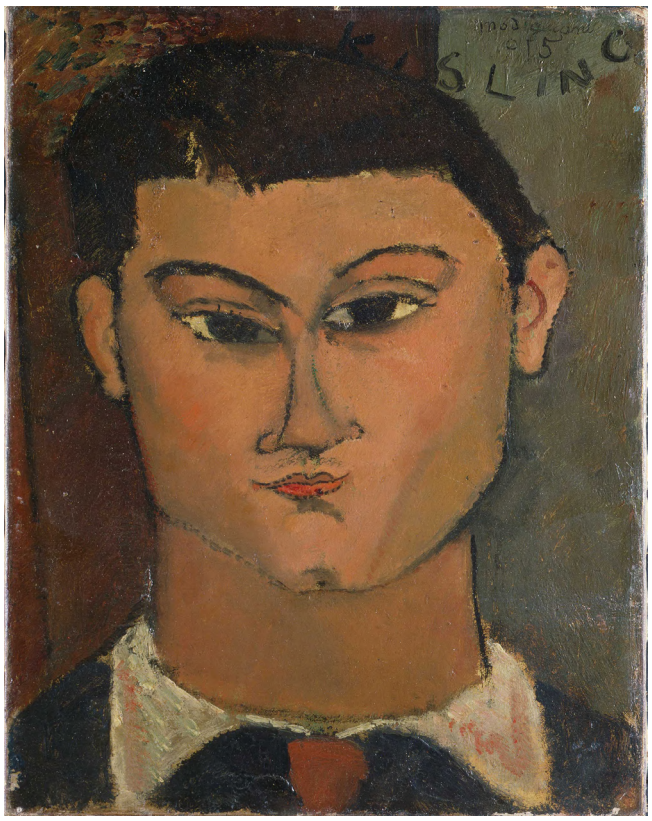
В период модернизма, когда синонимом искусства стал радикальный эстетический эксперимент с формой, пространством, материей, живописными средствами, М. Кислинг проявляет себя довольно консервативно, не случайно его картины порой зачисляют в разряд новой салонной живописи: «Он умеет сохранять в отношении объекта смирение хорошего мастера, который достаточно влюблен в природу, чтобы не считать себя выше нее, чтобы не навязывать ей презрительные искажения» [10, p. 8]. Он смел и дерзок на улицах Монпарнаса, когда бросает вызов художнику Л. Готтлибу, устраивая с ним знаменитую дуэль на шпагах; он не менее бесстрашен, когда в первые дни войны отправляется добровольцем на фронт, где вскоре получает серьезное ранение; он любит быть в центре внимания в уличных кафе, где слывет эксцентричным малым, но у себя в студии он совсем другой: вдумчивый, даже педантичный, удивительно внимательный к деталям.

Со временем основной территорией эксперимента для М. Кислинга становится цвет, и здесь художник обретает настоящую свободу. Яркий, живой колорит его работ не может не вызывать в памяти картины фовистов и экспрессионистов. Но у М. Кислинга цвет не декоративен. Те или иные цветовые сочетания рождают настроение тихой меланхолии или романтической грусти, пронзительной печали или одиночества. Именно колорит заставляет произведения М. Кислинга звучать щемящим душу аккордом. В портретном жанре М. Кислинг не стремился к точности психологических характеристик и сам в этом признавался. Гораздо важнее для него было уловить настроение модели и показать собственное к ней отношение.

Живопись должна петь, любил повторять М. Кислинг. Может, от этого в его картинах есть что-то очень близкое музыке, что одновременно роднит их с лирической поэзией. Лиризм, предполагающий особую чувствительность в переживаниях, мягкость и тонкость эмоционального начала, характеризует стиль Кислинга-портретиста.

М. Кислинг практически не занимался графикой: она казалась ему обескровленной, лишенной жизни. Известно лишь несколько его рисунков, в частности иллюстрации, выполненные к поэме Б. Сандрара «Война в Люксембургском саду» 1919 г. (Илл. 3). Любопытно, что, утратив свой основной инструмент — цвет, М. Кислинг «звучит» не менее выразительно, и его стиль мгновенно узнаваем. Простота и изящество линий, ясность неперегруженных деталями композиций, тонкая свето-теневая моделировка, заставляющая вспомнить о том, что когда-то М. Кислинг мечтал стать скульптором, — все это позволяет увидеть в художнике блестящего рисовальщика.

Илл. 4. Моисей Кислинг. Портрет молодой женщины в красном свитере. 1925. Холст, масло. Частное собрание, Швейцария. Опубликовано в: Парижская школа, 1905–1932: каталог выставки из музеев и частных коллекций Парижа, Женевы, Москвы / Н. С. Автономова и др. М.: СканРус, 2011. С. 92



Илл. 5. Амедео Модильяни. Портрет Моисея Кислинга. 1915. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. URL: https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/portrait-of-the-painter-moise-kisling/

В самом начале Первой мировой войны М. Кислинг вступает в Иностранный легион. Получив серьезное ранение, он возвращается в Париж, где продолжает много и увлеченно работать. В эти годы меняется стиль его произведений, приобретая окончательные черты индивидуального художественного почерка. В портретном жанре он отдает предпочтение женским образам, придавая им оттенки меланхолической грусти и задумчивости, акцентируя в них чувственность и мягкую выразительность черт. Искренность, с которой мастер подходил к созданию женского образа, искупала порой броскую и нарочитую красивость написанных им портретов. На картине «Молодая женщина в красном свитере» (Илл. 4) изображена знаменитая натурщица Кики, которую так любили художники Монпарнаса. На нейтральном фоне, в пустоте изобразительного пространства образ модели кажется особенно выразительным и колоритным. Лицо, как и всегда у М. Кислинга, наделено возвышенно-обобщенными чертами, которые более созвучны поэтическим представлениям, нежели соответствуют реальности.

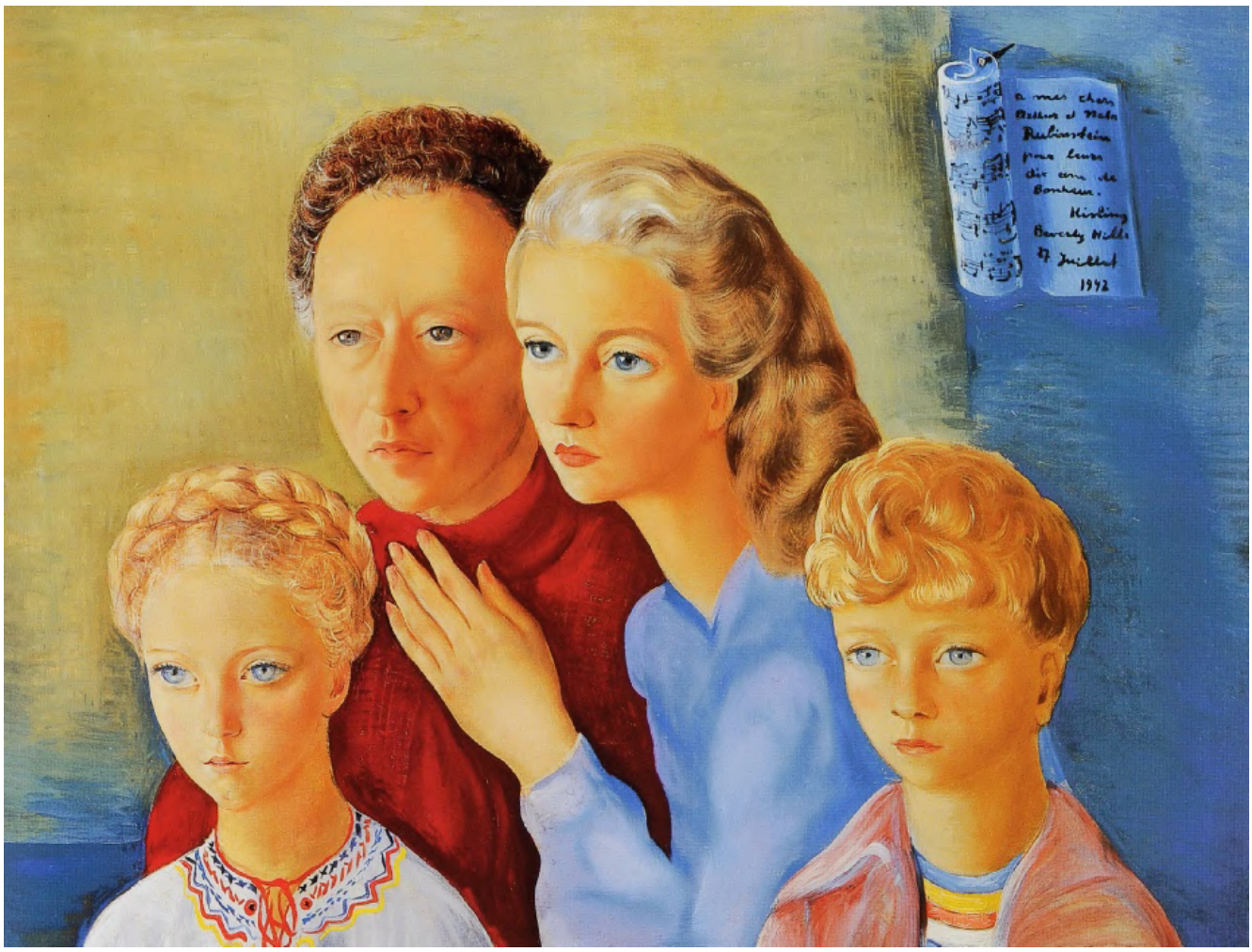
Чувственность созданных М. Кислингом образов стилистически приближает его к манере итальянца Амедео Модильяни. Они были очень дружны, и А. Модильяни нередко приходил работать в студию М. Кислинга: «Кто бы не находился рядом с ним, начинал чувствовать вкус к жизни. В его присутствии мир как будто преображался. Дверь его студии, выходившей окнами на Люксембургский сад, всегда была приоткрыта. Люди приходили, уходили, разговаривали, делились волнительными новостями или проклинали друг друга. М. Кислинг продолжал работать и в разговорах почти не участвовал. Но его присутствие было необходимо для продолжения этого постоянного бурления жизни» [14, p. 64]. В период их тесного общения А. Модильяни выполнил несколько портретов М. Кислинга, а также портрет его жены — Рене Грос, свадьбу с которой М. Кислинг буйно отпраздновал в 1917 г. На портрете М. Кислинга 1915 г. (Илл. 5) А. Модильяни крупным планом изображает лицо художника, венчающее широкую монолитную шею. Вечно улыбающийся М. Кислинг здесь выглядит сосредоточенным, он смотрит с холста пристально и недоверчиво. Его губы плотно сжаты, а за ними как будто еще более плотно стиснуты зубы, лицо напряжено, и этот внутренний спазм передан сочетанием строгих линий и грубой огранки вытянутого овала лица. Модильяни-рисовальщик и Модильяни-скульптор встречаются в этом портрете, знаменуя характерный для творчества мастера тандем.

Глядя на портреты и ню М. Кислинга, невозможно не уловить отзвуки стилистики А. Модильяни. А. Кислинг и правда восхищался своим другом, восхищался его умением запечатлеть красоту — не возвышенно-идеальную, как на картинах художников Возрождения, с которыми А. Модильяни часто сравнивают, а красоту человеческую, земную, такую уязвимую в своем несовершенстве. «А. Модильяни работает быстрее, чем М. Кислинг, который больше печется об отделке своих работ, но мировоззренчески они очень близки друг другу, — пишет К. Паризо в книге о А. Модильяни. — Жан Кислинг, маленький сын Рене и Моисея, видел, как друзья-живописцы вдвоем трудились над одними и теми же холстами, пользовались одними красками, помнил, как их руки скрещивались на фоне полотна, где малопомалу проступало изображение» [5]. Часто для них позировала одна модель, и тогда было особенно интересно следить, как в холсте каждого из них отражалась неповторимая индивидуальность автора: «…если ню кисти М. Кислинга выигрывают по части изящества и чувственности, то у А. Модильяни они живее и дерзновеннее» [5].

Неизвестно, как бы эволюционировал стиль А. Модильяни, если бы не его ранняя кончина. В 1920 г. он умер от туберкулеза в возрасте тридцати пяти лет, тогда убитый горем А. М. Кислинг выполнил посмертную маску художника.

От увлечения А. Модильяни и совместных вариаций на тему лирического экспрессионизма М. Кислинг в 1930-е гг. отходит в сторону неоклассицизма, его обнаженные порой чрезмерно натуралистичны и лишены былого изящества и чувственности. Похожая тенденция прослеживается и в портретной

Илл. 6. Моисей Кислинг. Портрет Ингрид. 1932. Холст, масло. Частное собрание, Швейцария. URL: http://kerdonis.fr/ZKISLING/page9.html



Илл. 7. Моисей Кислинг. Портрет Артура Рубинштейна с женой Нэлой и детьми Евой и Полем. 1942. Холст, масло. Частное собрание, Франция. URL: http://kerdonis.fr/ZKISLING/page11.html

живописи: от меланхолических, очень камерных по звучанию образов он двигается в сторону идеализированного, порой приторно-мечтательного портрета. Впрочем, к этой крайности он если и приходит, то только в поздних своих работах и исключительно из желания угодить модели.

В 1920–1930 гг. М. Кислинг оттачивает свое мастерство колориста, используя цвет в качестве основного строительного материала: насыщенно-плотный, он придает пластическую выразительность работам художника, формирует объем и строгую осязаемость. В то же время цвет присутствует в живописи М. Кислинга и в своем прозрачном, легком, играющем лессировками воплощении. Портрет Ингрид 1932 г. (Илл. 6) демонстрирует широкий диапазон столь разных по интенсивности цветовых сочетаний. Это особенно заметно в том, как художник изображает руки и лицо Ингрид. Ее руки скорее напоминают гипсовый слепок: округлые, с неестественно прижатыми друг к другу пальцами, лишенные жизни, они как будто и не принадлежат этому телу. М. Кислинг аккуратно и очень рассудочно кладет густые тени, создавая условный объем, который может напоминать трактовку форм, характерную для итальянских метафизиков. Совсем иначе художник пишет лицо модели: в нем цвет преображается в свет, живой, вибрирующий, согревающий своим теплым дыханием. Портрет Ингрид часто сравнивают с портретами голландских мастеров XVII в., но сравнение это было бы весьма формальным (наличие типичного для портретов Ф. Хальса, например, черного платья с белым воротником и манжетами), если бы как раз не этот вдыхающий жизнь свет, которому М. Кислинг, вероятно, научился у голландских художников и в первую очередь у Рембрандта. «Война [Первая мировая. – *Примеч. авт.*] меня застала в Бельгии, куда я поехал вместе с А. Баслером. Мы нашли убежище в Амстердаме. Я сохранил большую привязанность к Голландии, куда я часто возвращался. Сколько часов я провел перед Ночным дозором!» — вспоминал М. Кислинг [10, p. 15].

Что помимо богатства цвета рождало этот особенный лирический строй портретных образов М. Кислинга? Его линии всегда мягки и певучи, его кисть двигается плавно. М. Кислинг не жалел времени на работу, проводя перед холстом по двенадцать часов в день. При этом его живопись не выхолощенная, в ней есть выразительность, чувственность, которые рождены неравнодушием автора: «Бедный, голодный ребенок вызывает во мне грусть и сочувствие — так я его и рисую. Молодая обнаженная — восторг, желание любить, быть счастливым», — говорил М. Кислинг [14, p. 80].

Удача и успех ему сопутствовали. С того момента, как в 1919 г. прошла первая персональная вставка М. Кислинга в Галерее Друэ, интерес к его работам только возрастал. Критики были к нему благосклонны. После упомянутой выше выставки Виктор Боннар написал в «Журналь дю пёпль»: «М. Кислинг мастерски использует целую гамму нюансов, правда гамма эта минорная. Такова жизнь. Его рисунок, аккуратный и острый, ясно обозначает объемы, выстраивая уникальный рельеф, доводя до предельного напряжения ослепительное сочетание цветов. Есть портреты, где художник превосходит сам себя, поднимаясь над условностями времени и эпохи» [14, p. 84]. Его любили коллеги, заказчики и даже маршаны, с которыми ему удавалось выстраивать почти дружеские отношения. После участия в Первой мировой войне он получает французское гражданство, а в 1933 г.

становится кавалером Ордена почетного легиона, примерно в то же время его имя появляется на страницах знаменитого энциклопедического словаря “Larousse”, где он упомянут как один из самых видных художников Франции своего времени. Кто-то скажет, что он был настоящим баловнем судьбы: совсем еще юношей прибыв в Париж, он почти сразу начинает получать ежемесячное жалование от тайного покровителя; позже, избежав гибели в одном из самых кровопролитных боев Первой мировой, он неожиданно получает наследство, оставленное ему одним из сослуживцев. К нему были невероятно добры все, кто его окружал, даже старая консьержка Мамаша Соломон из дома по рю Жосеф Бара, чье расположение было заслужить крайне сложно, обожала М. Кислинга и прощала ему шумные выходки во время ночных гуляний.

Конечно, успех и благополучие приобретали несколько искаженный вид в этот период между двумя войнами, когда судьба была не столь справедлива к его близким. Скольких ему пришлось пережить: Г. Аполлинер, А. Модильяни, Ж. Паскин, Х. Сутин… М. Кислинг тяжело переносил эти потери. Как и в жизни, где веселье, шутки, карнавал соседствовали со страданием, тоской и неустроенностью, так и в творчестве М. Кислинга богатый, звучный, густой колорит сочетался с меланхолической, минорной тональностью его работ. Подобные полярные состояния были свойственны и характеру самого художника: «Несомненно во мне сочетаются русская наивность, простодушие, сентиментальность и еврейский мазохизм и неуравновешенность» [10, p. 12].

Вторая мировая война застала М. Кислинга на юге Франции, и он отправляется на фронт. После Компьенского перемирия 1940 г. М. Кислинг возвращается домой и почти сразу принимает решение уехать в Америку: оставаться в оккупированной Франции для евреев было опасно. М. Кислинг отправляется сначала в Нью-Йорк, потом перебирается в Голливуд. Находясь в Америке, он собирает вокруг себя художников, которые, как и он, были вынуждены оставить Европу, и параллельно организует благотворительные сборы в поддержку художников, живущих во Франции.

В 1942 г. М. Кислинг пишет портрет семьи пианиста Артура Рубинштейна (Илл. 7), это один из редких групповых портретов в творчестве художника. Четыре очень похожих друг на друга человека — это Артур и Нэла Рубинштейн и их дети Ева и Поль. Они похожи не только внешне, их объединяет как будто и общее настроение тихой созерцательности. Вместе с тем все они смотрят куда-то в сторону, мимо живописца, словно завороженные каким-то действом. Есть некий диссонанс в сочетании этой тревожной диагонали взглядов с общей уравновешенностью композиции, формирующей устойчивый треугольник. Этот диссонанс усилен и пластическими «неточностями»: в неглубоком пространстве холста на фоне плоской стены, которая, впрочем, явно формирует угол, выделяется неестественный поворот Нэлы Рубинштейн в голубой блузке. Она подалась вперед, чтобы положить руку мужу на грудь, отчего ее плечо, словно выскочив из сустава, оказывается на переднем плане, опережая корпус. В ранний парижский период М. Кислинг часто позволял себе экспериментировать с композиционными приемами, совмещал в одном художественном поле разные ракурсы, планы, смело кадрировал изображение. В поздние годы подобное встречается реже, но отзвуки былой манеры позволяют говорить о М. Кислинге в первую очередь как о художнике-модернисте.

После войны М. Кислинг возвращается во Францию и вплоть до своей смерти в 1953 г. живет и работает в городке Санари на юге страны.

Искусство М. Кислинга прошло в своем развитии несколько этапов: от увлечения П. Сезанном и кубистами, переосмысления приемов фовизма, интуитивного восприятия стилистики А. Модильяни к индивидуальному стилю, для которого характерны сочный «говорящий» колорит, мягкие объемы и тягучие линии. Но на каждом из этих этапов в картинах М. Кислинга сохраняется нечто очень личное: та самая лирическая выразительность, мечтательность образа, тихая грусть, а иногда избыточная нежность, которые частью художника проявляются в его творениях. Флоран Фельс писал о портретных образах М. Кислинга: «Они кажутся потерянными, их большие бархатные глаза сияют в чудесном экстазе от существующей, но как будто недостижимой мечты» [13, p. 12].

«Я знаю, что в живопись нельзя привнести ничего действительно нового, — говорил М. Кислинг, — объект неизменен, средства стабильны, у художника есть только уникальная возможность передать в картине частичку своей души» [14, p. 80].

Примечание:

[1] Цит. по: *Gabory G.* Moise Kisling. Paris: Librairie Gallimard, 1926. P. 15.

Список литературы

1. *Герман М. Ю.* Парижская школа. М.: Слово, 2003. 273 с.
2. *Грингольц-Венгерова О. А.* Портретный жанр в творчестве Хаима Сутина. Саарбрюкен: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. 180 с.
3. *Креспель Ж.-П.* Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо (1900–1910). М.: Молодая гвардия — Классик, 2000. 246 с.
4. *Маревна.* Моя жизнь с художниками «Улья». М.: Искусство — XXI век, 2004. 296 с.
5. *Паризо К.* Модильяни. М.: Текст, 2008. URL: https://libking.ru/books/nonf-/design/417089-24-kristian-parizo-modilyani.html#book (дата обращения: 30.01.2021).
6. Парижская школа, 1905–1932: каталог выставки из музеев и частных коллекций Парижа, Женевы, Москвы / *Н. С. Автономова* и др. М.: СканРус, 2011. 304 с.
7. *Шагал М.* Моя жизнь. М.: Эллис Лак, 1994. 208 с.
8. *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания. Т. 1–3. М. Советский писатель, 1990. 496 с.
9. *Bilbo J.* Moise Kisling Lives Here // The Studio Magazine. London, 1951. № 702.
10. *Charensol G.* Moïse Kisling. Paris: Editions de Clermont, 1948. 98 p.
11. *Gabory G.* Moise Kisling. Paris: Librairie Gallimard, 1926. 63 p.
12. *George W.* The School of Paris // Jewish Art: An Illustrated History. New York: McGraw-Hill Publ., 1961. P. 639–718.
13. *Fels F.* Kisling. Artistes juifs. Paris: Edition le Triangle, 1928. 32 p.
14. *Kessel J.* Kisling 1891–1953. Turin: Edition by Jean Kisling, 1989. 377 p.
15. *Salmon A.* L’Art vivant. Paris: Les editions G. Cres et C, 1920. 302 p.
16. *Radomsky J.* Moïse Kisling — the Prince of Montparnasse // The Am-Pol Eagle. URL: http://ampoleagle.com/mose-kisling-the-prince-of-montparnasse-p11059-215.htm (дата обращения: 30.01.2021).
17. *Rastellini M.* Les peintres de Zborowski: Modigliani, Utrillo, Soutine, et leurs amis. Catalogue de l’exposition. Lausanne: Fondation de l’Hermitage, 1994. 199 p.
18. *Rastellini M.* Portraits et paysages chez Zborowski: Ecole de Paris: Soutine, Kisling, Modigliani, Antcher, Ebiche. Catalogue de l’exposition. Paris, Carrefour Vavin Publ., 1989. 70 p.

19. The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso. Catalogue of exhibition / *M. Warner, P. Alarcó*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2007. 338 p.
20. *Tasset J.-M*. Kisling centenaire. Catalogue of the exhibition. Paris: Edition by Galerie Daniel Malingue, 1991. 210 p.

References:

Avtonomova N. S. et al. *Parizhskaia shkola 1905–1932: katalog vystavki iz muzeev i chastnykh kollektii Parizha, Zhenevy, Moskvy (The School of Paris, 1905–1932: Catalogue of the Exhibition from the Museums and Private Collections of Paris, Geneva, Moscow)*. Moscow, ScanRus Publ., 2011. 304 p. (in Russian)

Bilbo J. Moise Kisling Lives Here. *The Studio Magazine*, London, 1951, no. 702.

Chagall M. *Moia zhin' (My Life)*. Moscow, Jellis Lak Publ., 1994. 208 p. (in Russian)

Charensol G. *Moïse Kisling*. Paris, Editions de Clermont Publ., 1948. 98 p. (in French)

Ehrenburg I. G. *Liudi, gody, zhin' (People, Years, and Life)*. Vol. 1–3. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990. 496 p. (in Russian)

Fels F. *Kisling. Artistes juifs*. Paris, Edition le Triangle Publ., 1928. 32 p. (in French)

Gabory G. *Moise Kisling*. Paris, Librairie Gallimard Publ., 1926. 63 p.

George W. The School of Paris. *Jewish Art: An Illustrated History*. New York, McGraw-Hill Publ., 1961.

German M. Iu. *Parizhskaia shkola (The School of Paris)*. Moscow, Slovo Publ., 2003. 273 p. (in Russian)

Gringolts-Vengerova O. A. *Portretnyi zhanr v tvorchestve Khaima Sutina (The Portrait Genre in the Work of Chaim Soutine)*. Saarbrucken, Lambert Academic Publ., 2017. 180 p. (in Russian)

Kessel J. *Kisling 1891–1953*. Turin, Edition by Jean Kisling Publ., 1989. 377 p. (in French)

Krespel J.-P. *Povsednevnaia zhizn' Monmartra vo vremena Picasso (1900–1910) (Daily Life of Montmartre in the Times of Picasso (1900–1910))*. Moscow, Molodaia gvardiia – Klassik Publ., 2000. 246 p. (in Russian)

Marevna. *Zhizn' s khudozhnikami "Ul'ia" (Life with the Painters of La Ruche)*. Moscow, Iskusstvo – 21 vek Publ., 2004. 296 p. (in Russian)

Parisot Ch. *Modigliani*. Moscow, Text Publ., 2008. Available at: https://libking.ru/books/nonf-/design/417089-24-kristian-parizo-modilyani.html#book (accessed: 30 January 2021). (in Russian)

Radomsky J. Moïse Kisling – the Prince of Montparnasse. *The Am-Pol Eagle*. Available at: http://ampoleagle.com/mose-kisling-the-prince-of-montparnasse-p11059-215.htm (accessed: 30 January 2021).

Rastellini M. *Les peintres de Zborowski: Modigliani, Utrillo, Soutine, et leurs amis. Catalogue de l'exposition*. Lausanne, Fondation de l'Hermitage Publ., 1994. 199 p. (in French)

Rastellini M. *Portraits et paysages chez Zborowski: Ecole de Paris: Soutine, Kisling, Modigliani, Antcher, Ebiche. Catalogue de l'exposition*. Paris, Carrefour Vavin Publ., 1989. 70 p. (in French)

Salmon A. L'Art vivant. Paris, Les editions G. Cres et C Publ., 1920. 302 p.

Tasset J.-M. *Kisling centenaire. Catalogue of the exhibition*. Paris, Edition by Galerie Daniel Malingue Publ., 1991. 210 p.

Warner M.; Alarcó P. *The Mirror and the Mask: Portraiture in the Age of Picasso. Catalogue of exhibition*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza Publ., 2007. 338 p.

УДК 7.036.7; 75.047
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-110-119

Лепорк Алексей Константинович, научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. a.leporc@gmail.com

Lepork, Aleksei Konstantinovich, researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. a.leporc@gmail.com

ОТ ЧЕЛОВЕКА К МИРУ, ИЛИ СТИРАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ (О ПЕЙЗАЖАХ ОСКАРА КОКОШКИ 1920–1930-Х ГОДОВ)

TURNING THE FOCUS: FROM PERSON TO WORLD, OR ELIMINATING MODERNITY (ON OSKAR KOKOSCHKA'S LANDSCAPES IN 1920–1930S)

Аннотация. Статья посвящена пейзажному творчеству Оскара Кокошки 1920–1930-х гг. Оно представляет особый интерес для исследования, так как 1923 г. открывает совершенно неожиданную главу в наследии Кокошки: на смену портретам и фигуративным композициям приходит пейзаж, до того его мало интересовавший. Художник сознательно уходит от славы главного представителя экспрессионистского портрета и начинает новую жизнь. И при этом актуальная художественная жизнь того времени для Кокошки словно не существует, он живет абсолютно вне ее, он не замечает никакие новации 1920-х гг. Пейзажи этого времени — прежде всего, городские ведуты, но лишенные внимания к «достопримечательностям», он пытается ухватить целостность города. И если поначалу композиции Кокошки кажутся едва ли не случайными, то вскоре выявляются, а к 1930-м гг., к пражскому периоду, кристаллизуются главные черты его городских пейзажей. Прежде всего, это точка зрения сверху, высокий горизонт, соединение в одной композиции нескольких примыкающих друг к другу точек видения и создание особого рода пространственного ущелья (точка зрения сверху и вздымающийся к дальней границе город). Эти пейзажи нельзя назвать пейзажами настроения, как то было свойственно экспрессионистам в те годы, в них нет и импрессионистической фокусировки, это пейзажи, пытающиеся охватить пространство и насытить его внутренней пульсацией. В этом смысле Кокошка словно бы пишет пейзажи за Тьеполо, но глазами и руками живописца XX в.

Ключевые слова: О. Кокошка; пейзаж; экспрессионизм; искусство 1920-х гг.; искусство 1930-х гг.; традиция.

Abstract. In the article, the author reconsiders O. Kokoschka' landscapes of the 1920–1930s. These landscapes are a particularly exciting topic for research as 1923 opened an absolutely unexpected chapter in Kokoschka's vast oeuvre: landscapes replaced his previously main genres and fields — portraits and figurative compositions. Before that, landscapes had played for him a minor role. The painter consciously forgot his fame of the major expressionist portrait master and started a new life. Above that the 1920s artistic life stopped playing any role for Kokoschka, he lived just his own life ignoring inventions and fashions of the time. His landscapes of this period were foremostly city vedute but he did not pay attention to any sightseeing objects, he was trying to grasp the very essence of city life. At first glance compositions of his works look rather accidental. However, the main features of his city views slowly started to emerge and then crystallized during the Prague period in the 1930s. First of all, it is a high viewpoint and extremely high horizon line. Then he united in his works several adjoining viewpoints and created a very special landscape canyon (high viewpoint, then looking down and rising city on the other side). His landscapes cannot be called visions as it was in the works of several late expressionists in this time. There is also no attempt to keep impressionist focus on visual effects, Kokoschka' landscapes try to catch very broad landscape views and fill them with inner pulsating dynamics. In this sense, one could say that Kokoschka made landscapes like Tiepolo but with the eyes and hands of the 20th-century master.

Keywords: O. Kokoschka; landscape; expressionism; art of 1920s; art of 1930s; tradition.

Начало 1920-х гг. стало одним из самых драматических поворотов в художественной эволюции Оскара Кокошки. И на этот раз роль сыграли не внешние обстоятельства, но личное решение. Летом 1923 г. О. Кокошка в одно мгновение уходит из Дрезденской академии изобразительных искусств, оставляет профессуру и начинает неутомимо путешествовать, открываются «годы странствий». По легенде он никого не предупредил о намеченном, и точно известно, что официально его уход был оформлен сильно постфактум — только в 1927 г. Правда, в сентябре 1923 г. попросил об отпуске на два года, но в Дрезден не вернулся. Звучит как рассказ из жизни человека, надумавшего вырваться на свободу, именно таким Кокошка и стал в тот момент. И при этом совершенно решительно сменил манеру, стиль, все художественное видение, жанровые приоритеты, тотально всё. Позади остались и нервно всклоченный экспрессионизм конца 1900-х, и обретение полнозвучности, цветового мерцания и новой уважительности к модели в начале 1910-х, взлет к главным полотнам начала Первой мировой войны и весь дрезденский период с его перенаполненностью картин цветом, фигурами, тяжестью мазков. Позади остались и его главные жанры — портрет и многофигурная композиция. Именно в Дрездене его увлекло придумывание картины в старом смысле слова, создание композиций — там он написал главные послевоенные шедевры: «Беженцы» (Мюнхен, Государственная галерея современного искусства, W/E 123[1]), «Друзья» (Линц, Новая галерея, W/E 130), «Сила музыки» (Эйндховен, Музей ван Аббе, W/E 141); именно там случилась вся история с куклой Альмы Малер, ставшей моделью и главной героиней нескольких полотен художника. И вдруг все это было буквально отброшено. Пришло время пейзажа. Как он написал в письме родителям 25 августа 1923 г. из Цюриха, «наконец-то сердце свободно, голова свободна и воздух» [4, S. 89]. И при этом ни одного взгляда на то, что происходило в актуальном искусстве вокруг него, полная свобода, 1920-х как будто не было, он жил вне их. Ни неоклассика или новая вещественность, ни социальный экспрессионизм, ни рождение сюрреализма, все это словно бы и не существовало для Кокошки. Он

Илл. 1. Оскар Кокошка. Les Dents du Midi. 1909–1910. Холст, масло. 80 x 116 см. Швейцария, частное собрание.
Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler.
Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991 S. 66

остался наедине с миром. Все словно бы опять началось с самого начала. И при этом он твердо удержался абсолютно внутри старой классической жанровой системы. Он словно бы решает последовательно опробовать все жанры, настала пора именно пейзажа. И при этом не картины природы, а прежде всего, виды городов — ведуты, но условные, без внимания к объектам, это была попытка поймать цельность городского пространства на холсте. Кокошка взлетает над землей и смотрит вокруг. Прошлое словно бы снято, сброшено, его нет. Мощный поступок, иначе не скажешь, Кокошка забывает и о сложившемся реноме, а он к тому времени был вполне известным художником, для многих он был воплощением экспрессионизма, но все это его словно бы совершенно искренне не интересует. Манит одно — свобода для живописи на городском пленэре, и он ее обретает. Художественная карьера словно перестала быть для него значимой, есть только два удовольствия — путешествовать и писать пейзажи (за десять лет написано чуть больше 50). Полностью изменился и круг общения художника: в начале карьеры он попадает в высший эшелон самой передовой венской культуры начала века, и в Вене и в Берлине он общается с теми, кто был лицом рождавшегося вместе с ним экспрессионизма в литературе, музыке, архитектуре, а отчасти и живописи. В Дрездене круг общения Кокошки столь же отборен — актеры, драматурги, искусствоведы, большим поклонником его работ и едва ли не другом художника стал директор дрезденской картинной галереи Г. Поссе, Кокошка жил в его доме. Про него последнюю статью написал Макс Дворжак, и его заметки о «Концерте» Кокошки 1921 г. стали своего рода прощальной песней классической поры венской школы искусствознания, Дворжак обрел своего героя в современности. Начиная с 1923-го все сильно иначе, он всего пару раз видится лишь с А. Лоосом, среди десятков его сохранившихся писем нет никаких упоминаний о прежних друзьях, в самом конце 1920-х — начале 1930-х некоторое время общается только с поэтом А. Эренштейном. В его письмах того времени главное — личное (большая часть — любовная переписка), полная свобода, в том числе и от его былого окружения.

Как это часто бывало в его жизни, Кокошка решил и эту ситуацию мифологизировать. Растиражированным стал рассказ о том, как он лежал раненый на поле битвы в Галиции, смотрел в небо и вдруг понял, как бы хотел посмотреть мир [15, S. 8]. Удивительно то, что он прождал в Дрездене несколько лет и только затем буквально сорвался. Правда, уже в дрезденских письмах лейтмотивом будет усталость от рутины и от жизни в Германии, ему хочется неба и солнца, там не раз встречаются признания, что хочется сбежать в Африку [4, S. 70–86 passim]. Приходит своего рода вторая юность, неизмеримо более бесшабашная. Показательно, впрочем, что его мир этого времени — сугубо городской, среди десятков пейзажей 1920-х гг. найдется лишь пара видов чистой природы, в центре же именно созданный человеком мир. Как об этом значительно позже сказал другой большой поклонник Кокошки Э. Гомбрих, «эта задача позволила ему соединить непосредственность восприятия с насыщенным прославлением города как живого организма», «эти шедевры означают полное утверждение веры Кокошки в уникальную значимость личного визуального переживания художника» [6, S. 27]. Э. Гомбрих в целом полагал, что за те четырнадцать (1923–1937) преимущественно пейзажных лет была создана уникальная в истории искусства серия видов города.

Стоит, правда, отметить, что этот бросок в омут странствий не был совсем необдуманным, через очень небольшой промежуток времени художнику удалось подвести под ситуацию стабильный базис. Галерист П. Кассирер заключает с Кокошкой в ноябре 1924 г. договор, согласно которому художник берет на себя обязательство продавать все написанные картины только через его галерею, а маршан в свою очередь — выделять требуемые средства на путешествия художника и оплачивать

Илл. 2. Оскар Кокошка. Дрезден-Нойштадт VII. 1922. Холст, масло. 80,8 x 120,8 см. Гамбург, Кунстхалле.
Опубликовано в: Kokoschka und Dresden: Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1996. S. 143

все его возникающие расходы (договор действовал до 1930 г.)[2]. Художнику предоставлялся своего рода постоянный кредит, покрывавшийся после продажи работ. Мало того что его путешествие обрело устойчивую базу, но Кокошку часто сопровождали представители галереи, бравшие на себя все деловые и бытовые хлопоты, в том числе и довольно напряженные дела, связанные с организацией возможности для художника писать именно с выбранной им точки. Чаще всего это были виды сверху, а потому надо было договариваться с владельцами зданий и т. д. В известном смысле практически идеальная ситуация: художник решает посмотреть и запечатлеть мир, а галерея берет на себя всю организацию и оплачивает. Но еще раз важно подчеркнуть, что это означало полный разрыв с актуальным искусством его времени. Кокошка не мог не понимать, что пейзажи не смогут претендовать на положение на авансцене художественных поисков. Так, собственно, и случилось. В каком-то смысле сегодня бы все это назвали обдуманным дауншифтингом. А дальше Кокошка с годами превращается в благородного аутсайдера на арене нового искусства. Нельзя сказать, что его отношения с галереей были уж такими безоблачными, контрактные обязательства на него давили, в конце концов это и привело к разрыву и обмену гневными письмами с преемниками Кассирера в 1931 г. Но тем не менее вплоть до 1933 г. и возвращения в Вену Кокошка держится. В Вене, однако же, ему надолго остаться не пришлось, скончалась его мать, политическая обстановка становилась все мрачнее, после февральских и июльских событий 1934 г. он решает переехать в Прагу, что и делает 25 сентября 1934 г. Чешский период становится высшей точкой всей пейзажной фазы в творчестве Кокошки. Вплоть до 1937 г. его главные картины — виды Праги (17 полотен), а 19 октября 1938 г. на последнем самолете ему удается улететь в Лондон, и там рождается последний вид чешской столицы — «Прага — Ностальгия» (Эдинбург, Национальная галерея современного искусства, W/E 337, илл. 8), эпилог и прощание. Впрочем, как раз в пражских пейзажах кристаллизуется его видение города как такового и вырастает та формула городского вида, к которой Кокошка не раз будет обращаться после войны. Его виды Лондона, Зальцбурга или ряда немецких городов по живописной манере, бесспорно, могут отличаться от работ 1930-х гг., но сам тип подхода к городу сложился, меняться он уже не будет. Кокошка, наконец, находит свой город, и в реальности, и в творчестве. Долгие поиски оказались оправданными.

Важно отметить, что пейзаж как таковой совсем не был в самом центре жанровых предпочтений раннего Кокошки. К началу 1920-х гг. его слава — это известность именно как портретиста, не менее значимы и успешны его графические работы. Но 1920-е гг. стали паузой и в его графическом творчестве, последние значимые работы — лето 1923 г. Он словно бы забывает о своей любви к литографии, и довольно надолго, практически до начала 1950-х гг. Отдельные портреты он все же иногда пишет, но и они становятся другими, отчасти пейзажными в его новом смысле. Дополнением к пейзажам стали первые букеты Кокошки, к ним он вернется на закате карьеры, а своеобразным интермеццо — животные из лондонского зоопарка, но и они — единственный эпизод такого рода.

Вплоть до дрезденского периода пейзажи были своего рода случайностями среди его работ. До Первой мировой войны он написал по большому счету два значимых пейзажа (на самом деле высокий процент, ведь их всего четыре!). Первый, “Les Dents du Midi” (1909–1910, Швейцария, частное собрание, W/E 37, илл. 1), — довольно забавный (с мишкой в засаде) — был создан по пути в санаторий, где А. Лоос нашел для него множество моделей (правда, почти все заказы архитектор сам и оплатил). Пейзаж написан очень в духе его ранних экспрессионистских

портретов — экономно, тоненькой кисточкой, местами процарапывая черенком, это своего рода сухой субстрат живописи. В нем есть детскость мнимой неумелости, но в построении важные для будущего Кокошки принципы: заданное движение, намеренно неумело (почти по вертикали) уходящее справа вглубь картины, фон — прозрачное синие солнца в горах. А середина — почти признание в любви «Охотникам на снегу» П. Брейгеля Старшего (1565, Вена, Художественно-исторический музей), а потому и весь пейзаж своего рода современный и слегка бытовой парафраз гения. Про эту раннюю работу сам художник на закате жизни говорил, что «и пейзаж — живое, переживание; именно этот опыт я и хотел передать в картине» [6, S. 95]. Некоторые исследователи уже в нем хотят увидеть характерную для мастера двойную перспективу [18, S. 8] (на санки в пути и на горы), но здесь это все же, скорее, неловкость, а не намерение, удачная наивность, а не сознательный прием. Второй живописный пейзаж Кокошки написан всего через пару лет, «Tre Croci (Доломитовые Альпы)» (1913, Вена, Музей Леопольда, W/E 93), но это уже совсем другой этап его стремительной живописной эволюции. Он создан во время итальянского путешествия с Альмой Малер, это вид на величественные горы, его первое переживание гигантского природного ландшафта, до того Кокошка жил в городе, гор не видел, а тут из-под крыши отеля для него открылась захватывающая даль. Пейзаж этот романтический и глубокий по тону, своего рода поздне-романтический парафраз Каспара Давида Фридриха, композиционно он очень собранный: центральная перспектива на месте — вид сверху и вдаль, а дальше все строится из крупных, звучных, спокойных мазков редкостной красоты.

После Первой мировой войны, когда Кокошка работает в Дрездене, все будет иначе: там пейзажей довольно много (целых десять видов города, 1919–1923), большая их часть стилистически составляет вполне гомогенную группу (Илл. 2). Их отличает предельная насыщенность цветом, они похожи на склеенные воедино невероятно яркие лоскутки разных тонов, это совсем не витражи, они не прозрачны и не светятся изнутри, они лучатся максимально плотной силой самодостаточного цвета, хочется даже сказать — густой, очень пастозно наложенной краски. Это кусочки краски не просто сопоставлены, но буквально сбиты вместе, яростно выскакивая друг из-под друга. Характерно, что их нельзя сопоставить, к примеру, с фовистскими пейзажами, у Кокошки нет рисования кистью и уплощения зримого, дышащего пространства, они буквально слеплены из неравномерных цветовых кусочков, подталкивающих силу цвета друг друга, именно они и есть сама плоскость холста, пространства нет, есть только мощь цвета. Правда, среди дрезденских работ есть и три видов Эльбы с мостом Августа (весна–лето 1923, Швейцария, частное собрание; Эйндховен, Музей ванн Аббе; Эссен, Музей Фолькванг, W/E 168–170), они сильно прозрачнее, нет прежней тактильной густоты краски. Еще нет обычного, впоследствии высокого горизонта, но много пространства реки, его раздвигают вширь мосты, эти пейзажи спокойнее, в них есть воздух, и в этом они предвещают последующие лучшие работы Кокошки, но толчок от них не будет

Илл. 3. Оскар Кокошка. Санта-Маргарита, гавань. 1933. Холст, масло. 74,3 x 92,1 см. Вашингтон, Музей Хиршхорн, Смитсоновский институт. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 168

моментальным, прямой и неуклонной последовательности в развитии нет. Как раз в этих работах он перестает лепить густой краской (отставлены «нахлобучки» цвета), а буквально рисует кистью, большее значение обретают линии. И в последующие годы Кокошка продолжит словно бы медленно нащупывать свой пейзаж среди разнообразия вариантов.

За восемь (по большей части «контрактных») лет с 1923 по 1931 г. Кокошка написал множество пейзажей, поначалу кажется, что их довольно сложно как-то классифицировать, не так легко определить и их стилистические приметы. Если смотреть на все его работы того времени подряд, то первое, что поначалу решительно бросается в глаза, это то, что композиционное выстраивание его видов 1920-х гг. в большинстве случаем совсем не является приоритетом, оно вызревает лишь постепенно. Это крайне странно, ведь как раз дрезденские годы — апогей его внимания к композиции, в его тематических картинах нет ощущения случайности, наоборот, он их тщательно формует. Характерно, что за ними внутренне часто напрашивается увидеть классические прототипы, и иногда это даже удается. Он был в целом довольно сделанным художником, совсем не приверженцем случайности. Здесь же все вдруг меняется: раньше — интенсивные и плотные композиции, а тут что-то распалось. Множество из его композиций производит впечатление непреднамеренной случайности. Вдобавок, и по манере они часто разнятся. Нет, в них есть вполне себе явные общие черты, но кадровой продуманности очень многим пейзажам откровенно не хватает, это такие произвольно выхваченные сегменты реальности. Многие из пейзажей производят импульсивное впечатление, неустоявшееся и даже временами мало продуманное. И их случайность — не попытка поймать настроение, в них нет экспрессионистского выброса, декларируемого эмоционального состояния. В этом они крайне далеки от работ и поздних М. Слефогта и Л. Коринта, или, к примеру, послевоенного Э. Л. Кирхнера. Там есть преобразование природы, подчинение ее настроенному взгляду художника. Кокошка же словно начинает играть в пост-импрессиониста, но при этом если он и ловит цветовое и световое состояние, то именно пространственное. Некоторые из его работ и правда можно сопоставить с импрессионистскими, они ликуют сияющим, выбеленным солнцем светом, хотя это цвето-световое наслаждение удается ему далеко не всегда. Но что существенней, это своего рода множественный импрессионизм: главное, в них нет стремления поймать определенный световой момент, скорее, его увлекает полнота колористического богатства и целый ряд световых эффектов, в них нет фокуса, направленного на фиксацию определенной световой среды взгляда. Не случайно, что он пишет довольно медленно, некоторые пейзажи по три недели (это можно проследить по его многочисленным письмам того времени). Его пейзажи вырастают из цветового богатства, он хочет вобрать всю амплитуду впечатлений. Некоторые из низ безумно красивы, как, к примеру, довольно сдержанный, но крайне нюансированный вид Амстердама «Кловенирсбугрвал I» (1925, W/E 216). Легчайшее впечатление создает «Санта-Маргарита, гавань» (1933, Вашингтон, Музей Хиршхорн, Смитсоновский институт, W/E 296, илл. 3), это блистательная композиция из лодок, направленных по большей части в центр холста и склоненных в разные стороны на ветру мачт, она построена на чистых, открытых тонах цвета, светящихся на просвечивающем фоне холста, вызывая в памяти Э. Манэ 1860-х гг. В ней нет ведуты, но любование отграни-

Илл. 4. Оскар Кокошка. Венеция. Лодки у доганы. 1924. Холст, масло. 75 x 95 см. Мюнхен, Государственная галерея современного искусства. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 146

Илл. 5. Оскар Кокошка. Лион. 1927. Холст, масло. 97,1 x 130,2 см. Вашингтон, Коллекция Филипс.
Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 149

ченной сзади переливающейся гладью воды. Иногда вправду кажется, что условная пост-импрессионистичность — удачное определение его работ (помянутый вид Амстердама), но иногда — и довольно часто — Кокошке не удается прийти к общему знаменателю, он перебирает с пестрящей цветностью, и в этом смысле его картины начинают напоминать едва ли не работы позднего П. Боннара[3]. Собственно, именно здесь становится очевидной разница с его ранними работами — преобладает наслаждение цветом, а не характером, потому и его животные, и его люди этого времени — по большей части цветовые всплески. Нерв ушел, пришло наслаждение жизнью и сиянием цвета. Есть и отзвуки ван Гога, к примеру, параллельные мазки в «Толедо» (1925, Веве, Музей Йениш, W/E 204) сразу подталкивают к такой ассоциации. Пейзажи этого времени совсем не представляют собой гомогенную группу, в отличие от дрезденских, они, повторюсь, и качественно сильно различны. Право на выделение общих черт и более значимых работ дает как раз то, что часть их дала толчок будущему, а часть так и осталась в 1920-х гг. И потому дальше речь пойдет преимущественно как раз о ядре работ, важных для последующей эволюции.

Принципиально более важной (в том числе и для будущего Кокошки) следующей общей (и прокламируемой художником) чертой этих работ будет встречающаяся почти во всех из них точка зрения сверху. Он буквально взмывает над землей, для этого и нужны были постоянно выбираемые им высокие точки практически во всех городах. Он пытается охватить мир, но делает это весьма специфически. Поначалу он поступает вполне традиционно — просто широкоохватные виды сверху, таковы виды Женевского озера и швейцарских гор, первые после отъезда из Дрездена (1923, Лейпциг, Музей изобразительных искусств, частное собрание, W/E 174–175), открывающие всю эту сюиту пейзажей. В каком-то смысле они близки “Tre Croci”, тот же принцип взгляда на горное озеро с вершины, та же полнота прохлады свежих (интенсивно синеющих) тонов, но одновременно появляется легкая неустойчивость отчасти нескоординированных поверхностей, кажется, что они устремляются чуть в разные стороны. Отчасти это придает их зелено-синей глубине с всплесками желтых просветов еще большую притягательность. Но дальше ему явно не хватает одного только вида сверху, он пытается внести что-то другое. Но нащупывает это совсем не сразу. Казалось бы, «Венеция. Лодки у доганы» (1924, Мюнхен, Государственная галерея современного искусства, W/E 179, илл. 4) открывает путь к собственно его взгляду — очень высокий горизонт, восходящая к нему поверхность мерцающей светящейся и переливающейся водной глади, своего рода масштабный, счастливый и свободный от топографии Гварди, но продолжение не будет моментальным. Впрочем, из этого рождается притягательное разнообразие его работ. Постепенность — существенная черта эволюции его пейзажей межвоенного периода: если формула экспрессионистского портрета рождается очень быстро, практически моментально и столь же стремителен был переход от одного насыщенного этапа к следующему не меньшей интенсивности, то с пейзажами все происходит медленно, это такое нащупывание своего видения, крайне неспешное, а временами едва ли не расслабленное.

Третьей важной особенностью будет специфическое переживание наблюдаемой поверхности: взгляд чаще всего сверху, а дальше поверхности словно бы вздымаются после неиз-

Илл. 6. Оскар Кокошка. Прага. Вид от виллы Крамаржа. 1934–1935. Холст, масло. 90 x 121 см. Прага, Национальная галерея. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 175

бежного с высокой точки провала и превращают пространство картины в своего рода гигантский каньон. Бесспорно, к такой оптической иллюзии есть некоторые основания в реальности, но Кокошка намеренно усиливает, а если точнее, то крайне гипертрофирует эту черту. Рождается буквально вырванный из мира ковш пространства, схваченный кусок воздуха над землей. И эта черта не развивается стремительно, она обретает ясность и звучность лишь в 1930-е гг., но многое было в 1920-е уже сказано. Первый в этом ряду опять же помянутый вид Венеции с поднимающейся к высокому горизонту массой воды, раздвигающейся на все поле картины (важно и то, что лодки движутся в разных направлениях). А вдобавок очень светлая и ясная цветовая гамма. Глубокие тона уходят, море светится изнутри. Потому так хорошо ему будет с Лондоном, и высокие точки в наличии, и раздвигающаяся гладь полной внутреннего сияния воды, и четкая ограниченность берегами Темзы (1926, W/E 223–225).

Последняя важная особенность, как это неоднократно отмечалось, состоит в том, что Кокошка не просто не стремится к выстроенности угла видения, но сознательно его расширяет и вводит в картину дополнительные ракурсы, часто это два сведенных воедино вида, а иногда даже и три[4]. Это такие составленные вместе большие сегменты пространства, очень широкий вид. Кстати, именно эта черта и уводит Кокошку в большинстве случаев от импрессионизма, это сконструированные впечатления, нет оптического центра, нет точки сосредоточения видения, нет фокуса. К этому добавляется и та особенность, что у него нет намерения создать устойчивое пространственное ощущение, земные поверхности Кокошки не просто динамичны, но внутренне неустойчивы. Перед ним раскрывается неуравновешенная земля. Показательно, к примеру, сопоставить его виды Лондона с дереновскими. А. Дерен закручивает упругую диагональ, его ракурс часто устремляется по прогибу главной линии. А у Кокошки (прежде всего, «Большой вид Темзы I» (Буффало, Галерея Олбрайт-Нокс, W/E 223)) таких векторов может быть несколько. В первом виде Лондона широко раздвинутые мосты образуют своего рода громадную, широко расставленную стремянку каркаса композиции, а в дополнение еще и упругий прогиб набережной между ними. Он словно бы множит не только углы зрения, но и произвольные подбрасывания и зависания поверхностей на холсте, он делает вид, что стремится к органике мотивов. Искомым результатом должно было стать неустойчивое равновесие широкоугольного пейзажа, вздымающегося в разные стороны и лишь постепенно находящего нестабильный баланс. В 1956 г. Кокошка написал эссе о «Битве Александра» А. Альтдорфера (1528–1529, Мюнхен, Старая пинакотека), оно содержит самые важные разъяснения его отношения к пейзажу (к тому моменту уже вполне осознанному) и к композиции как таковой. Крайне показательно, что он видит в работе Альтдорфера «самую раннюю барочную картину» [5, S. 87], ведь в ней «вращается земля», «действие происходит над безднами, а не в коробке раешной сцене» [5, S. 88], там представлена «самостоятельная жизнь композиции, становление ее формы», «временное действие… стало содержанием картины» [5, S. 89]. Самое главное здесь, конечно же, как внутренняя динамика и становление земной

Илл. 7. Оскар Кокошка. Прага. Вид на Влтаве. 1936. Холст, масло. 91 x 117 см. Вена, Австрийская галерея.
Опубликовано в: Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat: Ausst. Kat. / Hrsg. von A. Hoerschelmann. Wien: Albertina, 2008. S. 65

поверхности как сцены, так и самого содержания полотна, именно к этому и будут направлены его устремления в лучших пейзажах того времени (да, собственно, и потом, ведь написанное в 1956 г. было своего рода манифестом его городских ведут 1950–1960-х гг.).

Вершинами в этом ряду станут несколько видов 1920-х гг., как раз от них и пойдет дальнейшее развитие в пражский период. Предвестием было «Монте Карло» (1925, Льеж, Музей современного искусства, W/E 186): весь эффект идет именно от глубокой лощины пространственного построения. Мы смотрим вниз, на море, а оттуда вздымается гора к горизонту и самому краю картины, здесь есть даже фотографический эффект: на самом переднем плане срезанные головы людей, наш взгляд обозначается не просто топографически, но буквально ситуационно, как кадр. Финальной точкой служит громадная птица, охватывающая крыльями почти все небо. Кокошка достигает здесь собственно абсолютно барочного эффекта иллюзионистического пространства, мы промеряем ближний план человеком в шляпе, налетающей птицей и от них отсчитываем глубочайшее расстояние вдаль. Изобретение вроде бы не хитрое, но крайне эффектное и волнующее, полетность стала зримой. Еще удачнее «Лион» (1927, Вашингтон, Коллекция Филипс, W/E 243, илл. 5). Там уже нет людей на авансцене, мы смотрим вниз, прогибаясь, на входящую слева из глубины реку Сон, а от нее вправо ввысь, к вершине поднимается город. Здесь есть еще один точный ход: птицы летят словно бы симметрично нашему взгляду относительно поверхности холста, но влетают в него сверху, направляясь вглубь. Обозначены два вектора движения от нижней и от верхней горизонталей. А вдобавок волнующе зыбко написано небо. Здесь в колышущейся красоте градаций желтых и синих тонов рождается настоящий барочный фон, Кокошка не зря любил Ф. А. Маульперча, здесь эта прерывисто дышащее небо ему полностью удается. Колористически это самая изысканная работы в этом ряду, в ней нет карамельной пестроты некоторых («боннаристых») работ, Кокошке удается тонко гармонизированный аккорд. Он писал этот пейзаж долго, три недели, заранее четко составив представление о том, откуда он хочет увидеть город, прерываясь из-за туманов и ноябрьских дождей. Но результат того стоил, опять же вспоминаются «Охотники на снегу» Брейгеля, но рассказанные сияющим языком Тьеполо и Маульперча, в этом и состоит феерия синтеза. Однако примечательно то, что Кокошка словно бы не видит в тот момент, что звучание его главной темы наконец обретено, что искомый город воплотился, между этими пейзажами и чешскими будет еще много проходных. И лишь в 1930-е гг. в Праге эта тема станет главной и доминирующей. Такого медленного развития жанровых принципов у Кокошки действительно не было до этого никогда, его портреты и композиции рождались быстро. С годами ему удалось поймать и свой город, и зафиксировать форму и даже формулу (при всей ее зыбкости) обретенного пейзажа, но случилось это далеко не сразу. Тема сначала нащупывается, затем впервые проводится, и лишь после нескольких лет он переходит к ее настоящей разработке.

В Праге Кокошка впервые за многие годы обретает покой. И из вглядывания в панорамы чешской столицы рождаются его лучшие пейзажи, сопоставимой серии городских

Илл. 8. Оскар Кокошка. Прага — Ностальгия. 1938. Холст, масло. 56 x 75 см. Эдинбург, Национальная галерея современного искусства. Опубликовано в: Oskar Kokoschka: Exh. Cat. / Ed. by K. A. Schroeder and J. Winkler. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. S. 180

ведут в XX в. не было. Колористический строй обретает настоящую барочную, пышно оркестрованную нарядность. И если он и приходит когда-либо к Альтдорферу по-настоящему, то именно в мрачноватой картине «Прага. Вид от виллы Краржа» (1934–1935, Прага, Национальная галерея, W/E 314, илл. 6), здесь ему удается справиться с громадным, подспудно зыбким, едва ли не движущимся на наших глазах густым пространством городской панорамы. Это опять своеобразная долина, восходящая к высокому горизонту, но тектонически гулко неустойчивая и крайне насыщенная. Здесь уже ничего не остается от импрессионистического взгляда, это выстроенный, но внутренне подвижный взгляд, становление происходит буквально перед нашими глазами. А в других видах захватывает ширь растущего на наших глазах пространства, где оно подчиняет себе даже опоры мостов, словно бы органически подстраивающихся под взгляд художника и пытающихся обрести устойчивость прямо на холсте — «Прага. Вид на Карлов мост от церкви Спасителя» (1934, Прага, Национальная галерея, W/E 311). Счастливо открытые (устремленные вправо вверх – вперед) диагонали уводят в даль, в глубь и в ширь полотен, выплескивая на нас чудо городского ландшафта. И одновременно это торжество сияющего, блистательного барочного колорита, рассыпающегося радужными всплесками на холсте. Это собственно мифологический город. Недаром в группе на воде в картине «Прага. Вид на Влтаве » (1936, Вена, Австрийская галерея, W/E 323, илл. 7) напрашивается увидеть похищение Европы. А в написанной уже в Англии «Праге — Ностальгии» (Илл. 8) главной загадкой остаются две фигуры на самом переднем плане. Динарий кесаря? Поцелуй Иуды? Ответа нет. Но столь же красноречива фигура слева, явственно отсылающая к классической позе античных ниобид. Подвижный мазок размывает контуры, все вибрирует светом и сиянием, это собственно барочное видение, а не ведута. Цвет теряет предметные приметы, он саморазворачивается на холсте, ровно так, как и в барочных фресках.

Барочным пейзажам Кокошки сложно найти прямые аналогии — это по сути воплощение подвижности барочного пространства новыми средствами и на уровне новой свободы, это собственно Маньяско, обретший колорит и легкость кисти Тьеполо. Или Маульперч, спустившийся со сводов на землю. Кокошке удалась редкая вещь, он достиг динамического равновесия пейзажа — или подвижной, тонко сбалансированной неуравновешенности. Это у него получалось далеко не всегда в 1920–1930-е гг., но в лучших работах и в пражских видах он воплощает мечтаемое. Иногда кажется, что над Кокошкой маячило желание написать несбывшиеся пейзажи Тьеполо, а получались у него пейзажи Маульперча. Причина довольно проста, за ним — как и за Маульперчем — не стояла строгая система выученных правил, потому тектоника вырастала, но зыбко, органично и подвижно, зато и земля становилась живой и подвижной. А потому получилась едва ли не единственная параллель тициановскому «Похищению Европы» (1559–1962, Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер) в XX в. В тициановском шедевре завораживает пространство, идущее в разных направлениях, оставляя родной берег, оно устремляется к еще неведомым Европе далям, координации нет, все сдвинулось, сила земного притяжения исчезает, Европу почти ничто не держит, однако и в море она не соскользнет, и в этом смысл. Решиться на это было сложно. Приблизиться тоже нелегко. «Взлетая над землёй, её вдохнуть он тщился».

Примечания:

[1] Здесь и далее W/E = *Winkler J., Erling K.* Oskar Kokoschka. Die Gemaelde 1906–1929. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1995; так как второй том нового полного каталога произведений художника еще не вышел из печати, номера картин, написанных после 1929 г., даются согласно каталогам последних выставок О. Кокошки.

[2] Согласно некоторым воспоминаниям, к примеру, Г. Валлерштейн, идея писать пейзажи исходила от П. Кассирера (с которым художник сотрудничал с 1915 г.), так как они «лучше продавались» (Цит. по: [1, S. 161]). Но, скорее, стоит предположить, что сошлись воедино желание художника и коммерческий настрой галериста, в данном редком случае к изначально обоюдному согласию. П. Кассирер покончил с собой в самом начале 1926 г., далее Кокошкой занимались его преемники В. Файльхенфельдт и Г. Ринг, пока в 1930 г. в разгар Великой депрессии дилеры не предложили снизить гонорары художника, с чем он не согласился, и контракт в апреле 1931 г. был разорван.

[3] Еще более «пестрые» ассоциации с Боннаром вызывают фигуративные работы Кокошки начала 1930-х гг. [2, S. 200–205].

[4] См., к примеру, сопоставления пейзажей Кокошки с фотографиями, сделанными с той же точки [9 passim].

Список литературы:

1. *Dalbajewa B.* Dresdner Jahre — zu Rezeption, Werkprozess und Stiloption // Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer : Ausst. Kat. / Hrsg. *von C. Hug* und *H. Eipeldauer*. Zürich: Kunsthaus Zürich, 2018. S. 154–161.
2. *Erling K.* Das bedrohte Paradies — Kunst als Gegenentwurf. Zu den figuerlichen Bildern der Dreissigerjahre // Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer: Ausst. Kat. / Hrsg. von *C. Hug* und *H. Eipeldauer*. Zürich: Kunsthaus Zürich, 2018. S. 200–205.
3. *Gombrich E. H.* Kokoschka in His Time. London: The Tate Gallery, 1986. 32 p.
4. *Kokoschka O.* Briefe / Hrsg. von *O. Kokoschka* und *H. Spielmann*. Bd. 2. Duesseldorf: Classen Verlag, 1985. 348 S.
5. *Kokoschka O.* Das Auge des Darius // Das Schriftliche Werk. Bd. 3. Hamburg: Hans Christians Verlag, 1974. S. 85–92.
6. *Kokoschka O.* Mein Leben. München: Bruckmann Verlag, 1971. 339 S.
7. Kokoschka und der fruehe Expressionismus. Symposion / Hrsg. *von G. Frodl* und *G. T. Natter*. Wien: Oesterreichische Galerie Belvedere, 1997 168 S.
8. Kokoschka und Dresden : Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1996. 288 S.
9. *Koller G., Oberhuber O.* Oskar Kokoschka Staedteportraits. Wien: Hochschule fuer angewandte Kunst, 1986. 212 S.
10. *Lachnitt E.* “Man Has Two Eyes”. The City Views // Oskar Kokoschka : Exh. Cat. / Ed. by *K. A. Schroeder* and *J. Winkler*. Wien: Kunstforum; Muenchen: Prestel Verlag, 1991. P. 29–36.
11. Oskar Kokoschka — aktuelle Perspektiven / Hrsg. *von P. Werkner*. Wien: Hochschule fuer angwandte Kunst, 1998. 62 S.
12. Oskar Kokoschka, Emigrantenleben: Prag und London 1934–1953 : Ausst. Kat. / Hrsg. *von J. Huelsweg-Johnen*. Kunthalle Bielefeld. Bielefeld: Kerber Verlag, 1995. 318 S.
13. Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat : Ausst. Kat. / Hrsg. *von A. Hoerschelmann*. Wien: Albertina, 2008. 328 S.
14. Oskar Kokoschka. Symposion / Redaktion *E. Patka*. Salzburg; Wien: Rezidenz Verlag, 1986. 324 S.
15. *Spielmann H.* Kokoschkas Bilder der europaeischen Stadte // *Koller G., Oberhuber O.* Oskar Kokoschka Staedteportraits. Wien: Hochschule fuer angewandte Kunst, 1986. S. 8–10.
16. *Spielmann H.* Oskar Kokoschka Lebensspuren : Ausst. Kat. Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar; Genf: Cosmopress, 1992. 184 S.
17. *Sultano G., Werkner P.* Oskar Kokoschka: Kunst und Politik. Wien; Koeln; Weimar: Boehlau Verlag, 2003. 360 S.
18. *Urbanek W.* Oskar Kokoschka Staedtebilder und Landschaften. Muenchen: Seehamer Verlag, 1997. 63 S.
19. *Wingler H. M., Welz Fr.* O. Kokoschka. Das druckgraphische Werk. Bd. 1. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1975. 296 S.
20. *Winkler J., Erling K.* Oskar Kokoschka. Die Gemaelde 1906–1929. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1995. 212 S.

References:

Dalbajewa B. Dresdner Jahre — zu Rezeption, Werkprozess und Stiloption. *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer : Ausst. Kat.* Zürich, Kunsthaus Zürich Publ., 2018, pp. 154–161. (in German)

Erling K. Das bedrohte Paradies — Kunst als Gegenentwurf. Zu den figuerlichen Bildern der Dreissigerjahre. *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europaer: Ausst. Kat.* Zürich, Kunsthaus Zürich Publ., 2018, pp. 200–205. (in German)

Frodl G.; Natter G. T. *Kokoschka und der fruehe Expressionismus. Symposion*. Wien, Oesterreichische Galerie Belvedere Publ., 1997. 168 p. (in German)

Gombrich E. H. *Kokoschka in His Time*. London, The Tate Gallery Publ., 1986. 32 p.

Hoerschelmann A. *Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat: Ausst. Kat*. Wien, Albertina Publ., 2008. 328 p. (in German)

Huelsweg-Johnen J. *Oskar Kokoschka, Emigrantenleben: Prag und London 1934–1953: Ausst. Kat*. Bielefeld, Kerber Verlag Publ., 1995. 318 p. (in German)

Kokoschka O. *Briefe*. Bd. 2. Duesseldorf, Classen Verlag Publ., 1985. 348 p. (in German)

Kokoschka O. Das Auge des Darius. *Das Schriftliche Werk*. Bd. 3. Hamburg, Hans Christians Verlag Publ., 1974, pp. 85–92. (in German)

Kokoschka O. *Mein Leben*. München, Bruckmann Verlag Publ., 1971. 339 p. (in German)

Kokoschka und Dresden: Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig, E. A. Seemann Verlag Publ., 1996. 288 p. (in German)

Koller G.; Oberhuber O. *Oskar Kokoschka Staedteportraits*. Wien, Hochschule fuer angewandte Kunst Publ., 1986. 212 p. (in German)

Lachnitt E. “Man Has Two Eyes”. The City Views. *Oskar Kokoschka : Exh. Cat*. Wien, Kunstforum Publ., Muenchen, Prestel Verlag Publ., 1991, pp. 29–36.

Patka E. (ed.). *Oskar Kokoschka. Symposion*. Salzburg, Wien, Rezidenz Verlag Publ., 1986. 324 p. (in German)

Spielmann H. Kokoschkas Bilder der europaeischen Stadte. *Oskar Kokoschka Staedteportraits*. Wien, Hochschule fuer angewandte Kunst Publ., 1986, pp. 8–10. (in German)

Spielmann H. Oskar *Kokoschka Lebensspuren : Ausst. Kat*. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar Publ.; Genf, Cosmopress Publ., 1992. 184 p. (in German)

Sultano G.; Werkner P. *Oskar Kokoschka: Kunst und Politik*. Wien; Koeln; Weimar, Boehlau Verlag Publ., 2003. 360 p. (in German)

Urbanek W. *Oskar Kokoschka Staedtebilder und Landschaften*. Muenchen, Seehamer Verlag Publ., 1997. 63 p. (in German)

Werkner P. *Oskar Kokoschka — aktuelle Perspektiven*. Hochschule fuer angwandte Kunst Publ., 1998. 62 p. (in German)

Wingler H. M.; Welz Fr. *O. Kokoschka. Das druckgraphische Werk*. Bd. 1. Salzburg, Verlag Galerie Welz Publ., 1975. 296 p. (in German)

Winkler J.; Erling K. *Oskar Kokoschka. Die Gemaelde 1906–1929*. Salzburg, Verlag Galerie Welz Publ., 1995. 212 p. (in German)

УДК 7.034; 7.044
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-120-137

Филичева Надежда Викторовна, искусствовед, доктор философских наук, профессор. Русская Христианская Гуманитарная Академия, Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15. 191011. nfilicheva@gmail.com

Filicheva, Nadezhda Viktorovna, art historian, Full Doctor of Philosophy, professor. Russian Christian Academy of Humanities, Fontanki nab., 15, 191011 Saint Petersburg, Russian Federation. nfilicheva@gmail.com

ЗНАКИ, ОБРАЗЫ, СИМВОЛЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ СТИЛЯ АР ДЕКО

SIGNS, IMAGES, SYMBOLS AND MODERN APPRAISAL OF ART DECO

Аннотация. Статья посвящена феномену Ар Деко периода 20–50-х гг. XX в., который рассматривается как интегративная модель эпохи модернизма и анализируется с точки зрения его стилевого содержания. В статье систематизированы многолетние исследования автора, посвященные стилю Ар Деко, который занял свое уже вполне законное место фундаментального стиля в мировой истории стилей. Авторский опыт изучения стиля Ар Деко позволил сделать философско-культурологический анализ трансформации художественной образности в культуре модернизма, выявить и рассмотреть спектр стилевых и творческих проблем, связанных с особенностями исторического пути развития культуры межвоенного периода, социальными приоритетами и мироощущением человека эпохи модернизма, определить стилевую концепцию Ар Деко, дать авторское определение стиля. В статье рассматривается творчество архитектора Константина Мельникова как одного из наиболее ярких представителей новой авангардной архитектуры XX в., создателя советского павильона на Международной художественно-промышленной выставке 1925 г. в Париже. Реконструируются стилевые черты в различных видах и жанрах искусства, выявляются новаторские тенденции в мировой и отечественной архитектуре, связанные с четко выраженным конструктивно-геометрическим диктатом формы в архитектурном пространстве Ар Деко, в дизайне, моде, декоративно-прикладном искусстве, скульптуре. Анализируется творчество «символов» Ар Деко — Рене Лалика, Поля Пуаре, Коко Шанель, Тамары де Лемпицка, Деметра Чипаруса и др. Рассматривается уникальная способность стиля к возрождению, его популяризация в современном художественном и музейном пространстве мировой и отечественной культуры. В статье большое внимание уделяется первому музею Ар Деко в Москве и выставочной деятельности музеев Москвы и Санкт-Петербурга, направленной на демонстрацию и воссоздание картины мира Ар Деко. Подчеркиваются роль и значение стиля в реальности современного пространства и эстетизации пространства повседневности, что открывает перспективные возможности многим современным архитектурным и художественным проектам.

Ключевые слова: стиль Ар Деко; модернизм; трансформация; архитектура; декоративно-прикладное искусство; мода; дизайн; выставки.

Abstract. The article is about the phenomenon of Art Deco covering the period of the 1920–1950s. The author represented Art Deco as a Modernist integrative model and analyzed its style contents. She systematized her previous research of Art Deco making an accent on its fundamental place in history. Based on her experience of studying Art Deco, the author represented philosophical and cultural analysis of the transformation of art language in Modernism. She found out and examined a number of stylistic and creative issues connected with the historical traits, social problems, and the attitude of people living in the epoch of Modernism. At the same time, the author gave a clear definition of Art Deco taking into consideration its style concept. In the article, there is an analysis of architect K. Melnikov's work, who is considered to be an outstanding representative of the new avant-garde architecture in the 20th century. In 1925 in Paris, he created the Pavilion of the Soviet Union at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts. The author reconstructed the features of Art Deco in the variety of art genres: new tendencies in the Russian and world architecture, reflecting a clear-cut geometrical-constructive shape of Art Deco in architecture, fashion design, applied arts, and sculpture. The analysis of works by such "icons" of Art Deco like René Lalique, Paul Poiret, Coco Chanel, Tamara de Lempicka, Demétre Chiparus, and some others is presented. The author accentuated the unique ability of this style to revive. The stress is on the popularity of it in the modern art and museum space of Russian and world culture. Great attention is paid to the first Art Deco museum in Moscow and exhibitions in Moscow and St. Petersburg museums aimed to demonstrate and revive Art Deco. The author considered the role and meaning of Art Deco in the aestheticization of daily life space as well as in the modern world art. This opens perspectives for using Art Deco in many modern artistic and architectural projects.

Keywords: Art Deco; Modernism; transformation; architecture; applied art; fashion design; design; exhibition.

Стиль Ар Деко развивался в художественной атмосфере модернизма и формировался сообразно с его установкой на созидание, интегрирование, преобразование. Различные влияния стиля были опосредованы, трансформированы формами и образами той современности. Важно оценить их знаковость в современной эпохе. Современность же — это особая система. Ничего подобного в истории цивилизации не было. Объективно — это система открытая, неравномерная, противоречивая, где на равных сосуществуют и порядок, и хаос, где неожиданность, непредсказуемость, парадоксы занимают определенное и важное место, где разновекторность и неожиданные смешения — явления частые. Для человека это не только непривычный, пугающий мир, но нередко и инициирующий неадекватные ответы на его вызовы. Поэтому повышается степень тревожности, нервозности и происходит искажение традиционных гуманистических ценностей. Важно разобраться в истоках такой ситуации, найти предшествующие культуры, где пробивались ростки этих особенностей современности. Обратимся к культуре Ар Деко и обозначим знаковость этого опыта в наши дни.

На выставке 1925 г.[1] был представлен *многоликий* мир техники и искусства — архитектура, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, мода, мебель, дизайн, юве-

лирные украшения, т. е. все то новое, что отражало культуру, атмосферу и дух эпохи модернизма, периода становления стиля между двумя мировыми войнами — «стиля намеренно дорогой и солидной красивости» [18, с. 7] элитарной культуры, с одной стороны, и массовой, с другой. *Многоликость* — несомненно, черта и наших дней.

«Межвоенный период эпохи модернизма — *беспокойный, неуравновешенный* период, названный "les Années folles" ("безумные годы") [22, p. 8], — характеризовался "бешеным аппетитом" жить легко за счет экономического благополучия, престижа и удовольствий Парижа. *Беспокойность, неуравновешенность* — тоже черта нашего времени. Жизнь тогда шла по основным *несовместимым* линиям: радость и *трагическая безысходность* последствий Первой мировой войны и революционных переломов, которые во всем мире диктовали новое поведение, новые формы и питали искусство межвоенного двадцатилетия; требовали возвращения изобразительности пластических форм в синтезе с конструктивностью, взамен ее простоты и лаконичности, а также восстановления в правах зрелищных форм искусства — шлягера, балагана, кинофильмов и т. д.» [цит. по: 1, с. 149]. Как это похоже на наши дни.

Послевоенный Париж «предпочитал забываться, запутываться в синкопических ритмах джаза, опьяняться наркотиками, усложненной любовью» [1, с. 156]. Культ автомобиля, увлечение скоростью, страсть к путешествиям — все это ассоциируется с экстравагантными образами Ар Деко. Нравы, такие строгие перед войной, «покачнулись к легкости и *беспорядку*, к господству дионисийства» [1, с. 156]. Двадцатые годы видели резкое изменение установленных ценностей, как духовных, так и материальных, новую ментальность, «особое мировидение» (А. Я. Гуревич), которое повлияло на творчество человека. Все эти черты усиливаются, становятся доминирующими, если не сущностными в наши дни.

Пережитый *хаос* войны и разрухи делал желательным и наступление определенного порядка мирной жизни. С одной стороны — беззаботность, элегантность, эмоциональный всплеск отличали это время и отражали «взвихренный» образ жизни, с другой — оптимизм с дерзким вызовом, откровенным эпатажем. Изобилие и разнообразие искусства в Париже порождалось столь разными творцами, как Пабло Пикассо и Поль Валери, Анри Матисс и Андре Бретон, Игорь Стравинский и Жозефина Бейкер, Антонен Арто и Ле Корбюзье, Соня Делоне и Жан Кокто, «Русские балеты» Сергея Дягилева, Поль Пуаре и Коко Шанель, советские конструктивисты, которые строили новый мир с чистого листа. Сегодня можно сказать, что та культура предчувствовала то, что все больше становится сегодняшним повседневным.

Предпосылки возникновения и становления нового стиля, который вошел в историю стилей как стиль Ар Деко, его мировоззренческие, культурные и художественные корни мы видим в Европе, США и Советской России. Стиль был единым и объединяющим, отражал международные культурные связи, был «восприимчив» к новациям модернизма и принципам трансформации художественной образности (конструктивно-тектонической, символической, содержательной). Ар Деко быстро и по праву занял место фундаментального стиля своего времени с характерными особенностями, приверженностью к определенным тематикам, техникам с использованием новых промышленных материалов, новых технологий, современного дизайна. Можно сказать — это художественное явление стало предтечей современной цивилизации, но более обостренное, представленное в неожиданном ракурсе. Разберемся с предтечей цивилизации наших дней с позиции современности. Отметим не только схожесть, родственность культур, но и их существенные отличия. И, прежде всего, настроенность, эмоциональное состояние, дух. Модерн, Ар Деко — позитивный настрой, вера в будущее, интерес к человеку и гуманизм. Сегодня же доминируют иные настроения.

Роль и место Ар Деко осознавались постепенно, но наиболее активно стиль стал привлекать историков искусства и других специалистов с 1960-х гг. не только в Европе, Америке, но и в СССР. По-новому увиденное мощное движение Ар Деко и эстетика его наследника постмодернизма вновь и вновь актуализировали стилевые ориентиры в культуре. В 1980 г. ВНИИТЭ[2] провел первую крупную всесоюзную научную конференцию «Проблемы стилеобразования: стиль, стилизация, фирменный стиль, стайлинг, мода», ставшую значительным, масштабным событием; в ней принимали участие дизайнеры, художники, архитекторы, философы, социологи, искусствоведы и другие специалисты, предпринявшие попытку осмысления художественных процессов предшествующего столетия. Среди заинтересованных исследователей в наши дни числит себя и автор этой статьи. Ссылки на авторские работы — плод многолетнего изучения Ар Деко.

В Европе, начиная с выставки в Музее декоративных искусство в Париже в 1966 г., за стилем прочно закрепилось название «Ар Деко», в США «битву названий» выиграл термин «модернистик», в СССР в силу идеологических, политических и социальных соображений стиль предпочли называть «сталинский ампир», «пролетарская классика» и др. Понимая абсурдность произведенного на свет искусствоведческой наукой немыслимого количества «стилей», исследователи в итоге предпочли придерживаться варианта «Ар Деко»[3].

Выставки утверждали и узаконивали появлявшиеся с 1966 г. в Европе образцы стиля. Это был стиль «интернационального типа» (В. Полевой), стиль утвердительный, оптимистический, не претендующий на изменение мира, но стиль, связанный с местом, где он формируется, стиль влиятельный, не изживаемый — универсум, создающий атмосферу комфорта и праздника, основанный на диалоге авангарда и классики, с жестко выраженным конструктивно-геометрическим диктатом формы. Использование новых промышленных материалов и технологий, претворение в жизнь творческого кредо «эстетика через функцию» послужили в Ар Деко основой для формотворчества с его стремлением к абсолютизации формы и ее «господству» над декором, а развитие «геометрических композиционных построений» [цит. по: 10, с. 255–263] переросло в дальнейшем в современный дизайн.

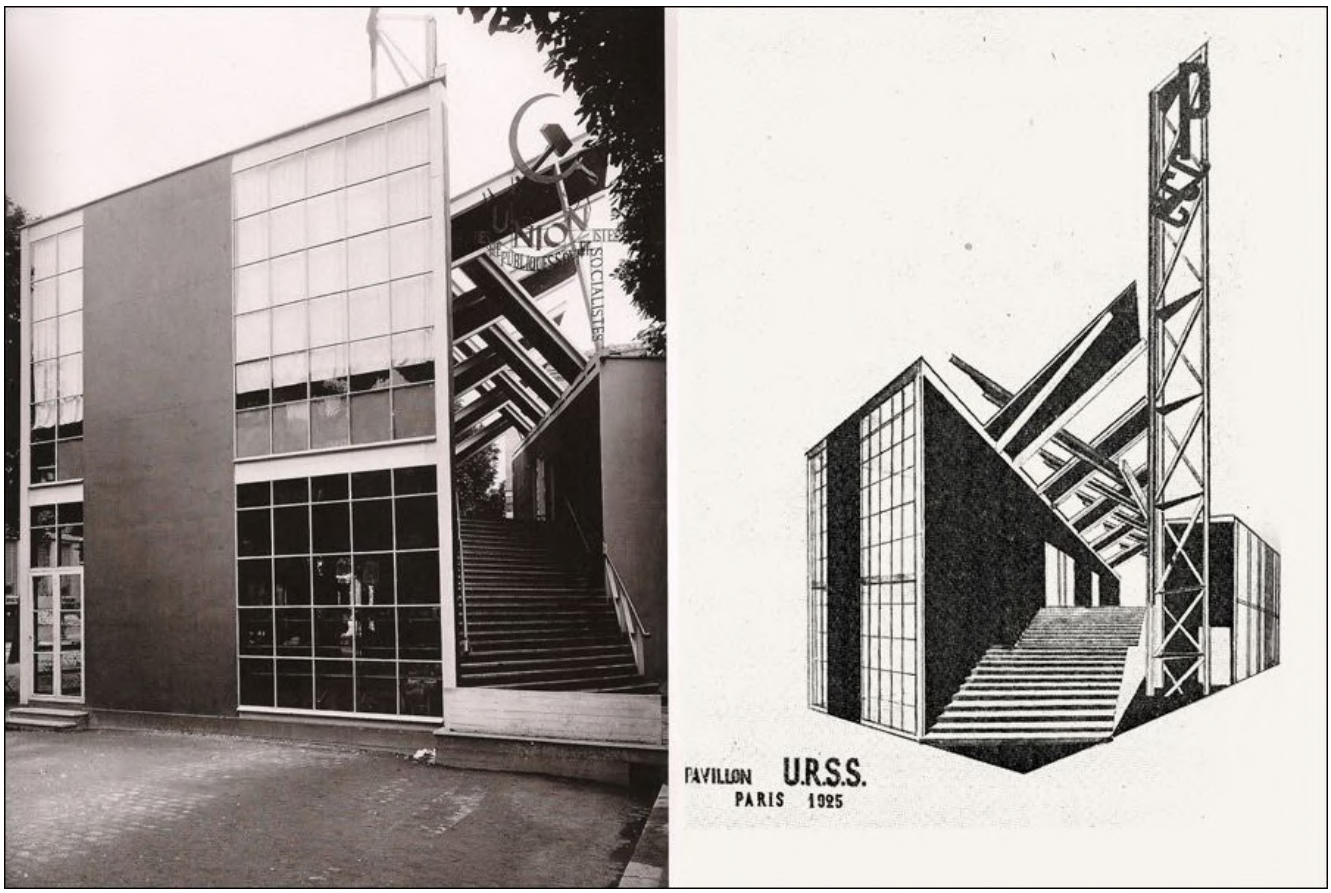
Использование упрощенной геометризации форм было изначально свойственно Веркбунду (Анри ван де Вельде, Петер Беренс, Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ), венской Веркштетте (Йозеф Хоффманн, Карл Мозер, Йозеф Мария Ольбрих), амстердамской школе «Де стиль», американским архитекторам и советским конструктивистам. Формирование любого стиля лучше рассматривать, основываясь на анализе архитектуры. Исследование символики и форм архитектурных образов Ар Деко, их истоков, формально-стилевых аналогов и связей демонстрирует неизменную включенность отечественной архитектуры в контекст европейского и мирового архитектурного процесса. Статус зодчего всегда был высок в любой исторический период, архитектурное сообщество имеет возможность выражать собственную эстетическую позицию, доносить ее до сознания представителей власти и широких масс.

Дизайнеры и архитекторы Ар Деко провозглашали «дух геометрии» в архитектурной форме как «выразитель математического порядка пространства», освобождающий от орнамента и многословия архитектуры XIX в. Робер Малле-Стевенс утверждал, что «архитектура – это в основном "геометрическое искусство"» [1, с. 154]. Ле Корбюзье еще в 1923 г. утверждал, что «дом — машина для жилья», а главные проблемы современного искусства будут решены «на основе геометрии». Многие постройки Ле Корбюзье, Вальтера Гропиуса, Людвига Миса ван дер Роэ и других архитекторов стали подтверждением этой формулы и шедеврами архитектуры XX века» [цит. по: 14, с. 151–154].

Выставка 1925 г. стала воплощением новой авангардной архитектурной эстетики — речь идет, прежде всего, о выставочных павильонах архитекторов Константина Мельникова — «Павильон СССР» (Илл. 1) и Ле Корбюзье — «Эспри Нуво» (Илл. 2).

Константин Мельников и Ле Корбюзье стали одними из первых лидерами новой архитектурной эстетики и нового стиля.

«Павильон СССР» Константина Мельникова — это первый выход Советской России на международную арену в XX в. Семь проектов участвовали в конкурсе. Проект Константина Мельникова отвечал главному требованию конкурса — «резко отличался от всей существующей буржуазной архитектуры»[4]. Павильон представлял собой легкую каркасную двухэтажную

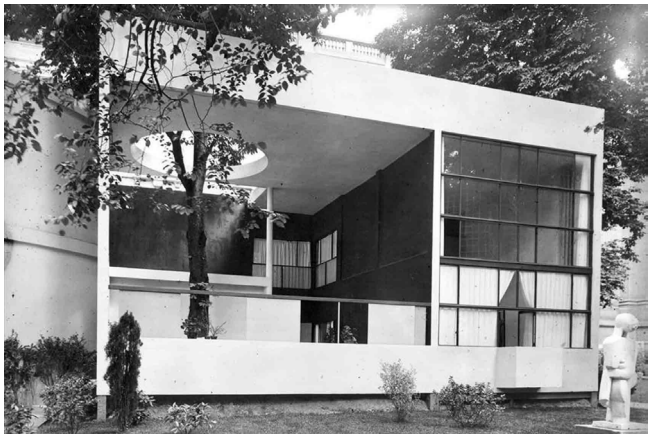


Илл. 1. Константин Мельников. Павильон СССР на выставке 1925 г. в Париже. Осуществленный вариант. Открытки выставки. Опубликовано в: [3, илл. 42]

постройку, выполненную из дерева. Большая часть площади наружных стен павильона была остеклена. Прямоугольное в плане здание перерезалось по диагонали ведущей на второй этаж открытой лестницей, на которой было сооружено оригинальное перекрытие в виде наклонных перекрещивающихся деревянных плит. Справа от лестницы была сооружена вышка-мачта, увенчанная серпом и молотом и буквами «СССР». Павильон Константина Мельникова особенно понравился публике своим диагональным ходом, который при небольших размерах давал ощущение безграничности, он оказался смелее и интереснее других павильонов. Ле Корбюзье, создатель также одного из лучших павильонов — «Эспри Нуво», выделял работу Константина Мельникова. Эта постройка принесла Константину Мельникову всемирную известность. Позже какое-то время советский павильон использовался в одном из районов Парижа как рабочий клуб.

Широкое распространение символики архитектурных форм объяснялось специфическим назначением самих объектов — памятников, монументов, «дворцов» — и способствовало ускорению процесса отказа от старых форм, что облегчало приобщение широких масс к новым простым геометрическим формам и осознание через символику их эстетической ценности. К символике статических геометрических форм (куб, шар, пирамида и т. д.) добавлялась динамика сдвигов, диагоналей и спиралей (Татлин), неустойчивость «разрушающихся» композиций, напряженность консолей и пр. «Повествовательности» символически трактованного архитектурно-художественного образа придавалось в советском агитационном искусстве большое значение. Единая символика форм пронизывала различные стилистические концепции.

Современники воспринимали творчество Константина Мельникова эмоционально, безоглядно принимая его и восторгаясь им или отвергая без серьезной попытки осмыслить,



Илл. 2. Ле Корбюзье. Павильон «Эспри нуво», Париж. 1925. URL: https://www.lescouleurs.ch/fileadmin/media/journal/Farbgestaltung/Pavillon_L__Esprit_Nouveau/Pavillon-l-esprit-nouveau-_c_FLC-1-les-couleurs-le-corbusier.jpg

прежде всего, потому, что оно не вписывалось ни в одно из многочисленных тогда творческих течений, архитектурных группировок, как и сегодня Мельников не вписывается в определения «стиля эпохи», его с полным правом можно отнести к «личностям стиля».

Во второй половине 20-х гг. XX в., когда мастерство Константина Мельникова достигло расцвета, он был, несомненно, самой яркой, впечатляющей творческой индивидуальностью. И время было особенное — дерзаний, экспериментов, новаторов. Сегодня в ряду зодчих 1920-х гг. «он кажется наиболее современным, более того, в чем-то стоящим ближе, чем даже мы, к тому, что возможно лишь в будущем» [3, с.7]. Не случайно Константин Мельников — один из самых признанных в мире русских архитекторов.

В 1927–1929 гг. Константин Мельников выстроил в Кривоарбатском переулке, 10, дом для своей семьи (Илл. 3). Собственные дома архитекторов — особый жанр в архитектуре. Это, пожалуй, единственный случай в творческой практике любого архитектора, когда он, выступая одновременно как проектировщик, заказчик и потребитель, может позволить себе максимальную свободу формотворчества (Илл. 4). И архитектор позволил себе эту свободу. Дом Константина Мельникова и стал творческим экспериментом архитектора, выполненным с исключительным профессиональным блеском. Архитектор всегда искал взаимосвязь между формой и восприятием, формой и конструкцией, к вопросам формообразования он подходил серьезно, и для него не существовало никаких запретов В завершение краткого разговора о гениальном архитекторе XX в. хочется вернуться к его дневникам и к цитате из рукописи Константина Мельникова («Архитектура моей жизни, 1967»): «Не в перекор и не в угоду укладу, составившему общую одинаковую жизнь для всех, я создал в 1927 году в центре Москвы, лично для себя, дом с надписью:

КОНСТАНТИН МЕЛЬНИКОВ АРХИТЕКТОР,

настойчиво оповещающий о высоком значении каждого из нас. Наш дом, что соло личности, гордо звучит в гуле и грохоте нестройных громад столицы и, будто суверенная единица, настраивает с волевой напряженностью ощущать пульс современности. Я один, но не одинок: укрытому от шума миллионного города открываются внутренние просторы человека. Сейчас мне семьдесят семь лет, нахожусь в своем доме, завоеванная им тишина сохраняет мне прозрачность до глубин далекого прошлого» [3, с. 57].

Рассматривая стиль Ар Деко как феномен архитектуры XX в., архитектуры демократических и тоталитарных обществ, отметим в архитектуре США стиль «модернистик», утверждающий свой стилевой статус благодаря широкому, всеобъемлющему вхождению в архитектуру как стиль небоскребов, где базовыми принципами Ар Деко были структурность, функциональность, образность (Луис Генри Салливен, Эли Жак Кан,

Илл. 3. Дом Константина Мельникова. Вид со стороны сада. Москва, Кривоарбатский пер., д. 10. Фото автора, 2010

Илл. 4. Интерьер дома архитектора с иллюстрациями выставки 1925 г. Фото автора, 2010

Уильям ван Аллен, Уильям Ф. Лемб, Фрэнк Ллойд Райт, Людвиг Мис ван дер Роэ).

Американский «модернистик» впитал также и различные влияния европейского искусства, архитектуры, дизайна. Вертикаль оставалась доминирующей в большинстве зданий Ар Деко. Вертикаль была не только основной композиционной доминантой готического средневекового собора, но и стала отличительной особенностью архитектурной эстетики всего XX в. Интересны примеры градостроительных решений «модернистик», проектов зданий государственных учреждений, общественных организаций, крупных корпораций, «кинодворцов», частных домов, созданных Эли Жаком Каном, Уильямом ван Аленом (Крайслер-билдинг, 1930), Уильямом Ф. Лембом (Эмпайр-стейт-билдинг, 1931), Раймондом Худом и другими архитекторами (Илл. 5-6). Значительным было влияние Фрэнка Ллойда Райта, благодаря его умению соединять старое и новое в формах, обладающих «особой органикой», природной естественностью, вниманием к натуральным свойствам используемых материалов; все это определило своеобразие американской версии Ар Деко.

Рассматривая стиль Ар Деко как феномен архитектуры XX в. «тоталитарных» обществ, отметим в архитектуре Италии “stile littorio” (арх. Марчелло Пьячентинни) — сочетание футуристических концепций и национальной «классики»; в Германии с 1930-х гг. утверждаются жесткие формы немецкой архитектуры, ориентированные на личные вкусы фюрера и его ведущих архитекторов — Пауля Людвига Трооста, Альберта Шпейера.

Одним из главных проектов первых лет нацистской Германии стало строительство грандиозной трибуны-стадиона для партийных митингов в Нюрнберге (1934, арх. Альберт Шпеер). Этот эффектный пропагандистский проект прославил архитектора на весь мир благодаря фильму Лени Рифеншталь «Нюрнбергский съезд». Позднее Альберт Шпеер построит новое здание Рейхсканцелярии (1938). Рейхсканцелярия занимала целую улицу и была выстроена как улица: «восхождение» к кабинету Гитлера предполагало преодоление анфилады грандиозных

Илл. 5. Здание Крайслер-билдинг, Нью-Йорк. 1928–1930. Архитектор Уильям ван Ален. URL: https://www.pinterest.ru/pin/844847211325801731/

Илл. 6. Здание Эмпайр-Стейт-билдинг, Ньйю-Йорк. 1929–1931. Архитектор Уильям Ф. Лэмб. URL: https://wikiway.com/usa/new-york/#gallery-11

залов. «Другой значительной работой А. Шпеера стало строительство резиденции Гитлера (1939). Но ни одно из упомянутых сооружений не идет ни в какое сравнение «по уровню монументальности, величественности и классичности» с проектировавшимся А. Шпеером “Grosse Halle” — главным зданием Третьего Рейха. Так что практически все основные архитектурные идеи нацизма воплощал один архитектор — Альберт Шпеер» [14, с. 207].

В Советском Союзе собственный официальный стиль («сталинский ампир») государства новой формации вместе с его теоретико-идеологической базой окончательно сложился в послевоенный период в 1949–1955 гг., затем он был частично экспортирован в некоторые страны Восточной Европы и советские республики. «Традиции отечественного Ар Деко как “стиля небоскребов” ярко, хотя и несколько запоздало, проявились прежде всего в структуре и облике построенных высотных зданий в Москве» [9, с. 347] (Илл.7). Исследование произведений и приемов архитектуры Ар Деко, их истоков, особенностей, формально-стилевых аналогов и связей демонстрирует неизменную включенность отечественной архитектуры в контекст европейского и мирового архитектурного процесса.

Важно учитывать, что архитектура — всегда объект восприятия и оценки. Мастера Ар Деко делали все, чтобы держать в поле зрения проблематику XX в., они отражали трагические и «светлые» стороны современной им жизни, надежды, мечты и иллюзии человечества, пытались разрешить сложные коллизии элитарной и массовой культур, неизменно ориентируясь на главное требование эпохи — быть современными. Константин Мельников, Ле Корбюзье, Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ, братья Веснины, Иван Леонидов завоевывают в 20–50-е гг. XX в. международное признание как открыватели новых горизонтов, которые утверждали новую эстетику, новую художественную образность.

Не менее ярко эта новая художественная образность проявилась в моде, дизайне, декоративно-прикладном искусстве, живописи, скульптуре, ювелирном искусстве. И здесь можно найти черты — предтечи нашего времени в пафосе форм.

Мода Ар Деко, так же как и архитектура, декоративно-прикладное искусство, заслуживает особого внимания и разговора. Расцвет стиля Ар Деко — это время «диктата моды» и появления дизайна, время, когда впервые в истории стиля мода и дизайн заняли свое достойное место и сыграли важную роль в формировании и развитии стиля, о котором идет речь в нашей статье. Среди создателей художественной образности Ар Деко в различных видах и жанрах искусства символами этого стиля были Рене Лалик, Поль Пуаре, Коко Шанель, Деметр Чипарус, Тамара де Лемпицка и др.

О **Рене Лалике** (1860–1945) говорят только в превосходной степени. Разносторонность его таланта поражает: изысканный ювелир, уникальный дизайнер, предприниматель,

тончайший мастер художественного стекла, смелый экспериментатор в работе с цветными камнями, эмалями и различными сплавами металлов. В истории ювелирного искусства имя Рене Лалика стоит рядом с именем Карла Фаберже, французских мастеров Фредерика Бушерона и Луи Франсуа Картье, американского художника и дизайнера Луиса Комфорта Тиффани. Произведения Рене Лалика в мировом ювелирном искусстве Ар Нуво оцениваются как эталонные образцы стиля, его творения еще при жизни стали классикой XX столетия.

Период с 1911 по 1930-е гг. — время, когда Рене Лалик целиком посвятил себя производству изделий из стекла. В материалах, которые он использовал, его интересовали их пластические свойства, цвет и текстура. Стекло могло принимать любую форму, и, кроме того, было относительно недорогим. Ювелирные украшения, которые принесли ему такой успех и известность, уступают место предметам интерьера — Рене Лалик создает вазы, люстры, часы, подсвечники и даже фонтаны (Илл. 8). Международная выставка 1925 г. стала знаковым, грандиозным явлением в пространстве европейской культуры и важным событием, где мастер блистал и в очередной раз подтвердил свою славу. На этой выставке Рене Лалик продемонстрировал всю палитру стекольного дела в своем собственном павильоне. Эта выставка была витриной нового стиля жизни. Перед входом на выставку был установлен многоярусный стеклянный фонтан, изготовленный на фирме Рене Лалика. Его очертания образовывали 136 изображений нимф. Впоследствии по мотивам скульптур этого выставочного шедевра фирмой Лалика тиражировались тринадцать моделей статуэток.

В 1930–1940-е гг. к ассортименту ювелирных изделий и интерьерных аксессуаров фирма Лалика добавила световые панели, люстры, бра, элементы декоративной отделки, предметы сервировки стола, посуду.

Расцвет скульптурного дарования мастера и влияние стиля сказались в поисках роскоши и утонченности дизайна автомобилей. Последним оригинальным эстетическим росчерком мастера стали пробки в дизайне автомобилей всемирно известных фирм «Ситроен», «Делаж», «Бентли», «Роллс-Ройс», «Рено», «Бугатти», так называемые маскоты (талисманы), известно около 28 таких предметов. Эти скульптурки, как правило, геометричны, угловаты по форме, в них — воплощение драматизма, движения, грации, стремительности, они — прекрасные примеры стилизации Ар Деко, передающие особенный ритм нового времени, «сумасшедших двадцатых», когда ощущение быстротечности жизни периода между двумя мировыми войнами уже вновь ощущалось.

«Победу» (“Victoire car maskot”, 1928) можно считать одним из декоративных символов Ар Деко (Илл. 9). Она представляет собой андрогинную фигуру в профиль со ртом, открытым в крике или вопле. Длинные волосы устремились назад, образуя как бы застывшее крыло. При обзоре спереди лицо представляет ужасающее выражение, а волосы похожи на головной убор «североамериканского индейца». Одна из версий пробки вы-

Илл. 7. Министерство иностранных дел России, Москва. 1948–1953. Архитекторы Владимир Гельфрейх, Михаил Минкус.
URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1498946

Илл. 8. Рене Лалик. Фонтан на выставке 1925 г. Открытки. URL: https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/put-rene-lalique/

полнена с аметистовым оттенком, усиливающим это впечатление. Пробки Лалика часто подсвечивали изнутри, по желанию клиента, такая подсветка производила сильное впечатление, особенно на встречные автомобили. Пробки-маскоты выполнялись из прозрачного специального бесцветного стекла с матовой фактурой и эффектом идущего изнутри свечения, почти не пачкались и не ломались, устанавливались за радиатором и снабжались сменными фильтрами разного цвета для подсветки. Яркость подсветки увеличивалась с увеличением скорости движения автомобиля.

Илл. 9. Рене Лалик. Маскот «Победа». 1928. 26 см. Collection R. V. Craig, London. Опубликовано в: [20, p. 101]

Что касается маскота «Голова орла» (“Tête d’aigle car maskot”, 1928), то Патрисия Бауер предполагает, что «Гитлер дарил эти талисманы своим генералам, так как «орел» — один из символов Третьего Рейха» [цит. по: 20, p. 104] (Илл. 10). Новая страница творчества Рене Лалика — это монументально-декоративное стекло, созданное в конце 1920-х гг. и вошедшее в архитектурное пространство многих интерьеров отелей, ресторанов, кинотеатров, роскошных магазинов, павильонов выставок и частных особняков. Рене Лалик оформлял интерьеры церквей, интерьеры купе пульмановского вагона «Восточный экспресс», курсирующего по Лазурному берегу, помещения океанских лайнеров «Нормандия» и «Иль-де-Франс». Убранство обеденного салона лайнера «Нормандия» (1935) впечатляло: огромное пространство зала было буквально озарено иллюминированными стеклянными панелями, размещенными вдоль боковых стен, и световыми приборами. Поражали размеры, техническая сторона исполнения, масштаб этого поистине уникального стеклянного интерьера, большая эмоциональная мощь и сила света. Не случайно по сей день многие идеи Рене Лалика успешно используются дизайнерами в архитектурной подсветке, ландшафтном и интерьерном освещении и других арт-дизайн-проектах (Илл. 11).

Итак, к чему бы ни прикасался экстраординарный талант Рене Лалика, все обретало неоспоримые качества стилистического обновления. Эти открытия — также безусловное завоевание мастера. Художественное стекло сегодня становится составной частью строительного дизайна, и это еще один огромный пласт применения творческих сил ведущих архитекторов и художников Ар Деко.

Мода начала столетия представляла собой «калейдоскоп образов» XX в. Стиль формировал образ жизни людей, их манеру одеваться и разговаривать, работать и отдыхать. Мода обрела способность быть стилем жизни. В его власти (стиля жизни) находились сфера искусства и индустрия развлечений — *его дух, дух позитивный, жинеутверждающий, жизнерадостный* чувствовался в кинотеатрах, доходных домах, небоскребах, интерьерах, драгоценных украшениях, в дизайне автомобилей, радиоприемников, кухонной посуды, в скульптурах, плакатах,

книжных иллюстрациях, в тканях, картинах и, конечно же, в моде: все создавалось в стиле, сочетавшем, с одной стороны, геометризм, жесткость, чистый насыщенный цвет, а с другой — обтекаемость, грациозность, игривость, элегантность и простоту. Все 1920–1930-е гг. во Франции продолжалась «эйфория» человеческого счастья и оптимизма, выплескивающаяся на улицы и витрины модных салонов и магазинов, в бары, театры и кинотеатры (Илл. 12).

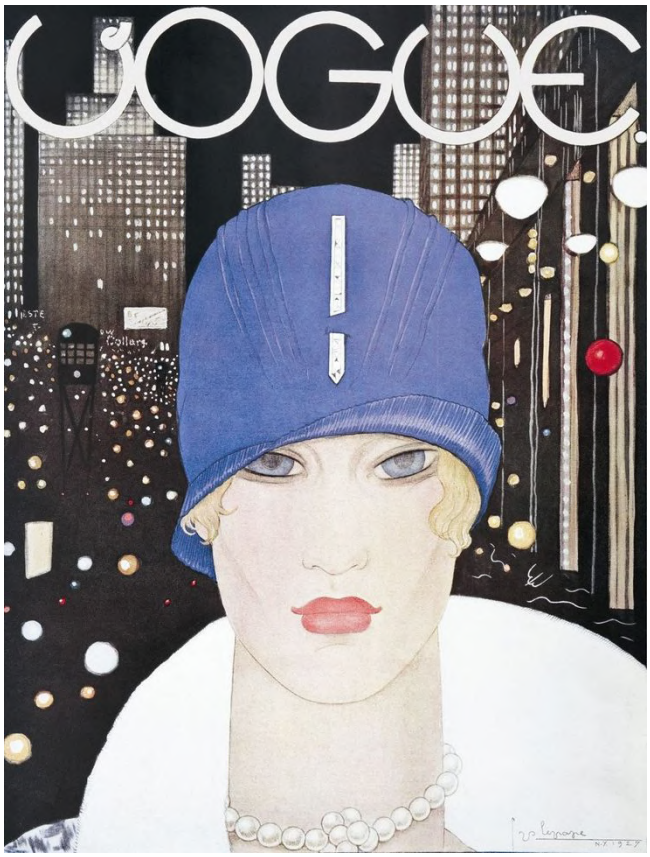
Что касается рассматриваемого периода развития стиля 1920–1930-х гг., то воздействие законов моды и стиля началось с «революционных» изменений в женской моде, при этом следует обратить внимание на резко изменившееся социальное и правовое положение женщин, когда многим из них пришлось заменить ушедших на фронт мужчин. Эмансипированные женщины становились самостоятельными, «авантюрными», «флиртующими». Волна либерализма изменила отношение женщин к семейной жизни, работе, спорту, путешествиям. Не предвестник ли это современных явлений в движении феминисток? Но как различны настрои этих процессов. Как созидательны и перспективны первые и сколь неоднозначны, разрушительны современные. Индустрия моды ответила на этот вызов времени созданием новых роскошных средств передвижения по железным дорогам, в автомобилях или великолепных океанских лайнерах.

Париж начала XX в. был лучшим подиумом, на котором разыгрывалось подобие театрального действия, своеобразный перформанс, где появлялась возможность «человеку-массе» погрузиться в мир «карнавального действа» моды и где развернулся парад стиля Поля Пуаре и Коко Шанель. Парижская жизнь изменяла людей, их внешний облик. Париж менялся, он утрачивал неторопливое буржуазное достоинство, причудливую декоративность облика предшествующей эпохи.

Илл. 10. Рене Лалик. Маскот «Голова орла». 1928. 10,7 см. Частная коллекция. Опубликовано в: [20, p. 81]

Илл. 11. Рене Лалик. Интерьер обеденного салона лайнера «Нормандия». 1935. Фотография. Коллекция акционерного общества «Лалик», Париж. Опубликовано в: [20, p. 105]

Илл. 12. Голливудские звезды, кинодивы Клара Боу, Мэри Пикфорд, Лилиан Гиш, Глория Свенсон, Пола Негри, Ольга Бакланова. Фото 1930-х. URL: http://archinavi.ru/events/lektsiya-quot-moda-i-yuvelirnoe-iskusstvo-ar-deko-dragotsennaya-geometriya-quot-/



Илл. 13. Жорж Лепап. Обложка журнала "Vogue", 1927. Портрет Ли Миллер. URL: https://dailybrilliant.files.wordpress.com/2012/09/img_41031.jpg

Пережитый хаос войны и разрухи делал желательным и наступление определенного порядка мирной жизни. С одной стороны — беззаботность, элегантность, эмоциональный всплеск отличали это время и отражали «взвихренный» образ жизни, с другой — оптимизм с дерзким вызовом, откровенным эпатажем.

Ведущие французские художники моды — Жак Дусе, Жанна Ланвэн и, прежде всего, Поль Пуаре, а также круг связанных с ним мастеров сыграли большую роль в создании Ар Деко. Две различающиеся тенденции, существовавшие в Ар Деко до 1925 г., были обязаны двум его основным истокам — Ар Нуво и авангардным движениям начала XX в. Первая тенденция родилась в моде, начало ее относят к публикации книги «Платья Поля Пуаре, представленные Полем Ирибом» (1908) и еще более впечатляющего издания «Произведения Поля Пуаре» (1911) с рисунками Жоржа Лепапа, оба мастера станут впоследствии ведущими дизайнерами Ар Деко (Илл. 13). Ярким рисункам Поля Ириба и Жоржа Лепапа были свойственны новые линии; их стиль, с использованием сочных красок, оказал прямое влияние на декоративное искусство того времени. Образы новой эпохи начинают отличаться абсолютной свободой и «соблазнительностью», иллюстрации — упрощенностью, минимумом деталей. В этих книгах и модных журналах был воплощен совершенно иной взгляд как на стиль жизни, стиль одежды, так и на представлявшие его иллюстрации.

Поль Пуаре «революционным» образом изменил моду: он уничтожил корсет, за счет чего силуэт его моделей сделался прямым и более естественным. Произошло первое, но уже явное освобождение женщины. Надев прямые и свободные платья-туники с ярким декоративным рисунком, женщина и в поведении стала более прямой и естественной, менее жеманной и вычурной. Поль Пуаре мог выразить одной линией всю полноту ощущений новой эпохи, он тонко чувствовал точность, ясность грядущих форм, но укротить свое воображение, подчинить свою фантазию практичной реальности — это было оскорблением его эстетизму, тогда ему еще не хватило смелости дове-

Илл. 14. Коко Шанель. 1932. Фото предоставлено Lipnitski - Violette. Опубликовано в: [17, с. 226]

риться природе целиком и он не смог отказаться от стремления сделать женщину выразителем своих концептуальных устремлений. Поль Пуаре «вынужден был потесниться» — 20-е гг. XX в. выдвинули целую плеяду женщин-кутюрье: Мадлен Вьонне, мадам Пакин, сестры Калло, Жанна Ланвен, Эльза Скиапарелли (сейчас это имена самых престижных домов в мире моды), Габриэль Шанель и «амазонки» русского авангарда[5] — Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова, Александра Экстер.

Одной из самых значительных фигур в мире моды XX в., создателем новой декоративности, нового стиля свободной, независимой женщины стала легендарная **Коко (Габриэль) Шанель** (1883–1971). Имя Шанель стало легендой, синонимом стиля, элегантности и «шика». Она стала самым ярким модельером стиля Ар Деко и одним из символов Парижа (Илл. 14).

В чем же секрет успеха знаменитой француженки, ведь XX в. богат именами создателей моды? Ответ на этот вопрос дала она сама: «Я не люблю, когда говорят о моде Шанель. Шанель — это прежде всего стиль. Мода выходит из моды, стиль — никогда» [7, с. 112]. Она создала моду, которая и сегодня является воплощением современности и элегантности. Под влиянием Шанель до сих пор находятся многие французские модельеры.

Она любила творить, изобретать, шокировать. Она придумала образ “la garçonne”. Она первой сделала короткую мальчишескую стрижку, ввела моду на загар и отобрала у мужчин почти весь их немудреный гардероб: брюки, джемпер, рубашку, пиджак… Ее стиль жизни был неизменен — она жила так, как хотела, ее жизнь была захватывающей и увлекательной.

1921 г. был, пожалуй, самым удачным для Шанель. Именно тогда она выпустила свои знаменитые духи “Chanel No. 5”. Вызывающе простой флакончик с белой этикеткой и черной надписью “Chanel” произвел фурор.

1926 г. стал знаковым в творчестве Шанель: рождается ее «любимое детище» — маленькое черное платье, “la petite robe noir”, которое до сих пор служит абсолютным эталоном элегантности. Это платье вначале вызвало недоумение, а потом «шоковый восторг» почти физического ощущения появления нового мирового стиля. В нем подкупала простота и легкость

Илл. 15. Эскиз «Маленького черного платья» Коко Шанель. Журнал "Vogue", Париж. 1926. Опубликовано в: [17, с. 226]

изобретения его разнообразных вариаций. Шанель мечтала сделать (и сделала) черное платье дневной и вечерней униформой. Образ был найден. *Ее маленькое черное платье* перевернуло мировую моду XX в. Элегантность стиля, созданного Шанель, основывается на принципах, на первый взгляд противоречащих элегантности, — на удобстве и практичности. Эстетика Шанель органично сформирована ее стилем жизни. Маленькое черное платье кажется простым лишь для непосвященного взгляда. В нем скрыта важнейшая пружина искусства XX в. — технология (Илл. 15).

Что касается включенности советских художников в создание моды тех непростых для Советской России лет, то у нас также происходили не менее интересные открытия. Они были связаны, прежде всего, с феноменом конструктивизма, с соединением *конструктивизма с декоративностью*, которая родилась на почве русского авангарда, в чем заключалась уникальность опыта советских художников-модельеров — «амазонок» русского авангарда и самым известным русским и советским модельером **Надеждой Ламановой** (1883–1941).

«В годы "революционного романтизма" Надежда Ламанова стала "первым советским кутюрье", под ее руководством в 1920-е годы разрабатывались новые формы костюма. С переменами, наступившими в стране, Ламанова тоже справилась. Ей удалось сохранить свое дело после революции, заработать еще большую известность. Н. Ламанова писала: "Революция изменила мое имущественное положение, но она не изменила моих жизненных идей, а дала возможность в несравненно более широких размерах проводить их в жизнь". Мастер уникальных, роскошных нарядов для элиты посвятила себя созданию одежды для широких слоев населения и делала это все с той же отдачей и увлеченностью. Она организовала Мастерскую современного костюма, работала инструктором по художественной промышленности, разрабатывала учебные программы, писала статьи по теории костюма и, конечно же, шила — словом, нашла себя и в новом мире»[6].

В 1925 г. советские модельеры Надежда Ламанова, Вера Мухина с другими мастерами принимали участие в Международной выставке в Париже, где представили коллекцию моделей, отличающуюся оригинальностью и самобытностью национального колорита. В распоряжении мастеров были самые простые материалы: суровое полотно, бязь, бумазея, солдатское

Илл. 16. Лиля Брик и Эльза Триоле. Платье по мотивам народного костюма. 1919–1925. Мастерская Надежды Ламановой. URL: https://jewish.ru/

сукно, но им удалось продемонстрировать образец новой советской ментальности.

Скромным и практичным моделям, украшенным в народном стиле, предстояло конкурировать на выставке с роскошными нарядами западных кутюрье — и жюри оценило творения Надежды Ламановой и Веры Мухиной: им вручили Гран-при «за национальную самобытность в сочетании с современным модным направлением». Подобного успеха в истории российского костюма не знал ни один последующий модельер. В этом же 1925 г. Надежда Ламанова и Вера Мухина выпустили альбом «Искусство в быту», в котором представили модели бытовой одежды, одновременно удобные, красивые и целесообразные. Их платья предназначались для обычных женщин и имели простой крой, чтобы у каждой читательницы была возможность самостоятельно сшить себе достойный наряд. При создании современной женской одежды Надежда Ламанова стремилась придерживаться простоты и функциональности, исходя из особенностей используемого материала. Удлиненные пропорции платья рубашечного покроя с вертикальными полосами приближали их к геометрической форме прямоугольника.

В Советской России не забыли ужасы Первой мировой войны, революций и Гражданской войны, здесь активно развивалась концепция строительства нового общества и идеи революции вдохновляли многих художников, видевших основную функцию искусства в жизнестроении и веривших в возможность выхода искусства в жизнь. В молодой советской стране победил позитивный способ мировосприятия. Конструктивизм стоял на позиции, что искусство должно не украшать жизнь, а формировать ее действительность — окружающие человека вещи. Эпоха предъявила тогда спрос на художников универсального типа, успешно работающих в ряде областей искусства и обладающих ярко выраженным стилеобразующим талантом. Такими художниками были Казимир Малевич, Владимир Татлин, Александр Веснин, Александр Родченко, Любовь Попова и другие мастера русского авангарда.

В 1920–1930-е гг., во времена НЭПа, в Советской России стали появляться роскошные эксклюзивные модели от кутюр в *стиле европейского Ар Деко*, прежде всего в частных мастерских Надежды Ламановой. Эстетические критерии нового стиля нашли наиболее яркое отражение в художественных кругах.

Илл. 17.Тамара де Лемпицка. Портрет Сюзи Солидор. 1933. Частная коллекция. Опубликовано в: [21, p. 7]

Илл. 18.Тамара де Лемпицка. Автопортрет. 1929. Опубликовано в: [21, p. 141]

«Богемный шик» стиля 1920-х гг. ассоциируется с именами Лили Брик, Эльзы Триоле, Алисы Коонен, Любови Орловой и «кремлевскими женами» (Илл. 16).

Российские художники-модельеры учитывали и то, что голод, разруха, Гражданская война, революция повлияли на основную часть соотечественников, пребывающих в бедственном положении. Известные художницы русского авангарда Любовь Попова и Варвара Степанова предлагали одежду из недорогих тканей, удобную и функциональную, без особых излишеств. При моделировании и раскрое платья из-за этого возникали большие трудности, поэтому Любовь Попова рядом с зарисовкой узора ткани делала набросок модели из нее. Подобные эскизы печатались в специальных женских журналах; особенно популярными в те времена были **«Крестьянка»** и **«Работница»** с выкройками для самостоятельного пошива. Излюбленным типом костюма Любови Поповой было свободное длинное платье рубашечного покроя с напуском ниже талии, украшенное широким декоративным поясом из однотонной ткани.

Новая советская ментальность диктовала свои новые принципы моделирования. Простая и удобная мода соответствовала новому стилю жизни не только в России, но и в богатой Европе.

Интернациональный характер нового стиля, ярко выраженного в ансамблевой эстетике костюма, определялся не дороговизной материала, не понятием «бренд», а принципиально новым способом формообразования. Применение геометрического рисунка тканей, соединение конструктивизма с декоративностью обусловило уникальность опыта советских модельеров. В отечественном художественном моделировании тех лет работали Александр Веснин, Любовь Попова, Владимир Татлин, Александр Родченко, Варвара Степанова, Вера Мухина и Александра Экстер. Эта удивительная эпоха еще не оценена в полной мере, но ни до, ни после не было такого яркого периода, когда одновременно в одной области искусства работало такое количество виднейших представителей эпохи модернизма.

Илл. 19. Экспозиция музея Ар Деко, Москва. Фото автора, 2017

Илл. 20. Деметр Чипарус. Бесконечная любовь. Музей Ар Деко, Москва. Коллекция М. О. Окрояна. Опубликовано в: [8, p. 93]

«Мода как феномен культуры не только отражает культурно значимые, знаковые смыслы, кодируя ценностное, эстетическое содержание эпохи, но и своеобразно ее интерпретирует, являясь одновременно статическим и динамическим явлением — продолжая консервативные и внедряя революционные тенденции социокультурного развития. Возвращение модных стандартов дает моде возможность “проникать”, демонстрировать себя на любом этапе существования общества в зависимости от тех или иных модных тенденций социокультурной реальности» [12, с. 123].

Художники, дизайнеры, модельеры были уже готовы ответить своим творчеством на вызовы времени. Они себя ощущали создателями новых социальных, духовных, художественных ориентиров и целей для широких масс. Это уже была не просто декоративность стиля, это была принципиально другая декоративность, которая была наполнена новым смыслом, которая несла в себе и актуальную, и утилитарную функцию. Этот стиль впервые нес в себе идеи убыстряющегося движения, ускорения ритма, новые ощущения пространства, времени, материала, формы — все то новое, что утверждалось в сознании современников Ар Деко, и одновременно он нес в себе ту информацию, которая оказалась созвучной культуре XXI в., нашему времени. Но эта созвучность порой формальная, в ней нет уже того пафоса позитива, гуманности, созидательности, что пронизывал культуру Ар Деко.

К художникам, формировавшим стиль, либо влиявшим на его развитие, бесспорно принадлежит **Тамара де Лемпицка (Лемпика)**. Она — также один из ярких символов Ар Деко. Стилистика живописи Тамары де Лемпицка вполне отвечает духу Ар Деко, и неслучайно многие из современных исследователей называют ее «иконой» стиля, связывая с ее имиджем творчество и жизнь художницы. Тамара де Лемпицка была ученицей одного из известных европейских художников 1920-х гг. Андре Лота и свой «отличительный» стиль выработала под его влиянием. Почитателями Андре Лота были Гийом Аполлинер, Андре Жид, Морис Дени, Шарль Морис, Жак Вийон, Робер Де-

Илл. 21. Деметр Чипарус. Русский балет. Музей Ар Деко, Москва. Коллекция М. О. Окрояна. Опубликовано в: [8, p. 32]

лоне. Андре Лот был открывателем «пересмотренного и исправленного кубизма», «безопасного» кубизма, использовавшего цвета так называемого «синтетического кубизма», который Тамара де Лемпицка взяла на вооружение. Ее портреты показательны в смысле создания формы с помощью энергичных светлых и темных тонов (Илл. 17).

Модели портретов и ню художницы оказываются как бы «вмонтированными» в пронизанный движением, насыщенный современными ритмами урбанистический пейзаж с его небоскребами и самолетами, стремительными магистралями и мчащимися по ним автомобилями. Тамара де Лемпицка умела проникнуть в душу изображаемых ею людей, а в ее привлекательной манере чувствовалось влияние кубизма и восхищение творчеством Жана Огюста Доминика Энгра. В своем творчестве художница достигает двойного результата: с одной стороны, ее влечет к Энгру, и в то же время она удовлетворяет собственную склонность к изображению порока. Результат — восторженные отзывы, критики наперебой называют ее творчество «порочным энгризмом».

Проходит ряд успешных персональных выставок в Милане (1925), в Париже (1926), в Бордо (1930), где она получает первый приз и становится модной и знаменитой. Затем будет покорение Америки, она переезжает в США, в Нью-Йорк, выходит замуж за барона Рауля Куфнера, она уже не Лемпицка, а Лемпика (так она себя называет) — связи с прошлым порваны окончательно, она не полька и не русская, а полноправная

Илл. 22. Деметр Чипарус. Друзья навеки. Музей Ар Деко, Москва. Коллекция М. О. Окрояна. Опубликовано в: [8]

Илл. 23. Экспозиция выставки «Элегантность и роскошь Ар Деко». Музеи Московского Кремля, выставочный зал Успенской звонницы. 2016–2017. URL: https://blog.rendez-vous.ru/uploads/userfiles/images/1(10).jpg

Илл. 24. Пудреница "Le Train Bleu" от Van Cleef & Arpels. Около 1931. Париж. Платина, изумруды, сапфиры, бриллианты. Коллекция Van Cleef & Arpels. Опубликовано в: [19, с. 344]

гражданка блистательного мира дорогих автомобилей и нарядов от кутюр.

Чтобы надлежащим образом понять важный вклад Тамары де Лемпицка в искусство ее эпохи, надо «поместить» ее работы в контекст времени, в 1920–1930-е гг. — период «компромиссного» Ар Деко. Откровенный вызов, чувственность, эротизм, о которых мы уже не раз говорили, иногда сверх меры, являются еще одним непременным качеством образности в произведениях этой художницы, что прочитывается во множестве написанных ею портретов и ню, где мягкость и женственность, представленные в изощренном сочетании с металлическим блеском и «холодноватостью» машинных форм, приобретают особую остроту, а в выражении чувств нередко присутствует какая-то мучительная болезненность ее современников («Портрет Тадеуша Лемпицки»; 1928, «Мадам Бокард», 1931). Искусство с беспощадной откровенностью обнажило тайны «необузданных страстей» («Две подруги», 1924–1925), преступных помыслов и деяний, которых человек перестал стесняться в реальной, осознаваемой действительности, отбросив в сторону законы морали.

Известный писатель, художник и режиссер Жан Кокто сказал о ней, что «она в равной степени любит искусство и высшее общество», и это верная характеристика. Несмотря на активную светскую жизнь, она вынуждена была делать изнурительную работу… Польская девушка из хорошего рода. Девочка-невеста. Эмигрантка. Молодая мать… Все исчезало за ее полотнами, чтобы в результате предстать в виде современной, очаровательной, утонченной — чтобы не сказать декадентской — красавицы с прославленного «Автопортрета» (1929), который она написала несколько лет спустя для обложки журнала "Die Dame" (Илл. 18). «Я проживаю за гранью нормального общества, — писала Тамара, — а правила этого общества не распространяются на тех, кто живет за его гранью» [5, с. 104–105].

С самого начала творчества художница сделала ставку на стиль. Тамара де Лемпицка была полна решимости ответить своими художественными поисками на вызовы времени, художники той эпохи ощущали себя «пророками» новых ценностей и новых художественных ориентиров и целей.

Деметр Чипарус (1886–1947) — известный румынский скульптор эпохи Ар Деко, яркий представитель декоративной пластики Ар Деко, учился и работал в Париже.

В России, в собрании московского музея Ар Деко[7] представлена одна из самых крупных коллекций скульптуры Деме-

тра Чипаруса и других скульпторов декоративной пластики 20–30-х гг. XX в. В музее собраны почти все модели, которые «были представлены миру» в те годы (Илл. 19). В экспозиции демонстрируются «всемирно известные подлинные шедевры Деметра Чипаруса (“Бесконечная любовь” (Илл. 20), “Танго”, “Русский балет”, “Друзья навеки” и др.), а также не менее известных мастеров — Поля Филиппа (“Танцовщицы”), Фердинанда Прайса (“Танцовщица чарльстона” “Фигуристка”, “Танцы с факелами”), Бруно Зака (“Всадница”), Марселя Бурена (“Диана с оленями” Отто Пёрцеля (“Танцовщица со змеей”), Пьера ле Фагюэ (“Три танцовщицы”), работы Клера Колине, Александра Келети и других мастеров» [11, с. 51].

Названные произведения отличаются максимально точной передачей ощущения изящного и грациозного движения в танце (Илл. 21), показывают неограниченные по сложности техники исполнения позы, воплощенные благодаря нестандартному пластическому, артистичному решению движения тел, сильные по эмоциональной окраске любовные сцены. В скульптуре «неприемлема неудача или слабость художественного решения», любой персонаж, будь это человек или животное, всегда позитивен, необыкновенно пластичен и «максимально эстетизирован» (Илл. 22). Представленные скульптуры отмечены «темпераментом, позы и жесты выразительно изломаны и кинематографичны, декоративная отделка деталей изысканно красива, необычно фантазийна и технически сложна» [цит. по: 2, с. 146–149]. Все эти работы выполнены в особой технике «хрисоэлефантинной скульптуры»[8]. Использование холодной живописи по бронзе и слоновой кости, позолоты и серебрения, мрамора с неповторимой структурой, постаментов из редких видов натуральных пород камня отличает скульптуру Ар Деко и придает ей основательность в сочетании с изощренной тонкостью, живой, словно “вибрирующей” пластикой и гипнотической красотой» [8, с. 11].

Скульптура 1920–1930-х гг., выполненная из бронзы и слоновой кости, — это совершенно особый, узнаваемый вид пластики, обладающий собственным выразительным языком, развивающий определенный набор тем и сюжетов, чрезвычайно ярко отразивший весь спектр настроений и увлечений поколения.

Становится понятным особый интерес к Ар Деко в XXI в., представленный рядом выставок. Этот интерес продиктован одновременной схожестью и резким отличием обозначенных культур. Схожесть притягивала, а непохожесть настораживала, хотелось понять, утрачены ли позитивные настроения навсегда или возможно их возрождение.

Создание московского музея Ар Деко, его экспозиция помогают прочувствовать то время и понять неповторимый дух замечательной эпохи Ар Деко, наполненной ощущением жизненной энергии, с одной стороны, и — одновременно ностальгией, заставляющей нас снова и снова обращаться к произведениям той эпохи, пытаясь разгадать загадку красоты и притягательности работ 1920-х гг.

2010 г. был ознаменован рядом интересных выставок. В Москве, в выставочном зале Музеев Московского Кремля[9] проходила выставка «Искусство Рене Лалика». На выставке было представлено около двухсот ювелирных шедевров, изделий из стекла и графических листов легендарного мастера, демонстрирующих оригинальные художественные новшества в работе с металлом, эмалями, стеклом, а также в сочетании самых неожиданных и разнообразных материалов. Помимо украшений и аксессуаров, созданных Рене Лаликом в период с конца 90-х гг. XIX в. по 1920-е гг., были представлены также рисунки художника, предметы интерьера, художественное стекло, выполненные в стилях Ар Нуво и Ар Деко.

2016 г. подарил нам еще одну удивительную выставку — *«Элегантность и роскошь АР ДЕКО»*. В Музеях Московского Кремля[10] был осуществлен блестящий новаторский совместный проект японских, французских и российских специалистов — всемирно известного Института костюма Киото, имеющего богатейшую коллекцию исторических костюмов и аксессуаров, и

Илл. 25. Экспозиция выставки «Мелкая пластика ар деко из собраний Сергея Морозова и Евгения Герасимов». Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. URL: https://1249277.ssl.1c-bitrix-cdn.ru/upload/iblock/dfd/ar-deko2.jpg?160275333572997

прославленных ювелирных домов Cartier и Van Cleef & Arpels, обладающих бесценными коллекциями уникальных произведений высокого ювелирного искусства. Посетители выставки имели уникальную возможность составить яркое представление о моде и дизайне. На этой выставке были представлены наиболее эффектные из дошедших до наших дней образов дамской одежды, отражающих историю европейской моды первой трети XX в., в которых «изящество форм, поражающая воображение красота редкостных тканей, вышивок и кружев соединены с мастерством выдающихся художников и портных эпохи ар деко — Поля Пуаре, Коко Шанель, Жанны Ланван, Мадлен Вионне, сестер Буэ, сестер Колло, Мариано Фортуни и других» [19, с. 8–9]. Это была та блестящая плеяда кутюрье, открывателей новых элегантных тенденций в моде и дизайне, законодателей моды, сыгравших большую роль в становлении и развитии феномена Ар Деко (Илл. 23).

На выставке «Элегантность и роскошь Ар Деко» были представлены также дополняющие новый облик женщины 1920–1930-х гг. оригинальные драгоценные украшения и аксессуары, работы талантливых художников и иллюстраторов модных журналов, которые «позволили реконструировать» во всем великолепии особую, неподражаемую стилистику Ар Деко (Илл. 24).

2020 г. остался в нашей истории не только страшным годом пандемии, но и рядом замечательных событий, среди которых открытие выставки в Эрмитаже «Мелкая пластика Ар Деко из собраний Сергея Морозова и Евгения Герасимова»[11], где было представлено 56 изысканных статуэток и небольших скульптурных групп, созданных в 1920–1930-х гг. мастерами Франции, Германии, Австрии и других стран. Эта выставка вновь продемонстрировала блистательную эпоху в европейском искусстве, дух времени и традиции мастеров Ар Деко — Деметра Чипаруса, Марселя Бурена, Альфреда Жильбера, Бруно Заха, Герды Готтштайн (Гердаго), Роберты Колине и др. мастеров из собраний петербургских коллекционеров. Это был настоящий праздник для почитателей этого замечательного стиля, которого так ждали в Эрмитаже, в Петербурге (Илл. 25).

В таком широком ракурсе тема стилистики Ар Деко на выставках в Москве и Санкт-Петербурге, осуществленная крупнейшими музеями России, показана впервые. Подобные выставки не только интересны и познавательны, они дают новый импульс для изучения творчества выдающихся мастеров и эпохи Ар Деко как за рубежом, так и в нашей стране. Особенно хочется подчеркнуть ощущение какого-то особенного настроения и осознание того, что лучшие творения мастеров этого стиля не только не устаревают, а продолжают жить. Они полнее раскрывают тот мощный потенциал будущего — неизвестного, неожиданного, неразгаданного, — который был интуитивно «заложен» в них художниками. А в наше время этот потенциал считывается, «узнается», помогает лучше понять современный мир, с его подвижностью и изменчивостью художественных процессов, протекающих в конкретном историческом времени. Но мы вновь и вновь убеждаемся в том, что способ движения в искусстве и в жизни один и тот же — искусство движется диалогом, профессионализмом, чувством меры, формами и образами современности.

Примечания:

[1] Речь идет о Международной парижской выставке (*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*). Выставка проходила с 28 апреля по 25 октября 1925 г. в Париже, на выставке была представлена 21 страна. Германия не получила приглашения по политическим мотивам, США отказались от участия по причине недостаточного уровня американского декоративного искусства и промышленности.

[2] ВНИИТЭ — Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (Институт дизайна). Увлечение темой Ар Деко произошло во время работы в ЛФ ВНИИТЭ (Ленинградский филиал). См. подробнее монографию: *Филичева Н. В.* Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб.: Таро, 2011. С. 165–168.

[3] Ар Деко — один из вариантов написания термина «декоративное искусство» (ср.: «Art Deco», «Арт Деко», «ар-деко», «ар деко»), представляющийся наиболее предпочтительным. В случае цитирования сохраняются авторские формы написания термина.

[4] Константин Мельников // Культура.рф. URL: https://www.culture.ru/persons/8472/konstantin-melnikov (дата обращения: 26.01.2021).

[5] Этим «настоящим амазонкам» (Наталье Гончаровой, Любови Поповой, Ольге Розановой, Варваре Степановой, Надежде Удальцовой, Александре Экстер), «скифским наездницам» первым воздал должное Бенедикт Лившиц, поэт-футурист и друг Александры Экстер и Ольги Розановой. См.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. С. 413.

[6] Надежда Ламанова — кутюрье императорской семьи // Культура.рф. URL: https://www.culture.ru/materials/179352/na (дата обращения: 01.02.2021).

[7] Музей Ар Деко открылся в 2014 г. в Москве. Основатель первого частного музея Ар Деко в России — Мкртич Окроевич Окроян, авторитетный и успешный коллекционер, знаток, ценитель искусства, утверждающий своей «миссией» роль русской культуры в европейском и мировом контексте XX в.

[8] См. подробно о материалах и технике хрисоэлефантинной скульптуры Ар Деко в монографии: *Окроян М. О.* Скульптура ар деко: истоки и расцвет. Т. II: D–Z. М.: Институт русской живописи, 2011. С. 226–227.

[9] 2010 г. был объявлен Годом России во Франции и Франции в России. Он стал годом масштабных культурных проектов и обменов между странами. Выставки этого года, посвященные творчеству Пабло Пикассо и Рене Лалика, стали значительными культурными событиями в художественной жизни России.

[10] Выставка «Элегантность и роскошь Ар Деко» проходила в Москве, в выставочных залах Музеев Московского Кремля с 30 сентября 2016 г. по 11 января 2017 г.

[11] Выставка открылась в Эрмитаже, в Синей спальне Зимнего дворца 10 октября 2020 г., она была подготовлена отделом Западноевропейского изобразительного искусства (куратор выставки — ст. науч. сотр., канд. искусств. Е. И. Карчёва). К выставке подготовлен иллюстрированный каталог. См. https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2020/ardecomorozgeras

Список литературы:

1. *Азизян И. А.* Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 592 с.
2. Искусство эпохи модернизма: Стиль Ар Деко. 1910–1940-е годы. Сборник статей / Отв. ред. *Т. Г. Малинина.* М.: Пинакотека, 2009. 304 с.
3. Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. *А. Стригалева* и *И. Коккинаки.* М.: Искусство, 1985. 311 с.
4. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.
5. *Малинина Т. Г.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005. 304 с.
6. *Макарская Т. В.* Формирование художественной культуры XX века // Мировая художественная культура. М.: Высшая школа. 2001. 767 с.

7. *Моженок Т. Э.* Женщина и искусство Art Deco // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. 1996. Вып. 5. С. 112.
8. *Окроян М. О.* Скульптура ар деко: истоки и расцвет. Т. II. D–Z. М.: Институт русской живописи, 2011. 288 с.
9. *Филичева Н. В., Николаева Ж. В.* Формирование «официального» стиля в 1920–1930-е гг. XX века // Дни Петербургской философии 2006: Философия культуры и культурология: вызовы и ответы: материалы кругл. стола. СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 367.
10. *Филичева Н. В.* О геометрических формах и организации архитектурного пространства Ар Деко // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина: Научный журнал. 2013. № 4. Т. 2: Философия. С. 255–263.
11. *Филичева Н. В.* Ар Деко в стилевом и современном музейном пространстве // Университетский научный журнал. Серия: Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2017. № 34. С. 48–54.
12. *Филичева Н. В.* Мода, стиль, ментальность — «калейдоскоп образов» 20–30-х годов XX века // Жизнь культуры и культура жизни: история и современность (коллективная монография). СПб.: Изд-во ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2015. 148 с.
13. *Филичева Н. В.* Образно-символические модели Ар Деко (1920–1950). М.: МАРХИ, 2014. С. 491–493.
14. *Филичева Н. В.* Трансформация художественной образности в культуре модернизма. СПб.: Таро, 2011. 310 с.
15. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. Кн. 1: Проблемы формообразования: Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. 709 с.
16. *Хилльер Б., Эскритт С.* Ар Деко. М.: Искусство — XXI век, 2005. 239 с.
17. *Шарль-Ру Э.* Время Шанель. М.: Слово/Slovo, 2007. 384 с.
18. *Швидковский Д. О.* О стиле, который уходит и возвращается // Искусство эпохи модернизма: Стиль Ар Деко. 1910–1940-е годы: Сборник статей / Отв. ред. *Т. Г. Малинина*. М.: Пинакотека, 2009. С. 7–8.
19. Элегантность и роскошь АР ДЕКО. Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels. М.: Музеи Московского Кремля, 2016. 366 с.
20. *Bayer P.* & *Waller M.* The Art of René Lalique. London: Wellfleet Press, 1988. 192 p.
21. Catalog der Ausgestellten Werke. Tamara de Lempicka. Paris: Editions Flammarion, 2006. 159 S.
22. Les années folles, 1919–1929. Paris, Musée Galliera, 20 octobre 2007 – 29 février 2008. Catalogue de l'exposition / textes *de C. Join-Deterlé, H. Guéné, M. Asakura*, et al. Paris: Paris musées, 2007. 328 p.

References:

Azizian I. A. *Dialog iskusstv 20 veka: Ocherki vzaimodeistviia iskusstv v kul'ture (Dialogue of the Arts in the 20th Century: Essays on the Interaction of Arts in Culture)*. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2008. 592 p. (in Russian)

Bayer P.; Waller M. *The Art of René Lalique*. London, Wellfleet Press Publ., 1988. 192 p.

Catalog der Ausgestellten Werke. Tamara de Lempicka. Paris, Editions Flammarion Publ., 2006. 159 p. (in German)

Charles-Roux E. (ed.). *Vremia Chanel (Chanel Time)*. Moscow, Slovo Publ., 2007. 384 p. (in Russian)

Elegantnost' i roskosh' AR DEKO. Institut kostiuma Kioto, iuvelirnye doma Cartier i Van Cleef & Arpels (Elegance and Luxury of Art Deco. The Kyoto Costume Institute, Cartier, and Van Cleef & Arpels Jewelry Houses). Moscow, Muzei Moskovskogo Kremlia Publ., 2016. 366 p. (in Russian)

Filicheva N. V. "The Spirit of Geometry" in Art Deco Architectural Space". *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina (The Bulletin of Leningrad State University named after Alexander Pushkin)*, 2013, no. 4, vol. 2: Filosofiia (Philosophy), pp. 255–263. (in Russian)

Filicheva N. V. Art Deco in the Style and Modern Museum Enviroment. *Universitetskii nauchnyi zhurnal. Seriia: Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiia i iskusstvovedenie (Humanities and Science University Journal)*, 2017, no. 34, pp. 48–54. (in Russian)

Filicheva N. V. Fashion, Style, Mentality — "Kaleidoscope of Images" of the 20–30s of the 20th Century. *Zhizn' kul'tury i kul'tura zhizni: istoriia i sovremennost' (kollektivnaia monografiia) (Life of Culture and Culture of Life: History and Modernity (Multi-authored Monograph))*. Saint Petersburg, Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping Publ., 2015, pp. 122–130. (in Russian)

Filicheva N. V. *Obrazno-simvolicheskie modeli Ar Deko (1920–1950) (Figurative-Symbolic Models of Art Deco (1920–1950))*. Moscow, Moscow Institute of Architecture Publ., 2014, pp. 491–493. (in Russian)

Filicheva N. V. *Transformatsiia khudozhestvennoi obraznosti v kul'ture modernizma (Transformation of Artistic Imagery in the Culture of Modernism)*. Saint Petersburg, Taro Publ., 2011. 310 p. (in Russian)

Filicheva N. V.; Nikolaeva Zh. V. Formation of the "Official" Style in the 20s – 30s of the 20th century. *Dni Peterburgskoi filosofii 2006: Filosofiia kul'tury i kul'turologiia: vyzovy i otvety: materialy kruglogo stola (Days of St. Petersburg Philosophy 2006: Philosophy of Culture and Culturology: Challenges and Answers: Round Table Materials)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 2007, p. 367. (in Russian)

Join-Deterlé C.; Guéné H.; Asakura M. et al. *Les années folles, 1919–1929. Paris, Musée Galliera, 20 octobre 2007 – 29 février 2008. Catalogue de l'exposition*. Paris, Paris musées Publ., 2007. 328 p. (in French)

Khan-Magomedov S. O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda. Book 1: Problemy formoobrazovaniia: Mastera i techeniia (Architecture of the Soviet Avant-garde. Book 1: Problems of Shaping: Masters and Movements)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1996. 709 p. (in Russian)

Khill'er B.; Eskritt S. *Ar Deko (Art Deco)*. Moscow, Iskusstvo — XXI vek Publ., 2005. 239 p. (in Russian)

Livshits B. *Polutoraglazyi strelets. Stikhotvoreniia, perevody, vospominaniia (One-and-a-half-eyed Archer. Poems, Translations, and Memoirs)*. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1989. 720 p. (in Russian)

Makarskaia T. V. *Formation of Artistic Culture of the Twentieth century. Mirovaia khudozhestvennaia kul'tura (World Art Culture)*. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2001. 767 p. (in Russian)

Malinina T. G. (ed.). *Iskusstvo epokhi modernizma: Stil' Ar Deko. 1910–1940-e gody. Sbornik statei (Art of the Era of Modernism: Art Deco Style. 1910–1940s. Collection of articles)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2009. 304 p. (in Russian)

Malinina T. G. *Formula stilia. Ar Deko: istoki, regional'nye varianty, osobennosti evoliutsii (Formula of Style. Art Deco: Origins, Regional Variants, and Evolution Features)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2005. 304 p. (in Russian)

Mojenok T. E. Woman and Art of Art Deco. *Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva (Issues of Domestic and Foreign Art)*, 1996, issue 5, p. 112. (in Russian)

Okroian M. O. *Skul'ptura ar deko: istoki i rastsvet (Art Deco Sculpture: Origins and Heyday)*. Vol. 2. D–Z. Moscow, Institut russkoi zhivopisi Publ., 2011. 288 p. (in Russian)

Shvidkovskii D. O. About the Style that Leaves and Returns. *Iskusstvo epokhi modernizma: Stil' Ar Deko. 1910–1940-e gody: Sbornik statei (Art of the Era of Modernism: Art Deco Style. 1910– 1940s: Collection of articles)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2009, pp. 7–8. (in Russian)

Strigaleva A.; Kokkinaki I. (comp.). *Konstantin Stepanovich Mel'nikov: Arkhitektura moei zhizni. Tvorcheskaia kontseptsiia. Tvorcheskaia praktika (Konstantin Stepanovich Melnikov: The Architecture of My Life. Creative Concept. Creative Practice)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 311 p. (in Russian)

УДК 7.038.5
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-138-149

Бусев Михаил Алексеевич, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Россия, Москва, Козицкий пер., 5. 125009. mbusev@yandex.ru

Busev, Mikhail Alexeevich, PhD in Art History, corresponding member of the Russian Academy of Arts, senior researcher. The State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation. mbusev@yandex.ru

ПАРИЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ХРИСТО: ОТ 1950-Х К 2020-М ГОДАМ

PARIS IN THE WORKS OF CHRISTO: FROM THE 1950S TO 2020S

Аннотация. Статья посвящена творчеству Христо парижского периода (1958–1964) и его произведениям, спроектированным для французской столицы («Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985) и «Упакованная Триумфальная арка» (1961–2021)). Автор прослеживает творческую биографию молодого Христо, описывает его приобщение к радикальным поискам парижских художников 1950–1960-х гг. и к опыту мастеров мирового авангарда. Отмечается близость творческого кредо Христо к принципам современного искусства, сформулированным основоположником нового реализма Пьером Рестани. Дается характеристика особенностей творческого метода Христо, его понимания целей и задач искусства. Доминирующий прием создания произведения для художника в 1960-е гг. — упаковывание или обертывание предмета, сооружения, ландшафта. Начиная с 1970-х гг., он все большее внимание уделяет эстетической выразительности своих произведений, их гармоническому взаимодействию с окружающей средой, как природной, так и городской, что блестяще продемонстрировал «Упакованный Пон-Нёф» в Париже (1985). Другой парижский проект, готовящийся ныне к осуществлению, — «Упакованная Триумфальная арка» — будет реализован уже после ухода художника из жизни и станет ярким и масштабным завершением всего его творческого пути. Для Франции последнее произведение Христо вновь подтвердит ее статус державы, максимально открытой радикальным поискам современного искусства, а Париж вновь напомнит о себе как об одном из ведущих художественных центров. Сейчас очевидно, что Христо сам по себе, Христо и Жанна-Клод как творческий тандем прочно вошли в историю мирового искусства второй половины XX — начала XXI в. Они заняли в нем свое особое место и показали миру, что такие понятия, как свобода, красота, радость созидания нового, не утратили своего значения.

Ключевые слова: новый реализм; ленд-арт; концептуализм; авангардизм; современное искусство в городской среде; художник и общество.

Abstract. The article is devoted to the works of Christo of the Parisian period (1958–1964) and his works designed for the French capital (“The Pont Neuf, Wrapped”, 1975–1985 and “L’Arc de Triomphe, Wrapped”, 1961–2021). The author traced the biography of the young Christo, described his acquaintance with the radical search of Parisian artists in the 1950s and 1960s and the experience of the world avant-garde masters. The article shows the closeness of Christo’s credo to the principles of contemporary art as they were formulated by the founder of New Realism, Pierre Restany. The author described the features of Christo’s creative method and his understanding of the goals and objectives of art. In the 1960s, the dominant method of creating a work for the artist was packaging or wrapping an object, a building, or a landscape. Since the 1970s, he had increasingly focused on the aesthetic expressiveness of his works, their harmonious interaction with the environment, both natural and urban. This was brilliantly demonstrated by “The Pont Neuf, Wrapped” in Paris (1985). Another Paris project that is currently being prepared for embodiment — “L’Arc de Triomphe, Wrapped” — will be implemented after the artist’s death and will be a bright and large-scale completion of his entire creative path. Christo’s last work once again will confirm the status of France as a nation that is still open to the radical search in contemporary art, and Paris will once again remind us that it is a leading art center. Now, it is obvious that Christo himself, and Christo and Jeanne-Claude as a creative tandem have firmly entered the history of world art of the second half of the 20th — early 21st centuries. They took their special place in it and showed the world that such concepts as freedom, beauty, and the joy of creating new things have not lost their meaning.

Keywords: New Realism; land art; conceptualism; abstract painting; avant-garde; contemporary art in the urban environment; artist and society.

Общеизвестно, что на протяжении XIX и первой половины XX в. ведущей державой в сфере изобразительных искусств была Франция, а Париж по праву считался мировой художественной столицей. Французские живописцы и скульпторы выступали неоспоримыми лидерами и властителями дум для многих поколений европейских мастеров. С началом XX столетия все более весомую роль в искусстве Франции начинают играть выходцы из Испании, Италии, России, Германии, Бельгии и других стран. Франция продолжала оставаться в авангарде мирового искусства, но ее художественная культура перестала быть чисто французским явлением. В середине XX в. важнейшим мировым центром искусств становится Нью-Йорк, однако Париж не утрачивает своей притягательности: сюда по-прежнему устремляются многочисленные художники с самых разных концов мира: молодые, поступающие на учебу в различные художественные школы, в первую очередь в Школу изящных искусств (École des Beaux-Arts), и маститые, уже известные у себя на родине, а теперь стремящиеся утвердиться на парижской художественной сцене.

Эмигрировавший из Болгарии Христо Явашев не относился ни к тем, ни к другим. Родился он 13 июня 1935 г. в Габрово. Его отец Владимир Явашев был бизнесменом и управлял фабрикой тканей, а мать Цвета Димитрова работала секретарем Академии изобразительных искусств Софии. Преподаватели Академии были нередкими гостями в доме Явашевых, они рано заметили способности мальчика к рисованию. В карандашных портретах матери художника (1948), его отца (1952), в автопортрете маслом (1953) (Илл. 1), в зарисовках, сделанных на текс-

Илл. 1. Христо Явашев. Автопортрет. 1953. Масло, дерево. Собрание художника. URL: https://www.christojeanneclaude.net

тильной фабрике в Пловдиве еще до поступления в Академию, Христо демонстрирует умение верно запечатлевать облик и характер изображенного человека, передавать пространство и наполняющие его предметы.

С 1953 по 1956 г. будущий художник учится в софийской Академии изобразительных искусств. Здесь он совершенствует навыки живописца и рисовальщика, которые пригодились ему в будущем, а также занимается скульптурой и архитектурой. Судя по работам Христо Явашева академического периода, таким как «Крестьяне, отдыхающие в поле» (подготовительный рисунок углем к картине, 1954), из него мог бы получиться видный представитель социалистического реализма, умело описывающий трудовые будни рабочих и крестьян, а также хороший портретист.

Позднее Христо вспоминал об одном любопытном факте, возможно, сыгравшем определенную роль в его дальнейшей карьере. В молодости во время летней практики он вместе с другими студентами работал в бригаде художников, следивших за тем, чтобы из окон Восточного экспресса, следовавшего из Стамбула через Болгарию в Западную Европу, открывались подобающие виды. Студентам вменялось в обязанность давать советы крестьянам из сельскохозяйственных кооперативов, как эффектнее расставлять трактора и стога сена, дабы пассажиры-иностранцы могли наслаждаться красивыми пейзажами и не заметили чего-либо неприглядного. Это стало первым, хоть и несколько курьезным опытом соприкосновения Христо с работой ландшафтного художника.

После окончания учебы в софийской Академии молодой Христо Явашев отправился в Чехословакию, где некоторое время был стажером в театре Буриана в Праге. Сведений о том, повлиял ли на него каким-то образом этот известный режиссер, драматург, композитор, представитель чешского театрального авангарда и один из зачинателей политического театра Чехословакии, мы не имеем, но важно, что в Праге, в отличие от Софии, Христо смог начать знакомство с подлинниками работ ведущих западных мастеров XX в., которые раньше знал лишь по репродукциям.

В январе 1957 г. Христо эмигрировал на Запад: сначала в Вену, где учился в течение одного семестра в Академии изобразительных искусств, затем в Женеву, и, наконец, в марте 1958 г. обосновался в Париже.

Хотя столица Франции в это время уже утратила статус главного центра авангардных исканий (пальма первенства перешла к Нью-Йорку), в ней продолжала кипеть художественная жизнь: открывались выставки старого и нового искусства, работали многочисленные галереи, возникали новые течения, направления, группировки, творили самые разные художники, стекавшиеся в Париж со всех концов света.

На первых порах болгарину, не без труда овладевающему французским языком, приходилось довольствоваться случайными заработками, чтобы снимать скромное жилье и крохотную мастерскую на окраине Парижа, но вскоре он нашел способ сводить концы с концами, выгадывая время для своих творческих опытов. Для заработка Христо занялся писанием заказных портретов, причем делал их в разных манерах, в зависимости от пожелания модели, — реалистической, импрессионистической или кубистической. Одной из его моделей стала жена известного французского генерала де Гийебона, прославившегося участием в освобождении Парижа в августе 1944 г. Работая над портретом Пресильды де Гийебон (Илл. 2), Христо познакомился с ее дочерью Жанной-Клод, и вскоре их знакомство переросло в любовь, закончившуюся женитьбой, а потом и рождением сына. Интересно, что шафером на свадьбе был Пьер Рестани — молодой, но уже известный и авторитетный парижский критик, основатель движения нового реализма.

Успешная работа в качестве светского портретиста не увлекла надолго Христо Явашева. Он стремится к обретению своей манеры, ищет оригинальные средства выражения своего

Илл. 2. Христо Явашев. Портрет Пресильды де Гийебон. 1958. Холст, масло. Частное собрание. URL: https://www.christojeanneclaude.net

творческого «Я». Со многими молодыми парижскими художниками, сторонниками радикальных экспериментов в искусстве, его сближает желание решительно отказаться от традиционных форм, в том числе и от таких еще недавно считавшимися авангардными течений, как абстракционизм.

Правда, какое-то время в конце 1950-х гг. Христо испытывает влияние мэтра абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока, с творчеством которого он познакомился на выставке в Музее современного искусства города Парижа. Также молодой художник впечатлен произведениями Жана Дюбюффе, экспонировавшимися в галерее Даниеля Кордье в 1959 г. Тогда же он впервые видит работы представителей поп-арта Роберта Раушенберга и Джаспера Джонса. Позднее Христо вспоминал, какое стимулирующее воздействие на него оказало посещение Всемирной выставки в Брюсселе в 1958 г.

Ранние работы Христо долгое время были малоизвестны, и лишь недавно публика смогла познакомиться с ними на выставке «Христо и Жанна-Клод. Париж!» в Центре Жоржа Помпиду, проходившей с 1 июля по 19 октября 2020 г. Обширная экспозиция была посвящена парижскому периоду творчества художника — с 1958 по 1964 г., а также истории его знаменитого произведения — «Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985). По словам Христо, выставка раскрывает «исторический контекст периода, в который мы жили и работали в Париже» [14].

Особо интересна представленная в экспозиция серия композиций «Кратеры» (Илл. 3), созданная с явной оглядкой на Дюбюффе. В рельефных, тяготеющих к трехмерности картинах в качестве кратеров, напоминающих кратеры вулканов, Христо использует банки из-под краски, которые окружены словно вытекающими из них пастозными потоками темно-коричневого пигмента.

В эти же годы Христо экспериментирует с фактурой и текстурой листов бумаги или кусков ткани, смятых, живописно сложенных и перевязанных веревками, и затем покрытых слоем темно-коричневого лака. Эти работы, получившие название «Поверхность упаковки» (“Surfaces d’Empaquetage”) (Илл. 4), возникающие на стыке живописи, скульптуры и работы с обычным, банальным предметом и материалом, демонстрируют решительное стремление художника найти новые средства выражения.

Илл. 4. Христо. Поверхность упаковки. 1959. Краска, лак, бумага, дерево, мешковина. Собрание художника. URL: https://www.christojeanneclaude.net

Илл. 3. Христо. Кратер. 1960. Эмалевая краска, клей, краска, песок и металл на дереве. Музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж. Дар художника. URL: https://www.christojeanneclaude.net

Увлечение пластическими экспериментами длилось недолго. Вскоре для Христо, как и для представителей американского поп-арта и французского нового реализма, оказалась особо притягательной дадаистская линия авангарда, связанная с творчеством Марселя Дюшана, его соратников и последователей. Не без их влияния в конце 1950-х гг. Христо находит свой оригинальный формальный прием — упаковывание (обертывание, заворачивание) предмета (или предметов) в ткань или бумагу, с последующим обвязыванием получившегося объекта веревкой.

Материалом первых парижских произведений Христо, выполненных в этом ключе, служат банки из-под краски, бутылки, бочки, пропитанный лаком или краской холст, ткань, веревки. Предметы, плотно завернутые в ткань или холст и перевязанные веревкой, поначалу помещаются художником рядом с обычными предметами, облик которых не изменен. В композициях «Упакованные бутылки и банки» или «Упакованные банки и бутылка» (обе 1958) (Илл. 5) перед зрителем предстает своего рода трехмерный натюрморт — расставленные на плоскости стола банки из-под краски, стеклянные бутылки с пигментом и несколько банок и бутылок, завернутых в пропитанный лаком холст и перевязанных бечевкой. По жанру подобные творения можно отнести к натюрмортам с атрибутами искусств, замечательным мастером которых по праву считается Шарден, а по манере исполнения — это инсталляция, в создании которой роль художника заключается в выборе предметов, изменении облика некоторых из них посредством раскраски и обертывания в промасленную ткань, их определенной компоновке на поверхности стола.

В работах, созданных на рубеже 1950–1960-х гг., прием упаковывания становится доминирующим и применяется Хри-

Илл. 5. Христо. Упакованные банки и бутылка. 1958. Ткань, лак, краска, веревка, три банки, стеклянная бутылка, пластиковая крышка и красный пигмент. Частное собрание. URL: https://www.christojeanneclaude.net

сто к самым разным, все более крупным предметам. Упакованные банки и бутылки сменяются завернутыми в ткань или пластиковую пленку бочками, стульями, креслом, столом, детской коляской, тележкой из супермаркета, велосипедом, тачкой, мотоциклом, автомобилем (Илл. 6).

Ранние упаковки Христо естественно вызывают в памяти зрителей знаменитую «Загадку Исидора Дюкасса» Ман Рея (1920) — задрапированную тканью швейную машинку и зонтик, которые иллюстрируют знаменитую фразу Лотреамона о случайной встрече на анатомическом столе швейной машинки и зонтика. Однако если в композиции Ман Рея присутствовал литературно-философский подтекст, то Христо явно не стремится к подобным аллюзиям. Продолжая отчасти линию, связанную с дадаистской идеей ready-made и ее интерпретацией у сюрреалистов, он апеллирует к стереотипам современной урбанистической цивилизации, использует ее язык и систему представлений. Недаром в каталоге к выставке Христо в Милане (1963) были воспроизведены тексты, рекламирующие идею упаковки, раскрывающие ее ценность в условиях общества потребления. Среди надписей были такие: «Мы по уши в упаковке», «По влиянию на покупателя упаковка часто уступает лишь самому упакованному товару», «Почему бы не позволить нашим упаковщикам помочь Вам?» [10].

Мотив завертывания, оборачивания предмета нередко встречается у мастеров XX столетия. На память приходят задрапированные персонажи и предметы в картинах и рисунках Джорджо де Кирико, Сальвадора Дали, Генри Мура и других художников, стремящихся к воплощению какой-то загадки, чего-то таинственного, намеренно скрываемого от зрителя, некой сверхреальности. Молодому Христо такой подход был чужд. О своих творческих принципах, своем понимании искусства в 1950–1960-е гг. он высказывался неохотно и скупо. Он совершенно не был склонен к писанию эстетических деклараций и манифестов или изложению своего эстетического кредо в пространных интервью. Вот отдельные высказывания, записанные его биографами: «Мое произведение реально. Оно не является дубликатом чего-то другого. Оно является самим собой. <…> Меня не интересует станковая живопись, правдоподобные вещи, реплики, изображения. <…> Упаковывание заключает в себе предмет наиболее реалистичным образом… демонстрирует его смысл красиво и свободно» [12].

Подобная направленность творческих установок Христо оказалась близка идеям, развивавшимся в эти годы известным парижским критиком Пьером Рестани, ставшим основателем движения нового реализма [2; 17]. Рестани сыграл в движении нового реализма особую роль. Не будучи художником или писателем, увлекающим других силой своего творческого примера, он тем не менее стал признанным идеологом этого направления, и без его участия не было бы нового реализма как важной страницы послевоенного искусства Франции [9, p. 86]. Хотя творческие биографии новых реалистов, вероятно, и без Рестани приобрели бы в основном те же очертания, что имеют сейчас, но в таком случае эти художники скорее воспринимались бы по отдельности, сами по себе, а не как представители некоего общего направления.

Это неудивительно, ибо творческие индивидуальности мастеров нового реализма столь далеки друг от друга и несхожи, что найти между ними что-то общее кажется на первый взгляд невозможным. Однако Рестани почувствовал, что в поисках молодых художников можно отыскать некий общий знаменатель. Это общее виделось критику в их особом отношении к реальности, которое он определил как «жест основополагающего *присвоения* реальности, связанный с явлением *количественной* выразительности» [17, p. 288].

Таким образом, во главу угла своей концепции Рестани ставил реальность, причем, по его мысли, эта реальность должна предстать «не через призму концепции или воображения» [17, p. 281], а как таковая. Для современного художника реальность

Илл. 6. Христо. Настольная упаковка. 1961. Ткань, лак, веревка, деревянный стол. Музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж. URL: https://www.christojeanneclaude.net

Илл. 7. Христо. Временная стена из металлических бочек. Париж, улица Висконти. 1962. Фото Жана-Доминика Лажу. URL: https://www.christojeanneclaude.net

иная, чем для его далеких или близких предшественников. Сегодняшняя реальность, считал Рестани, это не естественная природа, а все то, что создано деятельностью человека, — города, улицы, заводы, реклама, массовая продукция. Природа у художника XX столетия — технологическая, индустриальная, рекламная, урбанистическая. Очевидно, что в преклонении французского критика перед проявлениями современной индустриальной цивилизации есть переклички с умонастроениями авангардистов первой четверти столетия, например, с идеями футуристов о новом техницизированном обществе. Важен для Рестани и социальный, или, как он его называет, социологический момент, подчеркивание прямой связи искусства с процессами коммуникации, пронизывающими современное общество.

Реальность мыслится Рестани как текст, с которым оперирует художник. «Новые реалисты, — пишет он во втором манифесте нового реализма, — рассматривают мир как картину, великое основополагающее произведение, фрагменты которого, обладающие универсальным значением, они делают своими. Они дают нам взгляд на различные аспекты общей выразительности реальности. И через эти специфические образы перед нами должна предстать эта социологическая реальность, это общее достояние, созданное деятельностью людей, великая республика наших социальных связей» [17, p. 284].

Приведенное высказывание Рестани, как и предложенное им название — «новый реализм», — может создать впечатление, что речь идет о реалистическом отображении натуры. Однако это не так. Определяя новый реализм как «новые подходы в восприятии реальности», Рестани напрочь отвергает привычные формы изобразительного искусства. «Сегодня, — утверждает он, — мы присутствуем при общем явлении бессилия и склероза всех устоявшихся словарных систем: за несколькими, все более редкими исключениями, мы видим эпигонскую стилистику и неисправимый академизм» [17, p. 283].

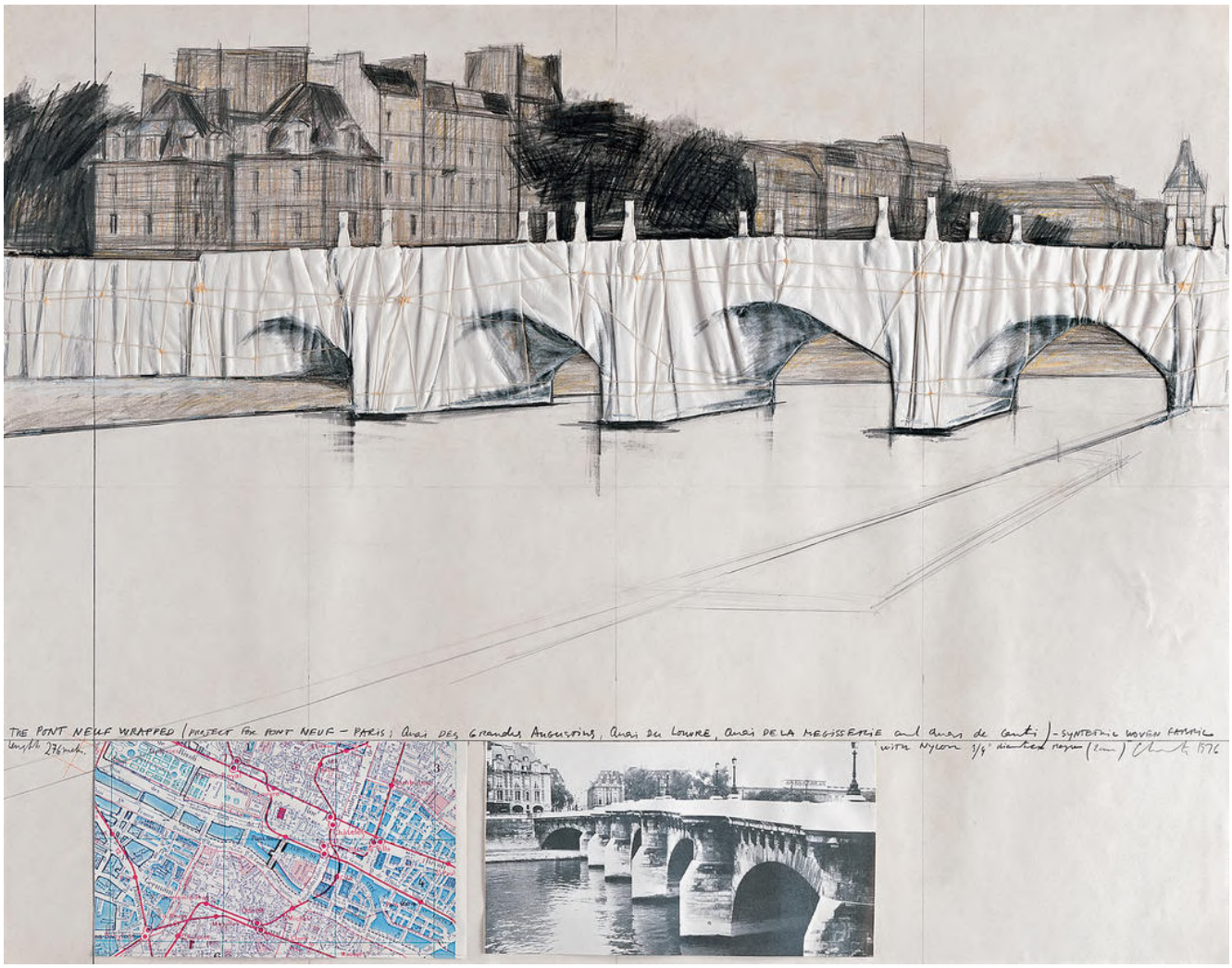
Если традиционный реализм основывался на изображении окружающей художника действительности, то пропагандируемый Рестани новый реализм строился на прямом, непосредственном введении в искусство фрагментов сегодняшней реальности. Иногда эти элементы реальности подвергались трансформациям — порой весьма неожиданным и прихотливым, иногда же брались практически в том виде, в каком существовали в действительности. В этом случае функции и назначение художника состояли исключительно в выборе какого-то предмета или явления окружающего мира и включении его в ряд произведений искусства.

Будучи идеологом нового реализма, автором его манифестов, организатором ряда коллективных выставок и действий новых реалистов, Рестани не претендовал на роль главного лидера движения, не пытался что-либо диктовать другим его участникам. Предложенное им широкое понимание нового реализма вряд ли могло сковывать чью-либо творческую индивидуальность. Неудивительно, что столь несхожие живописцы и скульпторы, как Клен, Арман, Дюфрен, Энс, Споери, Тенгли, Виллегле, поставили свои подписи под кратким текстом, написанным Рестани: «В четверг, 27 октября 1960 года новые реалисты осознали своеобразие своей группы. Новый реализм = новые подходы к восприятию реальности» [18, p. 73]. Открытость нового реализма различным тенденциям позволила впоследствии принять участие в многообразной деятельности группы и другим видным представителям парижского неоавангарда — Сезару, Ротелла, Ники де Сен-Фаль, Дешану, Христо.

Христо стал последним художником, присоединившимся в 1963 г. к движению новых реалистов; в это время период коллективных действий группы новых реалистов фактически завершается. Хотя год спустя Христо вместе с Жанной-Клод и маленьким сыном Кириллом переселяется в США, и его контакты с парижскими художниками ослабевают, его раннее творчество в известной мере все же можно рассматривать в связи с новым реализмом. Показательно, что в 1970 г. он принимает активное участие в юбилейной выставке новых реалистов в Милане, посвященной десятилетию со дня создания группы. Его вкладом в коллективное выступление группы стало упаковывание двух знаменитых миланских монументов — памятника Леонардо да Винчи на Пьяцца-делла-Скала и памятника первому королю Италии Виктору Эммануилу II на Пьяцца-дель-Дуомо.

Если некоторые камерные упаковки Христо рубежа 1950–1960-х гг., как и традиционные произведения, в принципе создавались навечно, навсегда и могли коллекционироваться, быть объектом купли и продажи, храниться в музеях или частных собраниях, то в дальнейшем его упаковки или работы в других жанрах чаще всего имели временный характер и не сохранялись: упакованный на несколько часов, дней или недель объект впоследствии должен был вернуться в изначальное состояние, как и то городское или природное окружение, где он находился. В подобных случаях особое внимание уделялось самому процессу упаковывания — начиная с разработки замысла в эскизах, рисунках, схемах, чертежах и кончая его воплощением, все стадии которого скрупулезно фиксировались на фото или кинопленку, а позднее на видео.

Почти с самого начала своей творческой деятельности Христо стремился к крупномасштабным формам, к выходу за пределы интерьера в городское пространство, а затем и в природное окружение. В 1960-е гг. излюбленным материалом его произведений стали пустые железные бочки. В 1961 г. Христо создает «Башню бочек» — своеобразный обелиск из нескольких поставленных друг на друга бочек. А в 1966–1968 гг. он возводит композицию в виде трехступенчатой пирамиды, названную «56 бочек». В обоих случаях художник использует тектонические принципы построения объемной формы, характерные для классической архитектуры. Так, в «56 бочках» в основании помещены самые большие бочки, на них ставятся бочки среднего размера, наконец, венчают композицию маленькие бочонки. В то же время в этих монументах, возведенных из самых банальных предметов современного индустриального общества, присутствует ирония, которая проявляется в намеренном несоответствии прозаического и недолговечного «строительного материала» и формы сооружения, ассоциирующейся с представлениями о



Илл. 8. Христо. Упакованный Пон-Нёф в Париже. Проект. 1976. Коллаж. Карандаш, ткань, шпагат, фотография Вольфганга Вольца, восковой карандаш, пастель, уголь, карта. Художественная галерея Монтразио Арте, Милан. URL: https://www.christojeanneclaude.net

вечности. В некоторых случаях на это несоответствие указывает само название произведения. Так, в 1961 г. в кёльнском порту Христо осуществляет композицию «Складированные бочки для масла, покрытые брезентом. Временный памятник». Тогда же он разрабатывает проект «Временной стены из металлических бочек», осуществленный в Париже 27 июня 1962 г. (Илл. 7).

Последняя работа Христо представляет особый интерес. Здесь художник впервые выносит свое произведение в старую городскую среду, сознательно использует контраст между имеющими чисто утилитарное значение предметами сегодняшней урбанистической цивилизации и архитектурой прежних веков, которая хранит память о событиях истории и культуры Парижа. Такое противопоставление заложено уже в самом замысле.

Вот как сам художник анонсирует свой проект:

«ПРОЕКТ ВРЕМЕННОЙ СТЕНЫ ИЗ МЕТАЛЛИЧЕСКИХ БОЧЕК

(улица Висконти, Париж, VI округ)

Между улицей Бонапарта и улицей Сены находится улица Висконти с односторонним движением, длиной 140 метров и средней шириной 3 метра. Улица оканчивается домом номер 25 по левой стороне и номером 26 по правой.

Коммерческих заведений на ней немного: книжный магазин, галерея современного искусства, антикварный, магазин электротоваров и бакалейный... “На углу улицы Висконти и улицы Сены в 1618 году было открыто кабаре Пти Мор. Здесь умер поэт Сен-Аман, часто посещавший это место. Художественная галерея, которая сейчас располагается на месте таверны, к счастью, сохранила фасад и вывеску семнадцатого века” (p. 134, Rocheguide/Clebert, Promenades dans les rues de Paris, Rive Gauche, Éditions Denoïl).

Стена будет построена между домами номер 1 и 2, она полностью закроет улицу для движения и сделает невозможным какое бы то ни было сообщение между улицей Бонапарта и улицей Сены.

Построенная исключительно из бочек, используемых для транспортировки автомобильного бензина и масла (различных торговых марок, таких, как ESSO, AZUR, SHELL, BP, вместимостью 50 или 200 литров), стена будет иметь 4 метра в высоту, 2,90 метра в ширину; ее основание составят 8 пятидесятилитровых или 5 двухсотлитровых бочек. Для возведения стены необходимо 150 пятидесятилитровых или 80 двухсотлитровых бочек.

Данный “железный занавес” может использоваться как заграждение в период проведения на улице общественных работ или для превращения улицы в тупик. В конечном итоге его принцип может быть распространен на весь квартал или на весь город.

ХРИСТО

Париж, октябрь 1961» [11, p. 20].

Место реализации «Временной стены из металлических бочек» — улица Висконти — выбрано не случайно. Улица подходила не только тем, что была узкой, и ее можно было легко

Илл. 9. Христо и Жанна-Клод. Упакованный Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца. URL: https://www.christojeanneclaude.net

Илл. 10. Христо и Жанна-Клод. Упакованный Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца. URL: https://www.christojeanneclaude.net

перегородить стеной из бочек, но и своим расположением в одном из наиболее старинных, связанных с искусством районов Парижа. Соседствуя с улицей Бонапарта, на которой расположена Национальная высшая школа изящных искусств, она густо усеяна художественными галереями. В тексте проекта «Временной стены из металлических бочек» Христо указывает на факты, свидетельствующие о причастности улицы Висконти к художественной истории Парижа, а также дает подробное описание того, каким образом, где и из чего будет возводиться временное заграждение. «Временная стена из металлических бочек» любопытна и тем, что, в отличие от большинства произведений Христо, она явно содержала намек на злободневные политические реалии — возведение в 1961 г. Берлинской стены. Недаром в тексте проекта возникает словосочетание «железный занавес», имевшее для болгарина Христо, нелегально эмигрировавшего на Запад, самое непосредственное и осязаемое значение.

Однако обычно прямое выражение не только политических, но даже и чисто художественных идей для проектов Христо не характерно. И в 1960-е гг., и в последующие десятилетия в описаниях задуманных им работ, в изображающих их эскизах превалируют чисто техническая и организационная стороны. Подробно объясняется, где, когда, на какой срок, каким образом, из каких материалов, на какие финансовые средства будет создаваться то или иное сооружение, как будут утилизироваться использованные материалы, однако вопрос о том, что хочет сказать этим художник, как правило, обходится молчанием.

В 1961 г. Христо создает еще один важный проект — «Проект упакованного общественного здания». В отличие от «Проекта временной стены из металлических бочек», новый замысел не имел конкретного адреса, хотя в нем и было детально определено, какого типа здание будет упаковано, сколько для этого потребуется брезента и стальных тросов, каким образом можно будет использовать упакованное здание. Развивая и конкретизируя эту идею, Христо создает в последующие годы ряд

Илл. 11. Христо. Упакованное общественное здание (Проект для Триумфальной арки, Париж). Фотомонтаж. 1962.
URL: https://www.christojeanneclaude.net

фотомакетов и трехмерных моделей, которые наглядно демонстрировали, как выглядело бы то или иное сооружение после его завертывания.

В проекте «Упакованное общественное здание. Париж» (1961) оно предстает в виде перевязанного канатами гигантского тюка, у основания которого снуют автомобили и пешеходы. Подробно описывая техническую сторону замысла, Христо завершает описание проекта предложениями о возможном утилитарном использовании здания:

«Настоящий проект упакованного общественного здания может быть использован:

1. Как спортивный зал с плавательными бассейнами, футбольное поле, стадион для олимпийских спортивных дисциплин или каток для катания на коньках или игры в хоккей.

2. Как концертный зал, планетарий, конференц-зал или зал для экспериментов.

3. Как исторический музей, музей старого или современного искусства.

4. Как зал парламента или тюрьма.

ХРИСТО

Октябрь 1961, Париж» [11, p. 21].

Любопытно последнее предложение, где парламент, ассоциирующийся с понятиями демократии и свободы, оказывается на одной доске с тюрьмой, ограничивающей свободу и права человека.

В проекте, названном «Упакованное общественное здание. Проект для Триумфальной арки» (1962) художник показывает, как знаменитый архитектурный памятник, завершающий перспективу освещенных фонарями Елисейских полей, смотрелся бы в ночное время.

В 1964 г. Христо переселился с Жанной-Клод и сыном Кириллом в США, однако Париж, где он обрел свое творческое «Я», по-прежнему влечет его. Осуществляя в 1960–1970-е гг. в разных концах мира все более смелые и масштабные замыслы, Христо не перестает размышлять о проекте для Парижа.

Новой чертой, появившейся в работах Христо начиная с 1970-х гг., стало заметное внимание к эстетической выразительности создаваемых им произведений, к их гармоническому взаимодействию с окружающей средой. Для художника становится важно не просто реализовать свою концепцию, но сделать это красиво, пластически выразительно.

Великолепным образцом зрелых творений и, пожалуй, самой эстетской работой Христо и Жанны-Клод стал «Упакованный Пон-Нёф» (1975–1985) (Илл. 8). Еще с начала 1960-х гг. художник создавал проекты упаковывания знаменитых парижских архитектурных памятников, например, Триумфальной арки на площади Звезды или здания Эколь Милитер. Был и проект упаковывания деревьев на Елисейских полях, также оставшийся неосуществленным. Однако тогда эскизы и макеты молодого мастера воспринимались скорее как концептуалистские произведения, не предполагавшие на самом деле реализации. Но в 1980-е гг. в Париже стало возможно воплотить в жизнь самые смелые авангардистские эксперименты, хотя для того, чтобы убедить парижан, мэра и высшее руководство Третьей республики в возможности и желательности упаковать старейший парижский мост, потребовалось целое десятилетие и масса усилий Христо и Жанны-Клод (Илл. 9).

Для упаковки Пон-Нёф была выбрана прочная синтетическая ткань на основе полиамида, имевшая золотистый цвет и шелковистую фактуру. Упаковывание моста осуществлялось таким образом, что в течение двух недель — с 22 сентября по 7 октября 1985 г., когда мост оставался покрытым тканью, по нему ездил транспорт и ходили пешеходы, а внизу, под сводами его пролетов, плавали корабли и баржи. В отличие от упаковок 1960-х — начала 1970-х, где главным был сам факт упаковывания, а не то, как это сделано, в работе с Пон-Нёф акцент делался на способе драпировки. Ткань, покрывавшая парапеты, стены, фонари, пролеты моста, была собрана в изящнейшие складки. То крупные, напоминающие каннелюры колонн или пилястр, то мелкие, похожие на детали орнамента, эти складки стали основным пластическим мотивом произведения Христо. Нужно отдать должное вкусу и мастерству художника, осуществившему свой замысел с необыкновенным изяществом и подлинно парижской элегантностью (Илл. 10).

Благодаря тщательно сохраненным эскизам, наброскам, чертежам, фрагментам конструкции, образцам использованных материалов, фотографиям, фильмам посетители выставки «Христо и Жанна-Клод. Париж!» в Центре Помпиду могли воочию убедиться в эстетическом и техническом совершенстве «Упакованного Пон-Нёф» [15]. Все было продумано до мелочей. Конструктивный каркас из металлических труб, к которому крепилась ткань, был задуман и исполнен таким образом, чтобы камни моста никак не могли пострадать. Контрастируя с темной гладью Сены и зеленью деревьев, золотистая ткань отсылала зрителя к цвету любимого в Париже песчаника. Важны были не только зрительные, но и тактильные ощущения пешеходов, идущих по мосту: на кадрах кинохроники видно, как вечно спешащие парижане замедляют шаг, чтобы прикоснуться к покрытым тканью парапетам, а маленькие дети с удовольствием ползают по ткани, покрывающей тротуар. Христо отмечал, что для него очень важно было соседство упакованных пролетов моста с водной гладью. Природные стихии — и вода, и воздух — тоже были вовлечены в замысел художника. Колеблемые ветром складки ткани делали сооружение постоянно меняющимся, живым.

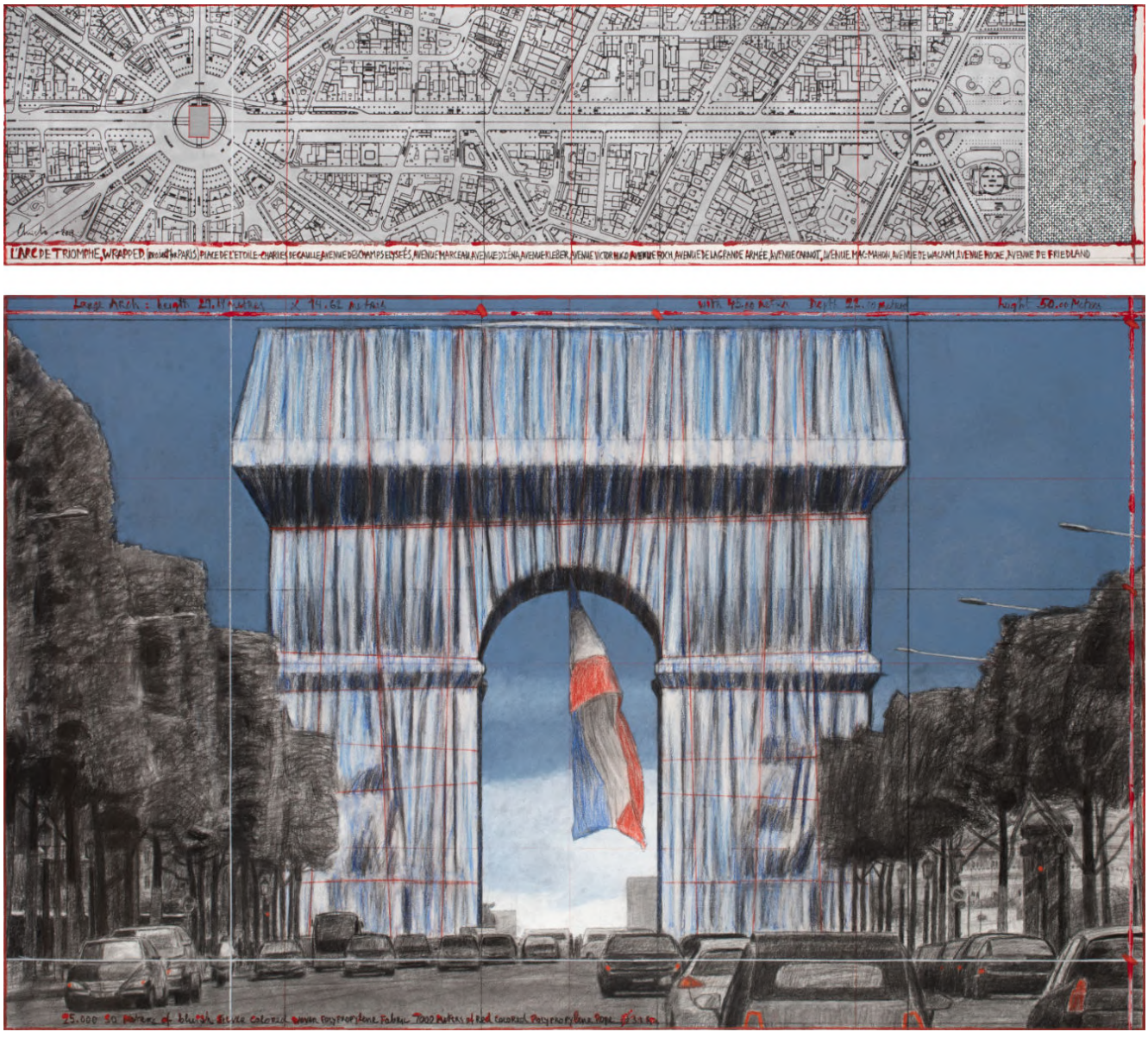
Если в 1960–1970-е гг. Христо и Жанна-Клод предпочитали не говорить о своем искусстве, а разрабатывать проекты и

осуществлять их, почти никак не комментируя свои творения, то в 1990-е и более поздние годы они нередко соглашались на достаточно пространные интервью [14; 13; 16]. В определенной степени к этому их подтолкнуло постоянное непонимание частью публики (в том числе и пишущей) того, кто они, как строится их творческий процесс, каковы роли каждого из них в реализации замыслов, кто и как финансирует их дорогостоящие проекты. Ныне на официальном сайте Христо и Жанны-Клод даже существует раздел, названный «Наиболее распространенные ошибки», где размещен текст, написанный Жанной-Клод в 1998 г. в качестве ответа на неточности и ошибки, встречающиеся в книгах, журналах, газетах, телевизионных передачах [14].

Посетовав на то, что им приходится получать письма, адресованные мистеру Христо или мистеру и миссис Клод, Жанна-Клод уточняет, что они оба используют свои имена без фамилий (тут, кстати, уместно вспомнить французских коллег Христо Армана и Сезара, также обходившихся без фамилий). Они не делают тайны из своего творчества: мало кто столь постоянно выступает с презентацией нового проекта перед публикой в музеях, университетах, колледжах и школах по всему миру, как Христо. Работают они без выходных и каникул: Христо — 14 часов в день, Жанна-Клод — 12–13.

Все их проекты имеют полностью некоммерческий характер: финансовая помощь со стороны, спонсорство или меценатство исключены. Дорогостоящее воплощение замысла целиком финансируется самим художником за счет продажи подготовительных работ (эскизов, макетов, рисунков, коллажей), произведений раннего периода и авторских литографий. Подчеркивается, что какое-либо коммерческое использование творений Христо не допускается. Внушительный список книг, посвященных творчеству Христо и Жанны-Клод, размещенный на их официальном сайте, предваряется уведомлением, что «Христо не получает никакого дохода от продажи книг» [14]. Также Христо и Жанна-Клод не прибегают к использованию труда волонтеров — все, кто воплощают замыслы художника в материале, получают зарплату.

В разных интервью даются разъяснения проблемы авторства творений Христо и Жанны-Клод. Все, что создавалось в мастерской художника, — упакованные предметы, рисунки, коллажи, модели проектов, литографии — являются работами Христо. Все произведения, созданные в городском или природном окружении, а также крупные инсталляции в музейных или выставочных интерьерах, считаются совместной работой Христо и Жанны-Клод [14]. Такое решение было принято ими в 1994 г.



Илл. 12. Христо. Упакованная Триумфальная арка. Проект для Парижа. Коллаж. 2019. Рисунок в двух частях. Карандаш, уголь, пастель, восковой карандаш, эмалевая краска, карта, образец ткани. Фото Вольфганга Вольца. URL: https://www.christojeanneclaude.net

Илл. 13. Христо и Жанна-Клод на фоне упакованного Пон-Нёф в Париже. 1985. Фото Вольфганга Вольца

В высказываниях Христо и Жанны-Клод неоднократно возникает тема отношений художника и его творения со зрителем и с обществом. Постоянно подчеркивается тема свободы и независимости как высшей ценности.

Критики нередко причисляли Христо и Жанну-Клод к приверженцам концептуализма, против чего художники решительно возражали, относя это к распространенным ошибкам. Концепция на бумаге не является идеей их искусства, заявляет Жанна-Клод; они с Христо хотят строить свои проекты, воплощать их в реальности — «...они могли бы сэкономить много денег, не строя их, просто сохраняя их на бумаге — как это делают концептуальные художники. Христо и Жанна-Клод хотят ВИДЕТЬ их проект реализованным, потому что верят, что это будет произведение искусства радости и красоты. Единственный способ увидеть его — построить его» [14].

На звучащие порой опасения и упреки, что столь масштабные произведения могут нанести вред окружающей среде, Жанна-Клод отвечает, что проект всегда предусматривает полное восстановление первоначального облика того места, где временно существует их творение, а все использованные материалы утилизируются и перерабатываются в соответствии с экологическими требованиями.

Христо и Жанна-Клод не возражают, когда их творчество сближают с энвайронментом, поскольку «они создали много работ в городах — в городской среде — а также в сельской среде, но НИКОГДА в пустынных местах, и всегда на площадках, уже подготовленных и используемых людьми, управляемых людьми для людей» [14]. По этой причине их не следует причислять к ленд-арту.

О том, что их произведения должны служить радости и красоте, Христо и Жанна-Клод говорили не раз, правда, при этом добавляя, что создают их для себя и своих друзей, а если публика получает от них удовольствие, то это своего рода «дополнительный бонус» [16]. В то же время, если судить по их реальной практике, наличие зрителя, причем массового, всегда предполагалось в масштабных работах Христо и Жанны-Клод. Иногда зрители смотрели на творение со стороны, как в «Обрамленных островах» (1980–1983) или «Упакованном Рейхстаге» (1971–1995), иногда перемещались внутри произведения, как в «Воротах» в Центральном парке в Нью-Йорке (1979–2005), или непосредственно по самому произведению, как это было устроено в «Плавающих пирсах» (2014–2016).

С художественной точки зрения «Упакованный Рейхстаг» не стал какой-то новацией для его авторов. Пожалуй, единственным качеством, отличавшим его от других примеров упакованных общественных зданий и памятников, были его размеры. В упакованном виде Рейхстаг, как и многие другие масштабные упаковки, исполненные Христо и Жанной-Клод, простоял две недели. Объясняя временное, эфемерное существование их произведений, Жанна-Клод сказала: «...временный характер наших работ, наших масштабных работ — это эстетическое решение с нашей стороны. На протяжении тысячелетий, на протяжении 5000 лет, художники прошлого пытались привнести в свои произведения искусства самые разные качества. Они использовали различные материалы — мрамор, камень, бронзу, дерево, краску. Они создали абстрактные образы, фигуративные образы, религиозные образы, светские. Они старались делать больше, меньше, варьируя другие качества. Но есть одно качество, которое они никогда не использовали, это качество любви и нежности, которые мы, люди, испытываем к тому, что не длится долго. Например, мы испытываем любовь и нежность к детству, потому что знаем, оно не будет длиться вечно. Мы испытываем любовь и нежность к нашей собственной жизни, потому что знаем, она не будет длиться долго. Это качество любви и нежности мы хотим принести в качестве дара, наделить наше произведение им как дополнительным эстетическим качеством. Тот факт, что работа не остается, создает настоятельную потребность увидеть ее. Например, если бы кто-то сказал вам: “О, посмотрите направо, там радуга”, то вы бы никогда не ответили: “Я посмотрю на нее завтра”» [16].

Тема Парижа в творчестве Христо и Жанны-Клод найдет свое завершение уже после ухода из жизни легендарной творческой пары: Жанна-Клод умерла 18 ноября 2009 г., а Христо скончался 31 мая 2020 г. в Нью-Йорке в своем доме, где прожил 56 лет [13]. 18 сентября 2021 г. обитатели и гости Парижа станут свидетелями события, которое, несомненно, войдет в историю искусства XXI в. — зрителям будет явлено новое произведение одного из самых ярких и оригинальных мастеров современного мирового искусства — Христо — «Упакованная Триумфальная арка» на площади Шарля де Голля (площади Звезды).

Первоначально проект был запланирован на апрель 2020 г., но после консультаций с Лигой защиты птиц время проведения акции перенесли на осень, учитывая необходимость обеспечить охрану соколов в период их гнездования на Триумфальной арке. Еще раз срок упаковки Арки сдвинули на год, на осень 2021 г., из-за ситуации с коронавирусом. В информации на сайте Христо и Жанны-Клод подчеркивается, что проект будет осуществлен «…в тесном сотрудничестве с Национальным центром памятников и Центром Помпиду <…> и будет полностью финансироваться за счет продажи подготовительных работ Христо, рисунков и коллажей проекта, а также масштабных моделей, работ 1950-х и 1960-х годов и оригинальных литографий». Уточняется, что для создания произведения «потребуется 25000 квадратных метров серебристо-голубой ткани из полипропилена, которую можно использовать повторно, и 7000 метров красного каната» [14]. Вдобавок сказано, что Вечный огонь перед Могилой Неизвестного Солдата у Триумфальной арки будет гореть на протяжении всей подготовки и проведения акции.

На первый взгляд, грядущее упаковывание парижской Триумфальной арки видится чем-то неожиданным, невероятным, сенсационным. Но если проследить творческую траекторию Христо и главнейшие тенденции современной культурной политики Франции, то грядущая реализация данного проекта выглядит вполне логичной.

Проект Христо и Жанны-Клод — «Упакованная Триумфальная арка» в Париже — также осуществляется в исторической среде одной из европейских столиц. Идея упаковать один из самых знаменитых монументов французской столицы возникла у Христо еще в начале 1960-х гг., но тогда выполнить этот проект было абсолютно нереально по многим причинам. Теперь же эта идея воплощается в жизнь (Илл. 11).

Триумфальная арка Жана-Франсуа Шальгрена прочно связана с историей Франции, сделалась ее символом. Арку начали возводить по распоряжению Наполеона в ознаменование его военных побед. В XX столетии она стала местом памяти французов, погибших во время Первой мировой войны: под ее сводами погребены останки Неизвестного Солдата и горит Вечный огонь. Площадь Звезды, на которой расположена Триумфальная арка, в 1970 г. был переименована в честь Шарля де Голля. Каждый год на площади Шарля де Голля (площади Звезды) 14 июля, в день главного национального праздника — взятия Бастилии — президент Франции принимает военный парад.

Немаловажно градостроительное положение Триумфальной арки — она находится на исторической оси, проходящей из центра Парижа на северо-запад. Эта ось, называемая также Триумфальным путем, начинается у Лувра Триумфальной аркой на площади Карусель, пересекает площадь Согласия, проходит по Елисейским полям, идет через Триумфальную арку на площади Шарля де Голля (площади Звезды) и ныне завершается Большой аркой Дефанса.

Архитектурные достоинства Триумфальной арки Шальгрена не бесспорны, хотя и в наши дни она продолжает поражать своим масштабом и мощью скульптурного убранства. Что же касается уготованного ей Христо упакованного варианта, то, судя по эскизам, он не вызовет однозначного восхищения публики. Каких-либо принципиальных новаций по сравнению с предшествующими упаковками знаменитых сооружений и памятников не предполагается, а с точки зрения эстетического совершенства новый парижский проект, пожалуй, проигрывает бесспорному шедевру Христо — «Упакованному Пон-Нёф» (Илл. 12).

Разумеется, для Христо осуществление этого проекта имеет особое значение. Это станет и данью памяти Жанны-Клод, и воспоминанием о далеких парижских годах, определивших на десятилетия направленность поисков Христо и сформировавших их творческий союз. Это также будет благодарностью Парижу и Франции, некогда приютившим молодого художника, сбежавшего из коммунистической Болгарии.

Для Франции «Упакованная Триумфальная арка» вновь подтвердит ее статус державы, максимально открытой радикальным поискам современного искусства, а Париж вновь подтвердит свою роль одного из ведущих художественных центров (Илл. 13).

Сейчас очевидно, что Христо сам по себе, Христо и Жанна-Клод как творческий тандем прочно вошли в историю мирового искусства второй половины XX — начала XXI в. Они заняли в нем свое особое место и показали миру, что такие понятия, как свобода, красота, радость созидания нового, не утратили своего значения.

Список литературы:

1. *Бусев М. А.* Об эволюции категории «художественное произведение» в изобразительном искусстве Франции XX в. // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века / Отв. ред. *Б. И. Зингерман*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 197–228.
2. *Бусев М. А.* Авангардизм шестидесятых в манифестах и практике нового реализма: Пьер Рестани и Ив Клен // Западное искусство. XX век. Шестидесятые годы: Сборник статей / Отв. ред. *А. В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская*. М.: БуксМАрт, 2020. С. 186–204.
3. *Гаврилов (Вотский) В.* Антипространственная утопия/апокалиптические реминисценции в творчестве Христо («Второе пришествие» Христо) // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: Коллективная монография / Отв. ред. *М. А. Бусев*. М.: БуксМАрт, 2017. С. 488–519.
4. *Гончаренко Н. М.* «Проект упакованного общественного здания» Христо Явачева и его воплощение // Искусство и образование. Журнал методики теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. 2012. № 3 (77). С. 37–45.
5. *Милле К.* Современное искусство Франции. Минск: Пропилеи, 1995. 336 с.
6. *Сидельникова М.* Обнаружить, спрятав: Христо в Центре Помпиду // The Art Newspaper Russia. 2020. 30 июня.
7. *Соколов М.* Воздушные пути Христо Явашева // Творчество. 1991. № 12. С. 29–31.
8. *Стоилас Х.* Христо умер, не увидев своей последней работы // The Art Newspaper Russia. 2020. 1 июня.
9. *Abadie D.* Le Nouveau Réalisme // Vingt-cinq ans d'art en France. 1960–1985. Paris: Larousse, 1986. P. 85–106.
10. *Alloway L.* Christo. New York: Abrams, 1969. XI, 12 p., 31 ill.
11. *Baal-Teshuva J.* Christo & Jeanne-Claude. Köln: Benedikt Taschen, 1984. 96 p.
12. Christo / Ed. *N. Baume*. Sydney: Art Gallery of New South Wales. 1990. 230 p.
13. Christo: «Mes projets peuvent être construits sans moi». URL: https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/christo-mes-projets-peuvent-etre-construits-sans-moi (дата обращения 11.02.2021).
14. Christo et Jeanne-Claude. URL: https://www.christojeanneclaude.net (дата обращения 11.02.2021).
15. Christo et Jeanne-Claude, Paris! Catalogue de l'exposition. Sous la direction de Sophie Duplaix. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2020. 256 p.
16. Interview with Christo and Jeanne-Claude by James Pagliasotti // Eye-Level. A Quarterly Journal of Contemporary Visual Culture. 2002, January 4. URL: https://www.newnorthwest.org/2020/11/11/christo-and-jeanne-claude-an-interview-for-eye-level/ (дата обращения 11.02.2021).

17. *Restany P.* Le nouveau réalisme. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978. 310 p.
18. *Restany P.* 60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme. Paris: La Différence, 1990. 94 p.

References:

Abadie D. Le Nouveau Réalisme. *Vingt-cinq ans d'art en France*. 1960–1985. Paris, Larousse Publ., 1986, pp. 85–106. (in French)

Alloway L. *Christo*. New York, Abrams Publ., 1969. XI, 12 p., 31 ill.

Baal-Teshuva J. *Christo & Jeanne-Claude*. Köln, Benedikt Taschen Publ., 1984. 96 p.

Baume N. (ed.). *Christo*. Sydney, Art Gallery of New South Wales Publ., 1990. 230 p.

Busev M. A. On the Evolution of the "Work of Art" Notion in 20th-Century French Art. *Zapadnoe iskusstvo. 20 vek: Problema razvitiia zapadnogo iskusstva 20 veka (Western Art: 20th Century: the Issue of the 20th-Century Art Development)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, pp. 197–228. (in Russian)

Busev M. A. The Avant-garde of the Sixties in the Manifestos and Practices of the New Realism: Pierre Restany and Yves Klein. *Zapadnoe iskusstvo. 20 vek. Shestidesiatye gody. Sbornik statei (Western Art: 20th Century: The Sixties. Collected papers)*. Moscow, BooksMArt Publ., 2020, pp. 186–204. (in Russian)

Christo. *"Mes projets peuvent être construits sans moi"*. Available at: https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/christo-mes-projets-peuvent-etre-construits-sans-moi (accessed: 11 February 2021) (in French)

Christo et Jeanne-Claude. Available at: https://www.christojeanneclaude.net (accessed: 11 February 2021)

Duplaix S. *Christo et Jeanne-Claude, Paris! Catalogue de l'exposition*. Paris, Éditions du Centre Pompidou Publ., 2020. 256 p. (in French)

Gavrilov (Votskii) V. Antispace Utopia: Apocalyptic Reminiscences in the Works of Christo ("Second Coming" of Christo. *Iskusstvo skul'ptury v 20–21 vekakh: mastera, tendentsii, problemy. Kollektivnaia monografiia (Art of Sculpture in the 20th – 21st Centuries: Masters, Trends, and Issues. Multi-Authored Monograph)*. Moscow, BooksMArt, Publ., 2017, pp. 488–519. (in Russian)

Goncharenko N. M. "The Project of Packed Public Buildings" by Christo Javashev and Its Embodiment. *Iskusstvo i obrazovanie. Zhurnal metodiki teorii i praktiki khudozhestvennogo obrazovaniia i esteticheskogo vospitaniia (Art and Education. The Journal of Theory and Practice Methods in Art and Esthetic Education)*, 2012, no. 3 (77), pp. 37–45. (in Russian)

Interview with Christo and Jeanne-Claude by James Pagliasotti. *Eye-Level. A Quarterly Journal of Contemporary Visual Culture*. 2002, January 4. Available at: https://www.newnorthwest.org/2020/11/11/christo-and-jeanne-claude-an-interview-for-eye-level/ (accessed: 11.02.2021)

Millet C. *L'art contemporain en France*. Paris, Flammarion Publ., 1987. 320 p. (in French)

Restany P. *Le nouveau réalisme*. Paris, Union Générale d'Éditions Publ., 1978. 310 p. (in French)

Restany P. *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*. Paris, La Différence Publ., 1990. 94 p. (in French)

Sidel'nikova M. Discover by Hiding: Christo in the Pompidou Center. *The Art Newspaper Russia*. 2020. 30 July. (in Russian)

Sokolov M. Air Routes of Christo Javashev. *Tvorchestvo (Creativity)*, 1991, no. 12, pp. 29–31. (in Russian)

Stoilas H. Christo Died without Seeing His Last Work. *The Art Newspaper Russia*. 2020. 1 June. (in Russian)

УДК 7.011
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-150-153

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

ГЛОБАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА. ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ (К ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАСЛЕДИЯ Ф. И. ШМИТА)

GLOBAL THEORY OF ART. RESULTS AND PROSPECTS (TO THE INTERPRETATION OF THE HERITAGE OF FEDOR SHMIT)

Аннотация. В статье проблемы глобальной теории искусства интерпретируются на примере наследия Федора Ивановича Шмита, одного из основоположников петербургской школы искусствознания. Выделяются различные методологические и теоретические комплексы в текстах ученого — экспрессионистический (эссенциалистский) и семиотический (структуралистский или системный). Определяются основные параметры компаративистики Ф. И. Шмита, его теории рецепции. Особое внимание уделяется проблеме взаимодействия элиты и массы в историческом процессе и «кризисным», переходным моментам в эволюции культуры. Заново интерпретируется отношение Ф. И. Шмита к венской и петербургской искусствоведческим школам. Выявляются те особенности методологии ученого, которые сохраняют свое значение для современных междисциплинарных и глобальных исследований.

Ключевые слова: Федор Иванович Шмит; семиотика искусства; методология искусствознания; глобальные исследования; древнерусское искусство.

Abstract. In the article, the researcher interpreted the problems of the global theory of art on the example of the heritage of Fedor Shmit, who was one of the founders of the St. Petersburg school of art history. The researcher revealed various methodological and theoretical complexes in the scientist's texts such as expressionistic (essentialist) and semiotic (structuralist or systemic). The researcher determined the main parameters of Fedor Shmit's comparative studies and his theory of reception. The author paid special attention to the problem of interaction between the elite and the masses in the historical process and "crisis", transitional moments in the evolution of culture. He reinterpreted the attitude of Fedor Shmit to the Viennese and St. Petersburg art history schools. The author identified those features of the scientist's methodology that are significant for modern interdisciplinary and global research.

Keywords: Fedor Ivanovich Shmit; semiotics of art; methodology of art history; global research; old Russian art.

Глобальная теория искусства относится к наименее разработанным отраслям современного искусствознания. В то же время проблемы, связанные с развитием данного научного направления, относятся к самым фундаментальным, ключевым вопросам науки об искусстве [12; 13; 14; 15; 16]. Целью настоящей статьи является выявление наиболее существенных и перспективных особенностей глобальных исследований на примере творчества петербургского искусствоведа Федора Ивановича Шмита (1977–1937). К числу основных задач исследования относятся: 1) анализ методологии Ф. И. Шмита в контексте проблем глобальной теории; 2) рассмотрение различных «теоретических комплексов» в работах Ф. И. Шмита в связи с эволюцией критического искусствознания и междисциплинарных исследований XIX–XXI вв.; 3) изучение «проблемного поля» и концептуального аппарата глобальных исследований в ракурсе семиотики искусства.

Ф. И. Шмит известен главным образом как историк-византинист и автор циклической теории искусства, оказавшей определенное влияние на позднее советское искусствознание (В. Н. Прокофьев, Р. Б. Климов). В 1924 г. Ф. И. Шмит был назначен директором основанного графом В. П. Зубовым Института истории искусств в Санкт-Петербурге (Ленинграде), в то время ведущего мирового исследовательского и образовательного центра, не имевшего аналогов как в России, так и за рубежом. В памяти студентов-искусствоведов остались лекции и книги Ф. И. Шмита, по которым они учились [8, с. 811], однако уже на рубеже 1920–1930-х гг. институт был фактически ликвидирован, а в 1933 г. его бывший директор арестован, выслан из Ленинграда и впоследствии расстрелян (1937). В этот период в советском искусствознании начинают насаждать описательные и некритические подходы, в корне враждебные работам Ф. И. Шмита.

В контексте глобальной теории искусства труды Ф. И. Шмита не рассматривались, хотя именно в этом ракурсе наиболее очевидны методологические достоинства и актуальность его работ в свете сегодняшнего дня. Особое значение глобальные исследования в области искусствознания и культурологии приобретают в настоящее время в контексте споров об информационных и политических технологиях, геополитике и «конфликте цивилизаций». В этой связи ключевым оказывается вопрос о научной, объективной оценке роли искусства в идеологической борьбе. Ф. И. Шмит пытается занять наиболее отстраненную, «внешнюю» точку зрения по отношению к искусству [11, с. 229, 410, 453, 478]. Он прекрасно понимает «токсичность» искусства, его связь с негативными аспектами массовой психологии, «атавистический» характер художественного творчества. Подход Ф. И. Шмита можно назвать сциентистским с большой примесью естественнонаучной терминологии. Ученый не идеализирует ни массу, ни искусство, ни бессознательное, хотя именно эта триада и составляет главную тему его исследований.

Понятия «душа народа», «душевный склад», по Ф. И. Шмиту, являются психологическими категориями, которые могут быть реконструируемы лишь частично и по косвенным уликам-знакам в произведении искусства. Замкнутых национальных и культурно-исторических типов Ф. И. Шмит не признает, как и расовые (этнические) способы их исследования (моделирования) [11, с. 369]. С этой точки зрения работы крупнейшего петербургского искусствоведа приобретают особый смысл. Ученый, заложивший основы глобальной истории искусства в отечественной науке, сформулировал вопрос о взаимодействии художественного творчества и идеологических/религиозных систем в максимально бесстрастном, прагматическом ключе. К сожалению, данные аспекты его творчества (равно как и в целом его теоретическая и методологическая составляющая) редко становились предметом самостоятельных исследований [1; 2; 3, с. 130–135; 4; 5; 6; 8; 9].

Наиболее интересным и плодотворным парадоксом теории искусства Ф. И. Шмита является разрыв между предметом исследования («массовой психологией» и искусством как сферой проявления «коллективного бессознательного») и методологией исследования (подчеркнуто элитарной и рационалистической). Поэтому, хотя «экспрессионистический теоретический комплекс» чрезвычайно существен для Ф. И. Шмита, его тем не менее невозможно толковать однозначно. Теоретик постоянно проблематизирует используемые им понятия. Термин «душевный склад», который лежит в основе экспрессионистического комплекса теории Ф. И. Шмита, в своей многозначности близок риглевскому Kunstwollen. В любом случае «душевный склад» — предмет интерпретации, реконструкции. Механизмы этого воссоздания первоначального бессознательного импульса, согласно ученому, всегда проблематичны и связаны с определенным противоречием. Если искусство для Ф. И. Шмита — «исповедь» и выражение «жизни души» (прежде всего) массового человека, то искусствознание, напротив, скорее рационалистическая и элитарная дисциплина [11, с. 223, 235, 498]. Отсюда довольно жесткие границы «экспрессионизма» Ф. И. Шмита, вступающего в конфликт со сциентистскими дискурсами его научной системы. Следуя своей рационалистической программе и отчасти отождествляя искусство с бессознательным и эмоциональным началами, ученый даже говорит о смерти искусства в будущем при переходе к более развитым формам мышления [11, с. 498].

Главная проблема «циклического» искусствознания и культурологии Ф. И. Шмита — это необходимость объяснения регулярного перехода от развитой цивилизации к «новому варварству» в начале каждого нового «цикла». В эпоху Первой мировой войны и русской революции эта тема казалась как нельзя более актуальной. Не случайно тема поздней античности — центральная для венской и петербургской искусствоведческих школ рубежа веков (А. Ригль, Ф. Викхоф, Й. Стржиговский, Н. Кондаков, Д. Айналов, М. Ростовцев). Поскольку понятия нации, народности, культурно-исторического типа Ф. И. Шмит интерпретирует в психологическом ключе, ученый близко подходит к формалистической теории искусства и его «психологические комплексы» могут соединяться с различными идеологическими системами. Ф. И. Шмит склоняется к релятивизации чисто идеологических понятий и справедливо указывает на важность самого стиля мышления, способа соединения конкретного и абстрактного в том или ином высказывании [11, с. 542–545].

Принципиальным вопросом, определяющим важность глобальных исследований, является деконструкция привычных для традиционного искусствознания понятий-мифологем («национальная традиция», «творческая индивидуальность» и т.д.) и пересмотр концептуального аппарата науки об искусстве. Рождение искусствознания в эпоху романтизма было связано с изоляционистскими и националистическими дискурсами, но одновременно (и часто под влиянием тех же идеалистических веяний) стал возникать интерес к неевропейским и «примитивным» древним культурам. Появились первые версии всеобщей или глобальной истории искусства, а также теории и философии художественного творчества. Глобальная теория искусства, таким образом, имеет давнюю историю, отнюдь не свободную от романтических иллюзий. Поэтому процесс включения неевропейских культур в научную сферу был не только чрезвычайно длительным, но и до сих пор не привел к формированию общепризнанных в методологическом отношении версий интеграции различных традиций в единые метанарративы. Наиболее принципиальными, разумеется, оказываются вопросы научной верификации подобного рода исследований, их размежевание с научно-популярными и идеологически мотивированными работами.

В циклической теории Ф. И. Шмита как раз наиболее существенны моменты трансформации, перехода, сходства несходного. В этом плане очень характерна триада стилей импрессионизм/ирреализм/идеализм, предвосхищающая приход очередной «тоталитарной идеологии». Стилистическая теория Ф. И. Шмита открывает безграничные возможности для компаративистских исследований не только путем сравнения идентичных стадий различных исторических циклов, но и расшатывая привычные (формальные) оппозиции. Внешне несходные произведения оказываются близкими по своему содержанию. Индивидуалистическое переходит в массовое, светское в религиозное, модернистское в нормативистское и натуралистическое [11, с. 271–272].

Предвосхищая семиотические теории искусства, Ф. И. Шмит пытался создать своего рода «таблицу Менделеева» истории искусства. В фокусе его внимания находились моменты взаимодействия различных «культурных систем» и внутренняя неоднородность всех цивилизационных, национальных и стилевых образований. Модели взаимодействия искусства и общественной жизни у Ф. И. Шмита лишены поэтому идеологической или националистической составляющей; они носят научный характер и основаны на конкретном материале, демонстрирующем несовпадение государственной и художественной идеологии, а также законов элитарного и массового искусства [11, с. 466–467].

Следует отметить, что в рамках петербургской школы Ф. И. Шмит имел возможность опереться на самую развитую традицию компаративистских исследований (Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов), восходящую к блестящим работам Ф. И. Буслаева. Не вполне уместно однозначно противопоставлять Ф. И. Шмита этой традиции (гипостазируя некоторые оценки самого искусствоведа [10]), хотя ученый, несомненно, и стремился дополнить ее в теоретическом и методологическом отношении. Важно помнить о том, что Ф. И. Шмит не был «чистым теоретиком», и именно дух методологического скептицизма сближает его с Н. П. Кондаковым и Д. В. Айналовым. Подобно этим ученым, Ф. И. Шмит дистанцировался и от немецкого философского идеализма [11, с. 228], и от глобальных обобщений Венской школы искусствознания [8, с. 845], предпочитая более сложные способы соединения теоретического и исторического уровней исследования.

По сути, работы Ф. И. Шмита посвящены проблемам выбора той или иной методологии. Отсюда их полифонизм, принципиальная ориентация на гибридные, разнородные формы искусства, политических и цивилизационных образований. Скепсис Ф. И. Шмита носит универсальный характер: он распространяется и на государственную идеологию, и на внутренние психологические импульсы искусства, и на религиозную жизнь. Идеал Ф. И. Шмита — рационализм, логика, подчинение «звериного» нутра человека светлому интеллектуальному началу. Этот идеал, по Ф. И. Шмиту, далек от осуществления, психологию масс невозможно изменить в одночасье, хотя мы и наблюдаем определенный прогресс в этом отношении.

Глобальные исследования в интерпретации Ф. И. Шмита прежде всего разрушают стереотипы, замкнутость понятий национальной идентичности, государственной и религиозной идеологии. Русская традиция, согласно Ф. И. Шмиту, также, с одной стороны, является чрезвычайно устойчивой (в воспроизводстве одних и тех же психологических комплексов, «душевного», «бессознательного» плана) и, с другой стороны, очень разнообразной в плане культурных и идейных заимствований. При анализе русской цивилизации (как и любого иного крупного образования) Ф. И. Шмит отводит второстепенное место этническим и расовым моментам и на первый план выводит культурные и духовные факторы. При этом в фокусе внимания неизменно оказывается «пограничье», проблемы рецепции компонентов «чужой» традиции, связи древнерусского искус-

ства с Китаем, Индией, Кавказом, Византией, Западным миром [11, с. 385–410, 534–618].

Тем самым понятия «индивидуального творчества», «исторической эпохи», «национальной традиции» лишаются своих детерминистских коннотаций и тоталитарной замкнутости, что было бы чрезвычайно полезным и существенным для современных гендерных, постколониальных и глобальных исследований. Ф. И. Шмит не подчиняет свою теорию какому-либо одному фактору: принципиальная «дробность», «коллажность» его «синтетической истории искусства» придают ей особую убедительность. Ученый ставит вопросы, проблематизирует на первый взгляд известный и понятный художественный материал, приоткрывает перед читателем саму «кухню» построения научных гипотез. Важна сложность методологических приемов Ф. И. Шмита, дифференциация различных уровней исследования. Компоненты искусства и общественной жизни во многом следуют собственным законам и ученого интересуют моменты несовпадения, конфликта различных систем [11, с. 425–431, 464–468, 472–475].

Ф. И. Шмит разделяет в своей теории различные компоненты искусства — моральный, пропагандистский (мифодизайн), идеологический, психологический, демонстрируя парадоксальные формы их взаимодействия, что создает детальную и устойчивую систему глобальных исследований. Ф. И. Шмит достигает значительной степени независимости от «светских религий» и «романтических» некритических концепций искусства и общественного прогресса. Искусство рассматривается в том числе и как часть большого механизма по управлению массами людей, но главную роль Ф. И. Шмит отводит внутренним процессам художественного развития.

Современные глобальные исследования должны учитывать этот опыт построения общественных моделей в петербургском искусствознании начала XX в. Искусствознание может использовать потенциал компаративистских работ Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова, Ф. И. Шмита и других выдающихся представителей нашей науки об искусстве. Тексты Ф. И. Шмита — образец проблематизации художественного материала, выдвижения гипотез, обозначения дальнейших перспектив исследования. Актуальность трудов Ф. И. Шмита, безусловно, заключается не в «шпенглеровских коннотациях» его работ, а в их критическом духе.

Теория рецепции, которую разрабатывал Ф. И. Шмит, в значительной степени была связана с протосемиотической методологией. Уникальность подхода ученого состояла в соединении методов «понимающей» истории и антропологии, близких линии Карла Лампрехта [8, с. 825–826], Аби Варбурга и школы «Анналов» [8, с. 828], с самыми строгими семиотическими теориями коммуникации. Национальные дискурсы не имеют у Ф. И. Шмита постоянного значения: скорее, это системы с подвижным центром, встроенные в другие системы. В этом отношении его концепция межкультурного взаимодействия родственна «переплетению дискурсов» Ролана Барта: «“Восточное”, “византийское”, “романское”, — сирийское, греческое, коптское, французское, итальянское, германское — все запутано, все связано, все образует один клубок, размотать который так, чтобы аккуратно выделить долю каждого из заинтересованных народов, совершенно невозможно. Мало того, что нельзя выделить каждый народ: нельзя разделить даже и культурно-исторические миры» [11, с. 411–412].

Искусство отдельного народа (или более крупного культурно-исторического объединения), согласно Ф. И. Шмиту, представляет собой неоднородную систему с самыми разнообразными элементами. Роль тех или иных компонентов системы постоянно меняется; ее малоактивные составляющие становятся со временем доминирующими и наоборот, в том числе и в ходе контактов системы с другими образованиями. Отсюда «закон перемещения центра», сформулированный Ф. И. Шмитом: «В пределах каждой отдельной народности культурный центр тяжести точно так же перемещается, и притом сразу в двух, если можно так выразиться плоскостях — в географическо-этнографической и в социальной» [11, с. 457–458].

Таким образом, компаративистика Ф. И. Шмита опиралась не только на эссенциалистские, но и на гораздо более развитые семиотические модели, предвосхищающие современную деконструкцию. Важно не то, что Ф. И. Шмит использует в своих текстах понятия культурно-исторического мира, народности, стиля, но то, как он проблематизирует эти понятия в рамках своего компаративистского подхода. Ф. И. Шмит «открывает границы» между стилями, народами, цивилизациями, осуществляя деконструкцию ключевых понятий культурологии и искусствоведения. Его критический метод нельзя однозначно определить как «теоретический» или «исторический». Исследователь находится на перекрестке различных философских, научных, теоретических традиций и далек от какой бы то ни было ортодоксии.

Значение Ф. И. Шмита заключается прежде всего в том духе скепсиса и критического исследования, который пронизывает его работы. Не всегда этот критический настрой получал адекватное теоретическое оформление. Но в целом его теория не только относится к современному типу интерпретационных моделей, но и способна пролить свет на возможные перспективы развития глобальных исследований. Симптоматично, что теория ученого приближалась к методологии современного ей русского литературоведческого формализма. В данном отношении естественным продолжением методологических исканий Ф. И. Шмита стал проект семиотики искусства Иеремии Иоффе. Важно, что теория Федора Шмита оказалась в равной степени устойчивой как по отношению к «эмоциональному» подходу к искусству «светских религий», так и по отношению к более рациональным формам идеологического производства. Методологическая сложность текстов Ф. И. Шмита, учитывающих социальные, психологические, национальные составляющие, обеспечивает более объективный подход к вопросам глобальной теории. Эффект деидеологизации, который достигается в его работах — замечательное достижение российской науки первой половины XX столетия.

Ф. И. Шмит не только предвосхитил современные глобальные исследования, но и указал на самые уязвимые места морализаторских, идеологизированных подходов к искусству и политике. Демонстрируя имманентную, внутреннюю логику развития стилей мышления, ученый показывает несовпадение различных компонентов «содержания» произведения искусства, не тождественность «внутреннего» (идейно-психологического) и внешнего (догматического, идеологического) «сюжета». Искусство оказывается в данной интерпретации в центре «борьбы за власть», но акцент здесь делается на информационных и социологических вопросах, связанных с массовой психологией и проблемами семиотики коммуникации. Концепция «нового варварства», которую с различных точек зрения разрабатывали петербургские искусствоведы и историки рубежа веков [7, с. 225], имела конкретное прогностическое значение и не утратила своей актуальности в наше время.

Список литературы:

1. *Власов В. Г.* Маятник Чижевского, или Как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита // Архитектон: известия вузов. 2015. № 49. С. 5–18.
2. *Дриккер А. С.* Эволюционный цикл художественной культуры (К развитию теории
Ф. И. Шмита) // Собор лиц. Сборник статей / Под ред. *М. Б. Пиотровского, А. А. Никоновой*. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 47–55.
3. *Каган М. С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
4. *Климов Р. Б.* Теория стадиального развития искусства и статьи. М.: ОГИ, 2002. 512 с.
5. *Новожилова Л. И.* Социология искусства (Из истории советской эстетики 20-х годов). Л.: Издательство ЛГУ, 1968. 128 с.

6. *Прокофьев В. Н.* Федор Иванович Шмит (1877–1941) и его теория прогрессивно-циклического развития искусства // Советское искусствознание-80. М., 1981. Вып. 2. С. 252–285.
7. *Рыков А. В.* Виктор Лазарев и канон советского искусствознания // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 1. С. 223–228.
8. *Сыченкова Л. А.* О Книгах Ф. И. Шмита // *Шмит Ф. И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 787–898.
9. *Ушакова Н. И.* Проблема философии истории в трудах Ф. И. Шмита // Философия, история, современность. Л.: Изд-во ЛГУ, 1973. С. 101–107.
10. *Шмит Ф. И.* Византиноведение на службе самодержавия: Н. П. Кондаков // Искусствознание. 2010. № 3-4. С. 556–595.
11. *Шмит Ф. И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 912 с.
12. Circulations in the Global History of Art / Eds. *T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel*. VT: Ashgate, 2015. 247 p.
13. *Elkins J.* Chinese Landscape Painting as Western Art History. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. 208 p.
14. Is Art History Global? / Ed. *J. Elkins*. New York and London: Routledge, 2006. 472 p.
15. *Joyeux-Prunel B.* Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative // Journal of Global History. 2019. Vol. 14. Special Issue 3: Historicizing the Global: an Interdisciplinary Perspective. P. 413–435.
16. *Summers D.* Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism. London; New York: Phaidon Press, 2003. 704 p.

References:

DaCosta Kaufmann T.; Dossin C.; Joyeux-Prunel B. (eds.). *Circulations in the Global History of Art*. VT, Ashgate Publ., 2015. 247 p.

Drikker A. S. The Evolutionary Cycle of Artistic Culture (Towards the Development of F. I. Shmit's Theory). *Sobor lits. Sbornik statei (Cathedral of Persons. Collected papers)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2006, pp. 47–55. (in Russian)

Elkins J. (ed.). *Is Art History Global?* New York and London, Routledge Publ., 2006. 472 p.

Elkins J. *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong, Hong Kong University Press Publ., 2010. 208 p.

Joyeux-Prunel B. Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative. *Journal of Global History*, 2019, vol. 14, special issue 3: Historicizing the Global: an Interdisciplinary Perspective, pp. 413–435.

Kagan M. S. *Morfologiia iskusstva (Morphology of Art)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 440 p.

Klimov R. B. *Teoriia stadial'nogo razvitiia iskusstva i stat'i (Theory of Stadial Development of Art and Articles)*. Moscow, OGI Publ., 2002. 512 p. (in Russian)

Novozhilova L. I. *Sotsiologiia iskusstva (Iz istorii sovetskoi estetiki 20-kh godov) (Sociology of Art (From the History of the Soviet Aesthetics of the 1920s))*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1968. 128 p. (in Russian)

Prokof'ev V. N. Fedor Ivanovich Shmit (1877–1941) and His Theory of Progressive-Cyclical Development of Art. *Sovetskoe iskusstvoznanie-80 (Soviet Art History-80)*. Issue 2. Moscow, 1981, pp. 252–285. (in Russian)

Rykov A. V. Viktor Lazarev and the Soviet Art-Critical Tradition. *Manuskript (Manuscript)*, 2021, vol. 14, issue 1, pp. 223–228. (in Russian)

Shmit F. I. Byzantine Studies in the Service of Autocracy: N. P. Kondakov. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2010, no. 3-4, pp. 556–595. (in Russian)

Shmit F. I. *Izbrannoe. Iskusstvo: Problemy teorii i istorii (Selected Works: Problems of Theory and History)*. Saint Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2013. 912 p. (in Russian)

Summers D. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London; New York, Phaidon Press Publ., 2003. 704 p.

Ushakova N. I. Philosophy of History Problem in F. I. Shmit's Works. *Filosofiia, istoriia, sovremennost' (Philosophy, History, Modernity)*. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1973, pp. 101–107. (in Russian)

Vlasov V. G. Chizhevsky Pendulum, or How History Kills Geniuses. Additions to the Theory of Progressive Cyclic Development of Art by F. I. Shmit. *Arkhitekton: izvestiia vuzov (Architecton: Proceedings of Higher Education)*, 2015, no. 49, pp. 5–18. (in Russian)

УДК 7.01
DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-154-157

Андреева Екатерина Юрьевна, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член AICA, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул. 4.191186. andreyevaek@gmail.com ORCID ID 0000-0001-5765-242X, WoS ResearcherID V-7985-2018

Andreeva, Ekaterina Yurievna, Full Doctor of Philosophy, PhD in the Art History, member of AICA, leading researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. andreyevaek@gmail.com ORCID ID 0000-0001-5765-242X, WoS ResearcherID V-7985-2018

УСТАЛАЯ КОНСТРУКЦИЯ ТЕОРИИ ИСКУССТВА: О МЕТАМОДЕРНИЗМЕ

THE TIRED CONSTRUCTION OF ART THEORY: ABOUT METAMODERNISM

Аннотация. Теория современного искусства, очень активная в конце 1970 — начале 1990-х гг., после долгого перерыва разродилась понятием «метамодернизм», которое авторы одноименной книги Робин ван ден Аккер, Алисон Гиббонс и Тимотеус Вермюлен предлагают для описания искусства начала XXI в. Теория метамодернизма по сути дублирует теорию постмодернизма, если не сводить последнюю исключительно к теории симулякров Жана Бодрийяра. В целом анализ книги «Метамодернизм» указывает на принципиальное отвращение к теории как основу теоретизирования ее авторов. Рауль Эшельман в заключительной главе книги отрицает функциональный смысл понятия метамодернизм, что совершенно справедливо, предлагая вернуться к гегелевскому синтезу в поисках единства картины мира, а не ее непрестанной критики. В статье метамодернизм рассматривается в рамках теории «взрывных» и «постепенных» периодов развития культуры, предложенной Юрием Лотманом. С этой точки зрения, метамодернизм можно локализовать как завершение постепенного периода, когда развитие актуального искусства максимально отдаляется от события информационного взрыва (рождения модернизма и его критики в постмодернизме), а усиление консервативных позиций свидетельствует о внутреннем нарастании социокультурного дисбаланса и предчувствии будущих перемен.

Ключевые слова: теория искусства; метамодернизм; модернизм; постмодернизм; культура и взрыв; Юрий Лотман; Робин ван ден Аккер; Алисон Гиббонс; Тимотеус Вермюлен; Рауль Эшельман.

Abstract. The theory of contemporary art, which was very active in the late 1970s and early 1990s, after a long hiatus, gave birth to the concept of “metamodernism”, which the authors of the book of the same name Robin van den Akker, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen propose to describe the art of the early 21st century. The theory of metamodernism essentially duplicates the theory of postmodernism, if one does not reduce the latter exclusively to the theory of simulacra by Jean Baudrillard. On the whole, the analysis of the book “Metamodernism” indicates a fundamental aversion to theory as the basis for theorizing of its authors. In the final chapter of the book, Raoul Eshelman denies the functional meaning of the concept of metamodernism, which is quite right, proposing to return to Hegel’s synthesis in search of the unity of the picture of the world, not its incessant criticism. The article examines metamodernism within the framework of the theory of “explosive” and “gradual” periods of cultural development, proposed by Yuri Lotman. From this point of view, metamodernism can be localized as the end of a gradual period when the development of contemporary art is as far away as possible from the event of an information explosion (the birth of modernism and its criticism in postmodernism), and the strengthening of conservative positions indicates an internal growth of socio-cultural imbalance and a premonition of future changes.

Keywords: art theory; metamodernism; modernism; postmodernism; culture and explosion; Yuri Lotman; Robin van den Akker; Alison Gibbons; Timotheus Vermeulen; Raoul Eshelman.

Принято считать, что актуальное искусство XX–XXI вв. по преимуществу концептуально, т. е. несет в себе концепцию или даже теорию своего зарождения и развития. Действительно, период формирования авангарда в 1900–1920-е гг. известен и как время художественных манифестов, и как эпоха активного развития теории искусства, которое, несомненно, совершается под влиянием актуальной художественной практики и усложнения репрезентации современного мира. Спустя полвека, в 1970–1980-е гг., происходит ревизия теории модернизма и оформление теории постмодернизма. Если говорить об изобразительном искусстве, то одним из начальных моментов в теории постмодерна является статья Розалинды Краусс «Оригинальность авангарда: Постмодернистское повторение», опубликованная в осеннем номере журнала “October” 1981 г. [14], в которой исследовательница подвергла радикальной деконструкции концептуальные претензии модернизма (в данном случае модернизм и авангард еще выступают как синонимы) на оригинальность и неповторимость произведений искусства Новейшего времени. Однако точке зрения редакции “October” в 1983 г. нашелся оппонент в лице критика Дональда Каспита: он выступил за реабилитацию личного визуального и тактильного опыта живописной практики, за право художника в уникальном акте самовыражения восстанавливать отвергнутую или табуированную традицию [2, с. 221–223].

Чтобы этот ученый спор не выглядел схоластическим, напомню о присутствии в культуре постмодерна таких разных способов отвечать на вопрос о вечном возвращении, как ироничное «Криминальное чтиво» и глубоко серьезный «Терминатор 2: Судный день».

Время действия к концу века ускоряется, и развитие новейшего искусства во второй половине 1990-х гг. вплотную подходит к отрицанию таких формообразующих составляющих постмодернистской культуры, как ирония и деконструкция. Например, в Петербурге в 1997 г. появляется движение «Новых серьезных», созданное Тимуром Новиковым (первая большая выставка «Новых серьезных» под названием «Новые

позитивные процессы. Опыт возрождения старых технологий художественной фотопечати» устроена была им в Михайловском замке в 1999 г.).

Если благодаря трудам Ж.-Ф. Лиотара финал модернизма ассоциируется с кризисом Больших Нарративов [7], то в 2000–2020-е гг., наоборот, приходит осознание невозможности существования искусства вне общего кругозора, и именно с этим пониманием связывается кризис культуры постмодернизма. Мне пришлось об этом писать в 2005 г. в заключительной части книги «Постмодернизм…», акцентируя необходимый идеальный и одновременно иллюзорный аспект взыскуемого кругозора-горизонта [1, с. 380–391].

По убеждению многих, современное искусство на протяжении последнего двадцатилетия пребывает в состоянии затяжного кризиса, смыкаясь с дизайном или с индустрией развлечений. Кризис, или салонизация, актуального искусства сопровождается и упадком критической теории, что бросалось в глаза на выставке «Постмодернизм: стиль и ниспровержение, 1970–1990» в Музее Виктории и Альберта в 2011 г. Все искусство постмодерна на ней рассматривалось в рамке двойной победы гламура: «Версаль — Вегас» [13]. Этот кураторский ход отрезал от постмодернизма его мощную философскую составляющую, оставив в игре только один из способов понимания постмодерна через теорию симулякров Ж. Бодрийяра. Тем, кто застал евроамериканские музеи рубежа 1980–1990 гг., когда музейные магазины, ныне почти не предлагающие интеллектуальную литературу, были полностью оккупированы философией постмодерна, чудилось, что в Лондоне они попали на другую планету и осматривают под сладчайшие звуки пения Клауса Номи совершенно другой — идейно не отягощенный постмодернизм.

Еще одним свидетельством этого кризиса стала коллективная монография «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» [3], которая впервые была издана на английском в 2017 г. усилиями авторов-составителей Робина ван ден Аккера, Алисон Гиббонс и Тимотеуса Вермюлена. В этой монографии, претендующей на определение следующего за постмодерном этапа развития культуры, от теории постмодерна также остался только один герой — критик капитализма Ф. Джеймисон, который рассматривает постмодерн в качестве высшей и последней стадии глобального капитализма, откуда выхода не предвидится, поэтому и само использование фигуры Джеймисона в книге о путях в будущее выглядит не очень логично.

Появление термина метамодернизм авторы датируют 2009 г., когда ими был начат исследовательский проект «Заметки о метамодернизме», результировавшийся в публикации данной монографии. Александр Павлов, автор вступительной статьи к русскому изданию, фиксирует конец постмодернизма в 2002 г., когда Линда Хатчеон в эпилоге второго издания «Политики постмодернизма» употребила термин «постпостмодернизм» [9, с. 11–12]. Впрочем, как указывает далее Павлов, этот термин встречался и раньше — с середины 1990-х: в статье Т. Тёрнера о планировке Лондона в 1995 г., в статье Н. Маньковской «От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм» 1999 г. [9, с. 29–31]. Если термин постпостмодернизм определяет временную стадиальность истории искусства рубежа XX–XXI вв., исходя из финала XX в. в постмодернизме, то термин метамодернизм описывает пространственную конфигурацию новейшей культуры и ее качественные характеристики: искусство «нулевых» и 2010-х занимает метапозицию по отношению ко всей культуре XX в., выбирая, что из нее унаследовать, а что сдать в архив.

Итак, каковы основные отличия метамодернизма от модернизма и постмодернизма и, соответственно, в чем авторы видят сходство с модернизмом, позволяющее быть по отношению именно к нему в состоянии «мета»? Перечислим коротко отличия от пародийного, погруженного в релятивизм постмодерна — бодрийяровской модели, избранной авторами в качестве основной. Авторы опираются на предложенное в 2016 г. Франсуа Хэртогом понятие «режим историчности», которое предполагает особую, проявляемую на чувственном уровне модальность связи прошлого, настоящего и будущего. Это понятие они раскрывают на основе термина «структура чувства» или «структурная эмоция», напоминающего о неоромантизме и взятого из статьи кинокритика Реймонда Уильямса 1954 г. [4, с. 51–55]. «Структурная эмоция» метамодерна отличается серьезным энтузиазмом и экологической направленностью. Прокламируется следование чувству реального, а не теоретизирование. Увлеченность деконструкцией символических конструкций прошлого сменяется интересом к работе с настоящим, которая включает в себя, например, инклюзию квир-социальности. Постирония предполагает также открытость аффекту, а значит, отход от логоцентричной поверхностной комбинаторики элементов (в ней постмодернизм уличал Джеймисон, особенно на примере творчества Энди Уорхола). Также она требует выхода за пределы реального, воображаемого и символического, которые мыслятся организованными как языки, следовательно, доступными критике и деконструкции, т. е. отказа от фундаментальных постмодернистских представлений, основанных на теории Ж. Лакана.

Между тем, с точки зрения авторов, выход из релятивистского и поверхностного постмодерна ведет не в сферу неомодернизма, стремящегося вглубь, к единственным истинам, а в новый режим постправды. Постправда позволяет избавиться от кошмара реальности симулякров просто-напросто потому, что больше нет неистинных подобий: настоящее асинхронно, бесцельно (точнее — является мозаикой бесконечного множества целей), и в нем правы все, что в принципе снимает модернистские вопросы об исторической подлинности, конкретности оснований, открывая простор для игры в автофикшен и мокьюментари. В главе «Глубина метамодерна, или “Глубиноподобие”» Вермюлен предлагает «чуять нутром», углубляясь в абсолютно личные истины каждого [6, с. 354]. Эти истины по отношению к реальности могут выглядеть фантастическими, но теперь в эпоху парафикций и реконструкций всякий вымысел не вполне фальшив, всякая иллюзия обладает достоверностью фактов.

Опять-таки, коротко оценивая притязания метамодернизма, нельзя не заметить, что они в целом не выступают за пределы самой постмодернистской философии и художественной практики или становятся, как в случае с постправдой, предельными маркерами поверхностного натяжения постмодерна: теория симулякров Бодрийяра словно бы выходит из себя, освобождаясь от напряженного противоречия истинного-неистинного. Именно Лиотар, Деррида, Делез и Гваттари представляли постмодерн, в отличие от якобы линейного однонаправленного модернизма, как многомерный топологически сложно устроенный мир, где осуществляется бесконечная регистрация разнообразных различий и налаживается экологическая горизонтальная система коммуникации между различающимися модусами бытия. В этом отношении рассматриваемая книга все же не «метамодернизм», но «постпостмодернизм».

Однако разные исследования, собранные под обложкой «Метамодернизма» и большей частью посвященные американской литературе с вкраплениями текстов о кино, британской политике и визуальном искусстве, обнаруживают одну любопытную деталь: все они в основном отталкиваются от берега постмодерна, как от земли тотальной концептуализации, нарративности и логоцентрической критики. Момент и материал преодоления заключается в том, что кризис Больших Нарративов не сделал мир менее подверженным нарративному регулированию, которое переместилось на уровень комбинирования все более мелких, дискретных фракций.

При этом, о чем в «Метамодернизме» особенно не говорится, если мы и наблюдаем в современном мире последнего двадцатилетия определенный культурный сдвиг, меняющий «структуру чувства», то это переход от концептуальных, в смысле текстоцентричных, произведений к взрывному росту визуальных образов, обеспеченному развитием новых технологий. Камера в каждом телефоне сделала «художниками» буквально всех, инстаграм превзошел литераторов ЖЖ — вот главный опыт изменений от середины «нулевых» к концу 2010-х. Но визуальная нарративность точно так же подвержена троллингу постправды, как и текстовая. Поэтому некоторые из авторов книги предпочитают вернуться к модернистской концепции истинного как непредставимого, которую мы отлично себе представляем по визуальному ряду от «Черного квадрата» Малевича до прыжка в пустоту Ива Кляйна. Так, Николин Тиммер,

рассуждая о творчестве Дэвида Фостера Уоллеса, которое, по ее мнению, этически сопротивляется любой концептуализации, апеллирует к «Лекции об этике» Людвига Витгенштейна и его пониманию этических видов опыта, «сверхъестественных» или «мистических», ускользающих от языковых определений [10, с. 257, 259–260].

Самая любопытная из статей книги и единственная, посвященная визуальному творчеству в материале фотографии, как раз и обращается к мистической этике новейшего искусства. Она называется «Заметки о перформатистской фотографии: познание красоты и трансцендентности после постмодернизма». Этику, вполне в духе О. Уайльда, закрепившего приоритет эстетики перед этикой, т. е. превосходство эпифании, явления красоты образа над словесной проповедью, автор статьи Рауль Эшельман находит в визуальных образах, которые «несут в себе возможность более высоких… эстетических ценностей» [12, с. 421]. Перформатизм здесь имеет отношение отнюдь не к перформансу, не к представлению или репрезентации в терминах художественной критики постмодерна, но непосредственно к форме в ее классическом понимании средства вознесения к прекрасному и материального носителя трансцендентного. При этом Эшельман ищет перформатистскую фотографию не в постановочном академизме, а в разных типах постановочной фотосъемки, которая притворяется прямой, т. е. документальной фиксацией реального. В фотографиях Алины Кисиной, Никиты Пирогова, Николаса Хьюза, Майка Перри, Курта Тонга, Майка Синклера автор видит «некий посыл, предполагающий действие завуалированной религии природы… метафизический оптимизм, <…> [который] не отрицает запустения или упадка, но… обнаруживает в нем облагороженный порядок и красоту. <…> Там, где постмодернизм целенаправленно порождает хаос и иронию, перформатизм целенаправленно создает порядок и единство. Единственная причина этого поворота… кроется скорее в самом искусстве, чем в некоем базовом сдвиге глобализированного капитализма, политики или общества в целом. <…> Представляется весьма вероятным, что эта этическая проблема будет тесно связана с эстетическими вопросами, демонстрирующими нам новые механизмы взаимодействия с миром вместо постоянного воспроизведения старых схем, сводящихся к его критике» [12, с. 438, 440, 447, 448]. Далее Эшельман указывает на то, что его концепция перформатизма восходит к классической эстетике порядка, и поэтому он предпочитает гегелевский термин «синтез» романтико-хаотической «структуре чувства», «новой искренности» и самому «метамодернизму» [12. с. 450].

Нельзя не заметить, что вынесенная в самый конец книги и поданная без комментариев эта глава вполне в духе постмодернистской критики дезавуирует теоретические притязания метамодернизма на регистрацию нового культур-философского бренда и обнаруживает не что иное, как усталость, т. е. нефункциональность, излишнюю сущность всей рассматриваемой теоретической конструкции.

Но вернемся к самому важному выводу Эшельмана о том, что именно искусство само преобразует себя в поисках нового порядка идеального, который раскрывает метафизическое в сиюминутном и банальном. По сути дела, Эшельман здесь указывает на проблему, которую я обозначаю как «экологию образа» и которую стремился разрешить в своем творчестве второй половины 1980–1990-х гг. Тимур Новиков. Исследуя экологию искусства, глава Эшельмана становится структуро- и смыслообразующей для всей этой внутренне очень противоречивой книги, в которой постулируется «жизнеспособность» «за рамками субъектно-объектной корреляции» [5, с. 198], поворот от критической активности и деконструкции монтажей символического к работе с реальным, не столько к модернистскому деланию, сколько к постмодернистской регистрации того, как реальность сама себя пересоздает.

Концепция «метамодернизма», судя по коллективной монографии, в отличие от теорий модернизма и постмодернизма, не преобразуется в действенную теорию, системно описывающую новое состояние социокультурной реальности, но регистрирует, если можно так выразиться, поветрие перемен. О том, что в «нулевые» и 2010-е перемены совершаются, свидетельствует само наличие новых терминов, в череде которых метамодернизм — наиболее успешный в силу своей на первый взгляд непротиворечивости: были уже модернизм и постмодернизм, и теперь возникает их «удаленный» синтез. Впрочем, сами авторы не дают возможности такой трактовки, настаивая на сугубо постмодернистском понимании метамодернизма как осцилляции или колебания между прошлым и будущим, а также — главное — между энтузиазмом модерна и иронией постмодерна [11, с. 149].

Что касается механизмов культурного развития, которые позволяют описать совершающиеся перемены, то, полагаю, для их понимания больше всего подходит теория Ю. Лотмана, изложенная в его работе «Культура и взрыв». Теория Лотмана, разработанная на основе литературы, естественно, включает и нашу визуальную память: «взрыв» — это и классико-романтический «Последний день Помпеи» К. Брюллова, и «Образы войны» Н. Гончаровой, и многие другие картины мира XIX–XX вв, позволяющие укоренить идею этой теории во взрывных эпохах романтизма и модернизма. Лотман указывает на динамическую смену в истории процессов «постепенных», обеспечивающих преемственность, когда мы воспринимаем поэтичность обыденного как неизменного, и «взрывных»: и деструктивных, и несущих новое [8, с. 19–20]. В момент взрыва резко возрастает информативность системы, в период угасания взрыва «включаются те механизмы истории, которые должны ей самой объяснить, что произошло» [8, с. 22–23]. Действия понимательного процесса ведут к тому, что исключается непредсказуемость результатов взрыва, а «в историю вводится объективно совершенно чуждое ей понятие цели» [8, с. 25]. Момент взрыва, как полагает Лотман, — это момент вдохновения, или, лучше сказать, озарения, когда творец, переживающий явление непредставимого, находит для него выражение, находит способ соединить несоединимое прежде, перемещаясь рывком из прошлого в грядущее, экстатически вырываясь из настоящего времени [8, с. 29]. «Состояние взрыва, — пишет Лотман, — характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное предстает как одно и то же». [8, с. 135–136].

Посмотрим на метамодернизм из перспективы теории Лотмана. Прежде всего, в каком периоде развития мы находимся: взрывном или постепенном? Ответ очевиден: «нулевые» и «десятые» — время консервативного развития не только в культуре, но и в науке, в жизни общества. Основные новейшие открытия (клонирование, компьютерные технологии) и появление новых звезд искусства пришлись на взрывные годы постмодерна. В последние двадцать лет не регистрируется ни всплеск рождения новых пассионарных героев, ни возникновение новых идей, как это было в эпоху авангарда, в середине 1950–1960 гг. или в конце 1970 — начале 1990-х гг. Авторы «Метамодернизма…» предпочитают исследовать эмоциональный фон времени: он ни в чем не напоминает шум взрывов, которым насыщены эпохи романтизма и модерна, наоборот — к этому фону нужно прислушиваться и делать это с таким же напряжением, с каким расшифровывает сигналы глубины слухач на подлодке. Данный образ действительно позволяет описать время метамодернизма как время тревожное, когда возникает понимание, что зависишь от реальных, практических навыков, инстинкта и силы чувства гораздо мощнее, чем от теоретической деятельности, когда представление о жизни напрямую связано со способностью распознать угрозу среди множества явлений, обладающих каждое своей реальностью и производящих «обманные» эффекты, когда поиск истины отождествляется с выявлением опасности.

Вместе с тем отдаленность угрожающего, реальная или мнимая, позволяет включать механизм вечного возвращения, нелинейного (немодернистского) времени постмодерна. Но это постмодерное время тоже пропущено через новейший ускоритель, в результате чего мы не мыслим более исторически: все образы сорваны со своих основ и радикально перемешаны. Благодаря компьютеризации создания образов, которая в 1990-е становится главным фактором их массового производства, в «десятые» годы — время постправды — речь идет не только о множестве правд, но о реальной невозможности распутать исторические концы и начала в массовом сознании. Соответственно постинформационное общество 2010-х гг. с его играми престо-

лов — это эффект информационного технокультурного взрыва 1990-х. И здесь действует непредугаданное Лотманом появление нового цифрового качества, которое стирает миллионные количества различий, хотя на поверхности различиям, как и должно быть в поствзрывную эпоху, придается повышенное внимание (практики инклюзии и т. п.).

Между тем Лотман очень точно указал на то, что неоконсервативные времена «постепенства» тоже по-своему динамичны: «Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализации неизменности, то, вопреки распространенным представлениям, стимулом к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы» [8, с. 130]. «Структурная эмоция» перехода в третье десятилетие XXI в., связанная с глобальным беспокойством эколого-политического свойства, на словах выходящим в топ на конкурсе исторических целей развития, оказалась все же неразрешимо спаянной с модусом идеального бытия, которое необходимо вновь воссоздать, проведя перерегистрацию всего того, что иллюзорно претендует на вечность — в целях обновленческой редукции оснований. Вот, собственно, задача для реального постпостмодернизма.

Список литературы:

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
2. *Андреева Е. Ю.* Проблема живописи около 1980-го года // *Андреева Е. Ю., Чечот И. Д.* Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб.: Академический проект, 1999. С. 199–233.
3. *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. 496 с.
4. *Аккер Р. ван ден, Вермюлен Т.* Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 39–82.
5. *Ван Туинен С.* Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремесла // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 181–210.
6. *Вермюлен Т.* Глубина метамодерна, или "Глубиноподобие" // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 349–355.
7. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
8. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2010. С. 12–149.
9. *Павлов А.* Метамодернизм: критическое введение // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 7–32.
10. *Тиммер Н.* Радикальная беззащитность: новое ощущение собственного «я» в творчестве Дэвида Фостера Уоллеса // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 257–284.
11. *Тот Д.* «Возлюбленная» Тони Моррисон и становление историопластичной метапрозы // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 122–150.
12. *Эшельман Р.* Заметки о перформатистской фотографии: познание красоты и трансцендентности после постмодернизма // *Аккер Р. ван ден, Гиббонс А., Вермюлен Т.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 419–451.
13. *Adamson G.; Pavitt J.* (eds.). Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990. London: V & A Publishing, 2011. 320 p.
14. *Krauss R.* The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition // October. 1981. Vol. 18 (Autumn). P. 47–66.

References:

Adamson G.; Pavitt J. (eds.). *Postmodernism: Style and Subversion*, 1970–1990. London, V & A Publ., 2011. 320 p.

Akker R. van den; Gibbons A.; Vermeulen T. (eds.). *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020. 496 p.

Akker R. van den; Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 39–82. (in Russian)

Andreeva E. Yu. *Postmodernizm: Iskusstvo vtoroi poloviny 20 – nachala 21 veka (Postmodernism: Art in the Second Half of the 20th – 21st Century)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 488 p. (in Russian)

Andreeva E. Yu. *The Problem of Painting around 1980. Rasskazy o khudozhnikakh. Istoriia iskusstva 20 veka (Stories of the Artists. The 20th Century Art History)*. Saint Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999, pp. 199–233. (in Russian)

Eshelman R. Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 419–451. (in Russian)

Krauss R. The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. *October*, 1981, vol. 18 (Autumn), pp. 47–66.

Lotman J. M. *Semiosphera (Semiosphere)*. Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2010. 704 p. (in Russian)

Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press Publ., 1984. 144 p.

Pavlov A. Metamodernism: A Critical Introduction. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 7–32. (in Russian)

Timmer N. Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 257–284. (in Russian)

Toth J. Toni Morrison's Beloved and the Rise of Historioplastic Metafiction. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 122–150. (in Russian)

Tuinen S. van. The Cosmic Artisan: Mannerist Virtuosity and Contemporary Crafts. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp.181–210. (in Russian)

Vermeulen T. Metamodern Depth, or 'Depthiness'. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma (Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism)*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2020, pp. 349–355. (in Russian)

DOI: 10.24412/2658-3437-2021-2-158-160

Жан-Мартен Шарко, Поль Рише

ТАНЦОРЫ СВЯТОГО ВИТА[1]

«Танцоры Святого Вита» — это одна из «искусствоведческих» статей, написанных врачами больницы Сальпетриер Жан-Мартеном Шарко и Полем Рише для книги «Безумие в искусстве». Больница Сальпетриер была ведущей психиатрической больницей Франции второй половины XIX в. Именно эта институция была центральным регулирующим органом «политики здоровья» того периода и конкурировала с церковью как один из дисциплинарных институтов. «Безумие в искусстве» было написано через призму историко-художественных конвенций как доказательство медицинского (неврологического или психического) происхождения различных заболеваний, интерпретировавшихся в прошлые века как одержимость, бесноватость или религиозный экстаз. Анализируя произведения Рафаэля, Рубенса или Брейгеля на тему одержимости или религиозных экстазов, Рише и Шарко пытались сравнить позы одержимых в этих работах с иконографией «истерических тел», выведенной в Сальпетриер.

Знаменитая пляска Святого Вита [иначе «хорея» — *Д. М.*], опустошившая провинции Рейна в XIV и XV веках, поразительные аналогии которой мы обнаружили в других странах в связи с великой истерией наших дней, исчезала очень медленно[2]. Последние следы этого явления мы находим в XVI в., в танцевальных процессиях, которые в определенное время года совершались в виде паломничества в некоторых привилегированных кругах и местах.

К счастью, великий рисовальщик и живописец Питер Брейгель стал свидетелем одного из этих необычных паломничеств, которое направлялось в церковь Святого Виллиборда в Эхтернахе, недалеко от Люксембурга[3]. Танец, до такой степени наполненный движением и своеобразием, что соблазнил карандаш того, кого мы называли «крестьянским художником» или даже Брейгелем забавным. Мы считаем большой удачей этот рисунок столь профессионального и добросовестного мастера. В нем, действительно, легко с первого взгляда можно определить, что истерия и истеро-эпилепсия играли там [в плясках Святого Вита — *Д. М.*], как и в эпидемиях, собственно говоря, преобладающую роль.

Нам знаком эскиз Питера Брейгеля, представляющий общую сцену пляски, а также несколько гравюр Хондиуса [речь о голландском художнике Абрахаме Хондиусе — *Д. М.*], относящихся к этому же сюжету и выполненных по более известным рисункам фламандского мастера.

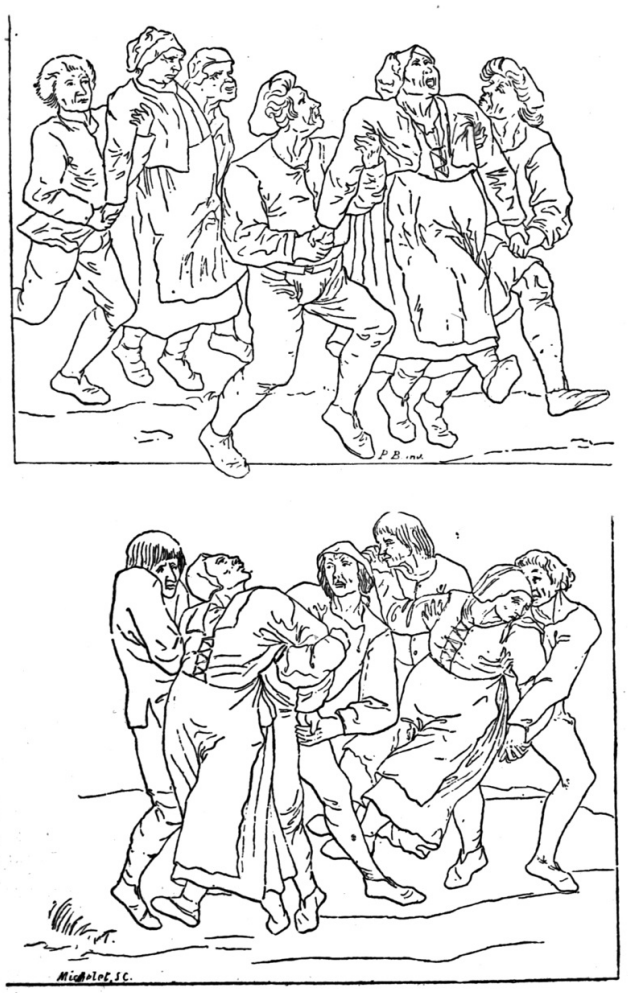
Фигура напротив, взятая из лекций одного из нас о болезнях нервной системы, является факсимиле эскиза П. Брейгеля из коллекции галереи эрцгерцога Альбрехта в Вене. Мы также находим репродукцию этого произведения в интересной книге М. П. Лакруа («Военная и религиозная жизнь в Средние века и во времена Возрождения», Париж, 1873. С. 433).

[Перед зрителем представлено — *Д. М.*] Несколько женщин, каждую из которых поддерживают двое мужчин, перед которыми шествуют волынщики, дующие изо всех сил в свои инструменты. В танце они двигаются единой линией к часовне, которая виднеется вдалеке и где, несомненно, захоронены останки святого. Это простые люди, поскольку они схожи с изображением крестьян с картин Тенирса и Брауэра [Давид Тенирс Младший и Адриан Брауэр — *Д. М.*].

Порядок шествия иногда нарушается; некоторые из паломников, по сути, становятся жертвами мученических атак, характер которых нельзя игнорировать, жестикулируя, они изгибаются и корчатся в объятиях своих товарищей, которые — и это, вероятно, их основная функция — делают все возможное, чтобы удержать их и не дать им упасть на землю (Илл. 1). Сцена, как мы видим, очень оживленная; должно быть, тогда было очень шумно, потому что некоторые фанатики, кажется, кричат во все горло. На заднем плане ручеек, куда нетерпеливые слуги идут за водой с кадками.

[Далее рассказ обрывается, так как авторы решили дать пояснения по поводу шествия — *Д. М.*]

1. Это танцевальное шествие, рисунки которого П. Брейгель оставил нам, столь полное характера и правды, существует до сих пор (Илл. 2). Оно проходит, как и раньше, в Эхтернахе, во вторник Пятидесятницы, в честь святого Виллиборда. Мы обязаны чрезвычайной доброте судьи М. Мухеруса из Люксембурга, который несколько раз был свидетелем этого шествия, за рассказ любопытных подробностей того, что происходит [с этими плясками — *Д. М.*] в настоящее время. На этом большом ежегодном религиозном мероприятии



Илл. 1. Пляска Св. Вита. Гравюра Хондиуса по полотну Питера Брейгеля Старшего

Илл. 2. Танцоры Св. Вита, совершающие процессию к церкви Св. Виллиборда. По рисунку Питера Брейгеля Старшего из коллекции галереи эрцгерцога Альбрехта в Вене

танец стал в некотором смысле одной из форм обряда. Паломники, которые всегда приходят в большом количестве (десять тысяч и более), больше всего доверяют силе святого покровителя. В день праздника все они встречаются на левом берегу реки Сюре [другое название — Зауэр — *Д. М.*], у входа в Эхтернах, и там начинается танцевальная процессия, которая направляется к базилике Святого Виллиборда в центре города и длится не менее двух долгих часов.

Танец исполняется в ритме, заданном стоящими на расстоянии группами музыкантов. Он состоит из выполнения либо трех прыжков вперед и одного назад, либо пяти вперед и двух назад. По мнению всех, кто был свидетелем этого, вид человеческого движения с его приливами и отливами наиболее любопытен и поразителен. Среди паломников одни — эпилептики или страдающие различными нервными заболеваниями, танцуют сами по себе, другие танцуют, чтобы вылечить своих родителей, друзей или даже скот. Те, кто слишком стар или очень болен, платят детям из Эхтернаха, которые за вознаграждение от двенадцати до двадцати су танцуют вместо них. Один и тот же ребенок часто скачет за несколько паломников или паломниц. Нередко можно увидеть бедняжек, внезапно подвергшихся эпилептическому припадку, которых приходится уносить. Некоторые из этих больных даже не могут присутствовать на церемонии. Можно увидеть, как они, прибывшие накануне издалека и измученные усталостью, лежат на углах улиц, не в состоянии ходить, а у некоторых начинаются болезненные приступы. И мы обязаны отвезти их домой, чтобы они не смогли выполнить цель своего паломничества.

Добавим, что в этот день танцы продолжаются на публичных балах и в тавернах, посреди увеселений, в которых

Илл. 3. Группа танцоров Св. Вита. Факсимиле гравюры Хондиуса

больше нет ничего религиозного. (См. по этому поводу: «Великое Герцогство Люксембург», доктор Глезенер, Дикирх, 1885; «Танцующее шествие или паломничество к могиле Святого Виллиброрда в Эхтернахе» аббата Дж. Б. Криера, Люксембург, 1870; «Аббатство Святого Виллиброрда и процессия танцующих святых в Эхтернахе», автор П. Эльц, Люксембург, 1861).

[Продолжение основного текста — *Д. М.*]

Вода, которая здесь протекает, возможно, наделена целебными свойствами; в любом случае, она могла утолить жажду, от которой страдали главные действующие лица. Определенные эпизоды художник, будучи человеком сдержанным, относил к менее значимым частям своей картины (Илл. 3). Однако даже эти части он прорабатывает достаточно подробно, что делает очевидным то, что похотливость отнюдь не всегда исключалась из этих сборищ.

Гравюры Хондиуса, которые мы нашли в Кабинете гравюр, закончены и аккуратно исполнены. Они довольно большие и имеют, помимо подписи гравера, клеймо художника: «П. Брейгель, инв.». Изображенная сцена в точности такая же, как и на эскизе, который разделен на три части. На самом деле гравюр Хондиуса три; на одной изображены только два волынщика, две другие по-разному представляют паломников, которые образуют две очень четкие группы справа и слева от стола.

Здесь можно найти каждого персонажа первоначального эскиза; в общем изображении мало что изменилось, но в деталях одежды и, в частности, в выражении лиц мы находим скрупулезную аккуратность и заботу о природе, которые отличают работы фламандского мастера.

Примечания:

[1] Перевод с французского Д. О. Мартыновой. Выполнен по изданию: *Charcot J.-M., Richer P.* Les Danseurs de Saint-Guy. Gravures d'après Pierre Breughel. 1507–1625 // Les démoniaques dans l'art. Paris: A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887. P. 34–38.

[2] Речь идет о так называемых «эпидемиях» «виттовых плясок» в Средние века.

[3] Далее речь пойдет о рисунке, изображающем так называемую «танцующую процессию Эхтернаха». Танцующая процессия Эхтернаха — традиционное религиозное шествие, начинающееся у реки Зауэр и заканчивающееся у городской церкви Святого Виллиброрда. Во время шествия участники исполняют особый танец, характеризующийся шаговыми движениями: они делают несколько шагов вперед, а затем назад. Подобное шествие состоялось, согласно легенде, в XIV в. из-за эпидемии крупного рогатого скота, характеризовавшейся конвульсиями у животных. Святой Виллиброрд призвал жителей имитировать их конвульсии, чтобы побороть возникшую угрозу. С тех пор в процессии нередко участвуют люди, больные эпилепсией и схожими с ней патологиями, вознося во время нее молитвы об исцелении Святому Виллиброрду.