

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (2022)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 2 (2022)



Санкт-Петербург, 2022

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), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:

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

Новое искусствознание. 2022. № 2. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 100 с.
New Art Studies. 2022. No. 2. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 100 p.

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
Директор Фонда «Новое искусствознание»
<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

Редакционная подготовка

Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Publisher

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

Editorial contacts

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

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

Editorial preparation

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использован фрагмент работы: Игорь Иванов. Паруса. Впечатление в Антибе. 2007. Собрание Яны Чумаковой

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Теория и философия искусства

А. В. Рыков «Скептический романтизм» Эжена Делакруа. 6
Вопросы теории искусства

История искусства и культуры

М. Е. Конищева. Влияния школы маккьяйоли на 12
портретную живопись Джованни Больдини (1861–1880)

Д. О. Мартынова. Отражение феминизма в 24
художественном наследии Марии Башкирцевой

Т. В. Кумзерова. «Красноармейская» тема в творчестве 36
скульптора Государственного фарфорового завода Натальи
Данько. Герои и стиль эпохи

П. С. Травкин. Военные плакаты Нидерландской Индии 47

Переводы

П. Орель. Женщины-художницы (перевод Д. О. Мартыновой) 56

Б. Виола. Видео как искусство (перевод А. А. Агеева) 58

Т. Хильдебрандт. Джон Кейдж и Уильям Анастаси. 61
Эстетика и идеология «алеаторической линии» (перевод
А. Н. Липова)

Рецензии и обзоры

Л. Г. Окрошидзе. Рецензия на книгу Кэтрин Холл ван ден 72
Элсен «Луиса Ролдан» (2021)

И. А. Шик. Языком цветов. Обзор выставки «Цветы и цвет 74
в советском искусстве»

Н. В. Щетинина. Ярмарка современного искусства «1703» 90
и художественный рынок России (обзор)

Theory and Philosophy of Art

A. V. Rykov. Eugene Delacroix's Sceptical Romanticism. 6
Issues of Art Theory

History of Art and Culture

M. E. Konishcheva. The Influence of the Macchiaioli School 12
on Giovanni Boldini's Portraiture (1861–1880)

D. O. Martynova. Reflection of Feminism in the Artistic 24
Heritage of Marie Bashkirtseff

T. V. Kumzerova. The "Red Army" Theme in the Work of the 36
State Porcelain Factory Sculptor Natalya Danko. Heroes and
Style of the Epoch

P. S. Travkin. Military Poster of the Dutch Indies 47

Translations

P. Orell. Women Artists (translated by D. O. Martynova) 56

B. Viola. Video as Art (translated by A. A. Ageev) 58

T. Hildebrandt. John Cage and William Anastasi. The 61
Aesthetics and Ideology of the "Aleatoric Line" (translated by
A. N. Lipov)

Reviews

L. G. Okroshidze. Review of the Book Luisa Roldán (2021) by 72
Catherine Hall-van den Elsen

I. A. Shik. The Language of Blossoms. Review of the 74
Exhibition "Flowers and Color in Soviet Art"

N. V. Shchetinina. Contemporary Art Fair "1703" and Art 90
Market in Russia (review)

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

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи и эссе, посвященные проблемам теории и истории искусства и культуры, обзоры выставок и конференций, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству и работ иностранных специалистов, а также интервью с современными художниками и авторские портфолио.

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 and essays devoted to the questions of theory and history of art and culture, reviews of exhibitions, conferences, and academic publications, translations of theoretical art-related texts and works by foreign experts, interviews with contemporary artists and author’s portfolios.

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.

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

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

«СКЕПТИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ» ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

EUGENE DELACROIX'S SCEPTICAL ROMANTICISM. ISSUES OF ART THEORY

Аннотация. Статья посвящена прагматическим аспектам теории искусства Эжена Делакруа. Рассматриваются семиотические, симуляционные, манипулятивные стороны теории и практики художественного творчества. Творчество Делакруа помещается в широкий контекст классического и современного искусства. Мировоззренческие характеристики текстов художника изучаются в связи с элементами прагматической теории. Выявляются компоненты «философии жизни», «ницшеанства», прагматической эстетики XVIII в., теории абстракционизма и экспрессионизма. Акцентируются условия «прагматического поворота» в «скептическом романтизме» Делакруа и эстетизме (теории искусства для искусства) XIX в. Большое внимание уделяется естественно-научному дискурсу и его роли в сложении теоретической концепции французского мастера. В этой связи анализируется известная работа Делакруа «Лошадь, испугавшаяся грозы» (1827, Музей изобразительных искусств, Будапешт). Проблема бессознательного рассматривается как центральная для прагматического экспрессионизма художника. Автор приходит к выводу, что в своем понимании формалистических и психологических аспектов искусства Делакруа вплотную приближается к современным прагматическим и семиотическим направлениям научной мысли, минуя мифологические и утопические аспекты близких ему концепций модернизма.

Ключевые слова: Эжен Делакруа; теория искусства; философия искусства; романтизм; искусство XIX в.

Abstract. In the article, the researcher analyzed the pragmatic aspects of Eugene Delacroix's art theory. The author considered semiotic, simulationist, and manipulative aspects of the theory and practice of his art. The study incorporates Delacroix's legacy in a broad context of classical and contemporary art. The researcher studied the ideological features of the artist's texts in connection with the elements of pragmatic theory. He revealed the components of the "philosophy of life", "Nietzscheanism", pragmatic aesthetics of the 18th century, the theory of abstractionism, and expressionism. The author emphasized the conditions of the "pragmatic turn" in Delacroix's "skeptical romanticism" and aestheticism (the theory of art for art's sake) of the 19th century. Central to the study was the natural science discourse and its role in the formation of the theoretical concept of the French master. In this regard, the author analyzed Delacroix's well-known work *A Horse Frightened by a Thunderstorm* (1827, Museum of Fine Arts, Budapest). The researcher stressed that the problem of the unconscious was central to the artist's pragmatic expressionism. The conclusion of the study was that in his understanding of the formalist and psychological aspects of art, Delacroix approached modern pragmatic and semiotic areas of scientific thought, bypassing the mythological and utopian aspects of the concepts of modernism, which he was close to.

Keywords: Eugene Delacroix; art theory; philosophy of art; Romanticism; 19th-century art.

Прагматические аспекты искусства романтизма остаются малоизученными. Различные методы современных социальных и семиотических исследований уже были известны романтической эпохе. Темы искусства — чувства, иррациональное, бессознательное, необычное — еще не означали игнорирования этой прагматической составляющей художественной и общественной активности. «Скептический романтизм», «циничный романтизм» — эти определения кажутся парадоксальными только в первом приближении. Романтики открыли заново три важнейших уровня прагматических исследований в области искусства, которые можно условно обозначить как мифо-дизайн, шоу-бизнес и собственно семиотику художественной формы. Делакруа, как крупнейший радикальный теоретик искусства своего времени, отразил данные тенденции не только в своих картинах, но и в написанных им текстах.

Изучение прагматических аспектов искусства в эпоху романтизма определялось ростом рефлексии в сферах создания и потребления художественного творчества. Искусство все более осознавалось как условный язык, обладающий соб-

ственной спецификой. Большое внимание уделялось элементам новизны в изобразительном искусстве, их концептуализации в рамках тех или иных риторических систем. Широкое распространение получила протоэкспрессионистическая теория искусства, подразумевавшая «родство» между «душами» художника и зрителя и рассматривавшая произведение искусства как слепок (отпечаток, эманацию) внутреннего мира создателя изображения. Одновременно использовалась и более прагматическая протосемиотическая теория, препарирующая искусство в рамках системы «прием-эффект». Определенные приемы вызывают предсказуемую реакцию у зрителя, при этом возникает теоретическая проблема манипуляции зрительской реакцией.

Теория искусства в эпоху романтизма вышла к интерпретации проблемы бессознательного с неожиданной точки зрения. Речь шла уже об исследовании подсознания и воздействии на бессознательное в прагматических целях. Искусство стало восприниматься как своеобразный наркотик, влияние которого на организм не может быть описано в идеологиче-

ских категориях. При этом бессознательно может воздействовать как сама художественная форма, так и некий комплекс формально-содержательных элементов, которые обладают повышенной силой суггестии в рамках старых или новых религиозных форм сознания. Острый интерес к автономии художественных выразительных средств поэтому идет рука об руку с изучением роли искусства в мифо-дизайне, создании и оформлении общественных идеологических и религиозных систем. Кроме того, проблема новизны и качества произведения искусства помещается в этот период в контекст конкурентной экономической и художественной борьбы за зрительскую аудиторию различных авторских индивидуальных и коллективных стратегий. Искусство начинает восприниматься как сложная диалектика более или менее изолированных семиотических систем, шоу-бизнеса и мифо-дизайна.

Фигура Делакруа в плане возникновения этих новых прагматических стратегий осмысления искусства особенно интересна. «Дневник» Делакруа — замечательный пример духовной свободы и интеллектуальной независимости. Это источник, который дает необычайно богатый материал для подобного рода исследований, до сих пор использованный еще в недостаточной степени. Скептические или нигилистические в мировоззренческом отношении высказывания Делакруа служат своеобразным фоном для его «макиавеллизма» уже в области теории искусства. При этом, парадоксальным образом, главным «врагом» и предметом насмешек у художника оказываются шаблонные, наиболее популярные формы романтизма. Уже в XVIII столетии, к примеру, в рамках английской эстетики, становление романтической теории искусства было связано с весьма критической оценкой «бессознательных», лишенных элементов рефлексии форм рецепции искусства у неподготовленного (необразованного) зрителя (читателя), которая нередко отождествлялась с низшими классами общества [1, с. 60–63, 92; 9, с. 632–633].

Делакруа, разумеется, продолжает эту чрезвычайно развитую к моменту возникновения его теории искусства традицию [12], примыкая к подчеркнuto элитистской концепции искусства и общества. И здесь вновь в центре внимания художника тема бессознательного. Рациональный взгляд на природу человека, по его мнению, прежде всего должен учитывать ее иррациональную сторону: человек находится в плену своих инстинктов, агрессивных бессознательных импульсов и стремлений, выливающих в борьбу за власть или символический капитал даже в условиях относительного материального благополучия. Таким образом, интерес к бессознательному в рамках «скептического романтизма» Делакруа вовсе не был следствием некоего прекраснотушного доверия к чувствам и инстинктам, идеализации иррациональной стороны человеческой личности. Подобная точка зрения никоим образом не противоречит современному научному взгляду на вещи и напоминает психоаналитический метод Зигмунда Фрейда, имевший множество научных и культурных источников и предшественников в XIX в. Кроме того, пессимистический подход Делакруа к проблеме человека можно сравнить с философией Шопенгауэра, оказавшей большое влияние на формирование теоретических моделей модернизма.

Очевидно, значительное воздействие на мировоззрение Делакруа имел естественно-научный дискурс, хотя художник и не фетишизировал науку, и не верил в то, что научно-технический прогресс сам по себе способен принести людям счастье (изменить деструктивную природу человека, по мнению художника, невозможно). Как и многих других выдающихся представителей французской культуры, Делакруа привлекала не теория прогресса, а, напротив, теории социального и культурного упадка [2, с. 234–235, 240, 368, 373; 3, с. 70, 86–87, 198–199, 230–231, 292, 336]. При этом следует еще раз подчеркнуть, что скептическое отношение художника к основному вектору социальных и художественных процессов XIX в. не было обусловлено никакими религиозными или враждебными Просвещению мотивами: кумиром Делакруа был Вольтер [2, с. 395; 3, с. 92, 268]. Все это привносит, разумеется, дополнительные сложности в проблему «скептического романтизма» Делакруа.

Видение истории у французского художника носило катастрофический и случайный характер. История не имеет смысла, развивается стихийно и хаотически, подобно природе. Качество искусства не обязательно повышается в результате роста благосостояния среднего класса и других примет социального прогресса. В то же время великие художники могут творить и в эпохи относительного упадка искусств. Как и Теодор Жерико в своих теоретических сочинениях [5, с. 81–82], Делакруа подчеркивает важность политической свободы и общего экономического и социального благополучия для развития искусства («царство доносчиков и негодяев не может быть царством красоты» [3, с. 257]). Позиция двух французских художников кажется здесь предельно трезвой и материалистической. И вместе с тем Делакруа не верит в прогресс искусства в XIX в.

Таким образом, скепсис французского художника распространяется и на современную ему эпоху с ее мифами и иллюзиями. Это касается и позиции Делакруа по отношению к модернизму, которую также невозможно охарактеризовать однозначно, как реформистскую или консервативную. Теорию открытой (автономной) художественной формы, которую исповедовал мастер, нельзя противопоставлять модернизму от импрессионизма до абстракции и сюрреализма. Вместе с тем теория Делакруа прекрасно вписывается и в контекст классического искусства. В «споре о древних и новых» художник также не занимает определенной позиции [3, с. 36, 189, 323], несмотря на его постоянные ссылки на Буало [3, с. 256, 274, 331]. Его теорию не следует прямолинейно идентифицировать лишь с одной из сторон этого затянувшегося на века конфликта.

Для выработки более адекватной трактовки теории искусства Делакруа полезно на время отвлечься от мировоззренческих моментов и обратиться к семиотической, собственно научной составляющей прагматизма художника. Понимание условности искусства и автономии его формальной структуры от изобразительной функции было важным достижением Делакруа-теоретика. В этом отношении он предвосхитил Кандинского. «Абстракционизм» французского художника имел музыкальные коннотации, но основывался на признании самодостаточного значения «чистой визуальности» [8, с. 179–180]. Обычно приводят известное высказывание Делакруа об отсутствии линий (контуров) в природе [2, с. 209]. Но мысль художника носила более радикальный и всеобъемлющий характер: все живописные художественные средства условны и не соотносятся напрямую с нашими визуальными впечатлениями [3, с. 228–229]. Отсюда можно сделать заключение об опосредованной, знаковой или семиотической природе искусства.

Позицию Делакруа в отношении прагматизма проясняет его знаменитое письмо к Бальзаку по поводу повести «Луи Ламбер»: «Книга великого человека — это соглашение между ним и читателем. Это нейтральная территория, на которую он соглашается спуститься, чтобы общаться с читателем на равных и простыми словами изложить свои мечты, примиряя свое творческое воображение со способностью восприятия среднего читателя. Чтобы сделать идеи понятными хотя бы для избранных умов, нужно их обработать, отшлифовать, пропустить сквозь узкое отверстие, которое попутно изменит их форму. Это похоже на стекло, которое остывает, вынутое из печи, и из пылающего вещества, бурлившего во всепожирающей пучине, превращается в предмет обихода, в сосуд, предназначенный для самых прозаических нужд, — в голую идею, холодную, зато точную и отмеченную клеймом; оно уже не кипящая лава, не слепящая молния — это полезная посуда, в которой для всех найдется что-нибудь познавательное или развлекательное; развлекательное в основном для бездельников, для дамочек и для всех бесчувственных ротозеев, которые, присутствуя при рождении наших произведений, норовят приспособить их к своим запросам либо освистать и детище, и отца — это, бесспорно, их высшее удовольствие. Надо было бы написать книгу о книге и о том, до чего обманчиво представление о книге как о верном отзвуке идей, существующих в голове автора» [4].

Эта цитата имеет два важных аспекта, один из которых соответствует мифологемам «философии жизни», а другой вплотную подводит нас к современным прагматическим теориям искусства. Метафора затвердевающей лавы выглядит более архаично и напоминает романтическую риторику. Мы можем почувствовать ее близость различным вариантам «философии жизни» — от раннего Карла Маркса до Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера. Эта метафора предвосхищает также риторику экспрессионизма начала XX в., с которой небезосновательно связывают Делакруа. Лава становится метафорой «подлинного творчества», которое враждебно «форме», любой стабильности и определенности. Это аутентичное искусство соответствует подвижности внутреннего мира автора/зрителя. В этом высказывании есть отголоски романтического иконоборчества («мысль изреченная есть ложь») и предвосхищение концептуализма.

Второй аспект данного высказывания кажется более радикальным и неожиданным. Здесь художник использует уже не природные («лава»), а юридические («соглашение», «нейтральная территория») и лингвистические (семиотические) метафоры («общение-коммуникация», «простые слова»). С юридической точки зрения, речь идет о двух самостоятельных, враждебных друг другу инстанциях-субъектах (авторе и читателе) и произведении искусства как «нейтральной территории» для их взаимодействия. Художественный объект воспринимается в данном случае предельно отчужденно и, по сути, Делакруа приближается здесь к пониманию произведения искусства как товара (с максимально «внешней», экономической или юридической точки зрения). В то же время метафоры языка, коммуникации, общения подводят нас к семиотической проблематике. В этой области и находятся наиболее важные завоевания Делакруа-теоретика. Художник исходит из несоответствия языка автора языку читателя и говорит о необходимости конъюнктурной примитивизации языка произведения искусства, даже в случае его изначальной ориентации на элитарную аудиторию.

Здесь, таким образом, мы сталкиваемся с рефлексией по поводу прагматических аспектов произведения искусства в чистом виде. Несмотря на очевидные романтические коннотации этого высказывания (идеализация «непризнанного гения» в противоположность «бесчувственной толпе» любителей искусства), мы видим в этом фрагменте абсолютно современную семиотическую модель взаимодействия художника со своими референтными группами/аудиторией. Делакруа не рассматривает произведение искусства как непосредственное выражение идей или переживаний его автора. Между материальным художественным объектом и мыслями его создателя находится пропасть. Любое творчество неизбежно подчиняется условиям определенной зрительской или читательской аудитории. Конечно, новации возможны; одаренный художник может внести определенные коррективы в сложившиеся представления об искусстве, но эти изменения не должны быть слишком радикальными. В противном случае произведение искусства не только будет отвергнуто даже творческой элитой, но и не будет воспринято как художественный объект. Следовательно, оно не попадет в воображаемый архив «непризнанных» произведений, отношение к которым в дальнейшем может быть пересмотрено.

Кроме того, в данном высказывании Делакруа подчеркивает утилитарный характер восприятия искусства широкой публикой. Конечно, и здесь мы вновь можем усмотреть традиционную для романтизма оппозицию поэзии и прозы, мечты и будничной реальности. Но интересно, как сам Делакруа расшифровывает категорию утилитарного: он говорит о познавательных и развлекательных аспектах искусства. Следовательно, широкая публика пытается свести всю сложность художественного объекта к «голой идее», терминологии инструментального познания и тем самым свести к минимуму свободную игру означающих, самодостаточную жизнь формы. Вместе с тем искусство воспринимается как развлечение, зрелище и его «постановка» должна опираться на строгие законы шоу-бизнеса. Возникает парадоксальная ситуация.

С одной стороны, Делакруа с негодованием, можно даже сказать — с ненавистью, описывает аудиторию гениального художника/писателя — «бездельники», «бесчувственные ротозеи», «дамочки». С другой стороны, именно к заурядным вкусам этой публики, по мысли художника, необходимо приспособляться (другого пути нет!), чтобы создать произведение искусства. «Ротозеи» и «дамочки» должны увидеть в искусстве нечто своё, отчасти — стать соавторами Делакруа и Бальзака.

И это уже не романтическая в ее привычном понимании, а самая что ни на есть прагматическая, реалистическая позиция, которую не следует смешивать с чисто конъюнктурными или коммерческими подходами. Произведение искусства рассматривается как знак, который должен быть прочитан зрительской аудиторией. Это не «сакральный», «аутентичный», «идеальный» объект, в котором ничего нельзя изменить, а результат компромисса, приспособления замысла автора к запросам широкой публики. Исходя из данного высказывания, можно предположить, что этот компромисс касается и формального, и содержательного уровня произведения искусства. Становится понятным, почему концепция абстрактного искусства, которую фактически разработал Делакруа, не получила законченного воплощения в его теории и практике. Конечно, речь шла об использовании механизмов «двойного кодирования».

Делакруа работал в эпоху возникновения эстетизма, теории «искусства для искусства», и его знаменитое письмо Бальзаку также может быть рассмотрено в контексте данной проблематики. «Познавательные» аспекты («истина») в письме оцениваются как внешние, враждебные по отношению к искусству. Напомним, что подобной же позиции придерживался и Ницше, еще один основоположник эстетизма: «Теперь это для нас только вопрос приличия, и мы отнюдь не стремимся видеть все в обнаженном виде, везде присутствовать, все понимать, все знать. «А правда, что Господь Бог везде-везде? — спросила одна маленькая девочка свою маму. — Но ведь это же неприлично!» [6, с. 257].

С ростом рефлексии «искренность» в искусстве не столько утрачивает свою ценность, сколько перестает быть релевантным термином. Поясним некоторые теоретические моменты обращением к художественной практике Делакруа. Красочные феерии мастера вряд ли возможно интерпретировать с точки зрения некой устойчивой «системы ценностей». Это искусство анархическое, но не в узком политическом смысле (Делакруа презирал социализм и мечтания о «счастье человечества» [3, с. 160, 352]), а в более широком — философском [7, с. 17–18]. Артистическое самоутверждение соединяется у Делакруа с глубочайшим скепсисом и пессимизмом. Французский художник предлагает свою концепцию человека-артиста, лишённую вагнеровских утопических коннотаций. Жизнь для Делакруа — эстетический, экзистенциальный и энергетический феномен, бессмысленный, трагический и прекрасный.

В качестве примера можно обратиться к известному произведению из будапештского музея «Лошадь, испугавшая грозы» (1827, илл. 1). Это один из самых значительных образов в истории мирового искусства. Наследуя графу Рочестеру, Эдмунду Бёрку, Джорджу Стаббсу, Уильяму Блейку, Генри Фюзели, художник обращается к теме дикого зверя, его одиночеству, его страху, его нечеловеческому «экзистенциальному» опыту. Это важнейший аспект «скептического романтизма» Делакруа. Конкурируя с Эдгаром По и предвосхищая Ницше, он отходит от «человеческого, слишком человеческого». Не случайно в «Дневнике» Делакруа столько сравнений человека со зверем. Речь здесь идет не только о «романтизации» зверя, но и о «демистификации» человека. Естественно-научный дискурс властно вторгается в область восприятия человека в XIX в. Человек низводится со своего идеалистического пьедестала и рассматривается как часть звериного царства, как опасный хищник или обреченная жертва.

Не существует границы между человеком и животным, нет стены, отделяющей нас от нашего бессознательного,



Илл. 1. Эжен Делакруа. Лошадь, испугавшаяся грозы. 1827. Музей изобразительных искусств, Будапешт

от наших звериных инстинктов. Немецкий экспрессионизм XX в. также будет эксплуатировать эту тему физиологических, животных истоков нашей психики, хотя эта трактовка присутствует уже у Гойи, Делакруа, Шопенгауэра, Золя. Цивилизация не может избавить нас от наших первобытных страхов. Тема получеловека-полуживотного у Одилона Редона — из той же области. Человек становится частью биологической эволюционной цепи. Его сознание — тонкая, крайне уязвимая пленка, скрывающая опасные глубины психики. По сути, оно призрачно, как инфернален и призрачен образ готовой встать на дыбы лошади у Делакруа. Этот фантазмагорический образ — сама экспрессия, сама деформация, настоящая кафкианская метаморфоза. Нас пугает этот образ-оборотень, на наших глазах превращающийся во что-то чудовищное, и в то же время мы читаем вполне человеческий страх и трансгрессию в фигуре этого демонического существа.

Исчезла тонкая прослойка «культуры», защищающая нас от внешнего мира, обеспечивающая наше мнимое бессмертие, наши смыслы, нашу рациональность. Человек видит свою подлинную суть — он всего лишь загнанный зверь, испуганное до смерти животное, чье тело становится иероглифом боли и страха, чудовищным обвинением в адрес лицемерия метафизической и религиозной философии. Эти шокирующие, чудовищные открытия естественно-научного дискурса нашли свое воплощение в образе зверя у Делакруа. Но есть и иной — эстетический аспект этого образа, который сближает Делакруа и Ницше. Зверь прекрасен в забвении «буржуазной» морали, меркантильной рациональности, он идет на риск и не может следовать «культурным нормам». Искусство для Делакруа и Ницше, прежде всего, аморально: «Все, что

мы изобретаем, дабы отвлечься от нашего убогого существования и однообразных забот, которыми оно полно, обращает наши мысли к тому, что является более или менее запретным с точки зрения строгой морали» [3, с. 58].

Вернер Хофман назвал «Смерть Сарданапала» оргией, достойной маркиза де Сада [10, р. 264]. Имморализм интересен как эксцесс — оргия или революция, с эстетической или естественно-научной точки зрения. Искусство — тоже «преступление», нарушение нормы, эта идея роднит Ницше и Делакруа. Иконологические штудии, посвященные французскому художнику, должны учитывать это своеобразное отношение к «сюжету». В этом отношении «темы» Делакруа вращаются вокруг этой «роковой пустоты», отсутствующего центра. Если человек — эстетический феномен, то он интересен как отклонение от физиологической (энергетической) нормы, как преступник, «хищник», а не домашнее, полезное животное [1, с. 96–97]. Делакруа со всей страстью выступает против современного ему sentimentalного, «гуманистического» романтизма: «Вплоть до прекрасно написанной истории Тьера все носит отпечаток этого плаксивого стиля, всегда готового остановиться на пути, чтобы испускать вздохи по поводу честолюбия победителей, или суровости времени года, или неизбежности человеческих страданий. Это какие-то проповеди или элегии. Нет ничего мужественного, производящего хотя бы просто сносное впечатление, — и это потому, что ничто не на своем месте или же занимает чересчур много места и декламируется тоном наставника, вместо того, чтобы быть просто рассказом» [3, с. 252].

Борьба Делакруа с «плаксивым стилем» может напомнить риторику «консервативной революции» в Германии

начала XX в., но в рамках «скептического романтизма» она получает совершенно иной смысл. Делакруа стремится очистить искусство от «человеческого, слишком человеческого» в ином смысле; живопись интересует его как максимально свободное от идеологической логики («пошлости») искусство, позволяющее освободиться от слишком навязчивой в художественной литературе «фигуры автора» [3, с. 88]. Характеристика, данная Делакруа Шенавару («гордая и мятущаяся душа циника») точна и в отношении автора «Резни на Хиосе» [3, с. 79]. Романтизм Делакруа опирался на рационалистические стратегии и склонялся к абстракционизму и экспрессионизму, лишенному утопических измерений искусства начала XX в.

Бессознательное, обретающее свою философскую независимость в те же годы в работах Шопенгауэра, становится главной проблемой теории и живописной практики Делакруа. Суггестивное, музыкальное воздействие визуального образа, точнее — некой красочной симфонии, в которой отдельные узнаваемые черты — всегда условны и эфемерны — сближает «абстракциониста» Делакруа с «шаманом» Кандинским. Французский художник обозначает свой метод как экспрессивный и видит его истоки в творчестве Тициана: «Талант, наиболее свободный от манеры, должен быть наиболее разнообразным: в каждую данную минуту он послушен правдивой эмоции; ему необходимо ее выразить; пустое щегольство ловкостью и легкостью его не занимает» [3, с. 219].

Основная проблема «экспрессионизма» Делакруа заключается в том, что мастер исходил из полной автономии и условности художественных средств. К этому трезвому пониманию невозможности «аутентичной» экспрессии сводится и пресловутая проблема «классицизма» Делакруа [11]. Экспрессия в изобразительном искусстве носит знаковый, отвлеченный характер; «язык всегда остается несовершенным» [3, с. 243–244]. В определенном смысле экспрессионистическая традиция уже давно тяготеет к этой интеллектуализации художественного языка, размежеванию миметических и выразительных элементов. Но Делакруа, кажется, максимально радикализирует эту тенденцию. Даже у Кандинского мы встречаем более мифологизированный и архаичный (с позиций современной семиотики) дискурс.

«Холодный романтизм» Делакруа не признает мечтательности, увлеченности, таинственного в привычном понимании. Художник неоднократно высказывался против «немецкого», иррационального варианта романтики, опровергая мифы, связанные с этим художественным направлением [3, с. 188]. Сердцевина его искусства — контраст между чистой рациональностью и чистым искусством, сложный симбиоз романтики, иронии и нигилизма. Концепция иронии Фридриха Шлегеля кажется особенно плодотворной для интерпретации творчества Делакруа.

Сфера искусства для французского мастера — область человеческой субъективности, сфера воображения, чувства, внушения и самовнушения, и, следовательно, область психологических манипуляций. Художник должен проявить свой «холодный разум» (тоже романтическая мифологема!), талант режиссера и мистификатора, чтобы вызвать у зрителя определенные эмоции. Искусство заключается для Делакруа не в создании формы, совершенной в себе самой, а в форме-медиуме, способной воздействовать на подсознание зрителей. Процесс создания этой области «чистой визуальности» сопряжен с большими трудностями, освобождением от «уродливых», шаблонных форм и идеологических клише.

«Маска — это все» — в этом высказывании раннего Делакруа [2, с. 16] можно увидеть ключ к его творчеству. Сходное понимание манипулятивной сущности искусства как шоу-бизнеса, своеобразной игры с воображением и бессознательным аудитории можно встретить также и у Байрона. Новое открытие бессознательного в эпоху романтизма не обязательно означало архаизацию искусства. Соединение предельного рационализма, доходящего до крайнего цинизма современных политехнологических стратегий, и романтики «чистого искусства», чистой визуальности у Делакруа было естественным следствием развития европейской культуры и ростом рефлексии в области изобразительного искусства. В своей теории искусства французский художник возвращается к проблематике «Парадокса об актере» Дидро. Не случайно рефреном «Дневника» становится афоризм другого известного философа эпохи Просвещения Вольтера о субъективной природе красоты, ее неразрывной связи с нашим внутренним, душевным опытом [3, с. 217, 268].

«Скептический романтизм» Делакруа был тесно связан с развитием семиотических представлений об искусстве. Теории эпохи «Неведомого шедевра» Бальзака нередко исходили из этого восприятия искусства как знака. «Волшебство» искусства заключалось в возможности его различных прочтений. Художественное творчество оказывается неравным самому себе, изменчивым, иллюзорным. Его создает «мастер галлюцинаций», опытный «нарколог», способный ввести в транс референтную аудиторию. Понимание искусства как практики взаимодействия с нашей душевной жизнью нисколько не противоречило семиотической модели его восприятия. Осознание симулятивной, спектаклярной природы искусства провоцировало интерес к художественным средствам выражения, проблемам формы. Уникальный вклад Делакруа в теорию искусства определяется этой попыткой рационализации вопросов экспрессии, суггестивного воздействия искусства. Вопреки жестким историцистским схемам, концепция французского художника оказалась радикальнее многих модернистских теорий, приближаясь к современным прагматическим научным формам восприятия искусства.

Список литературы:

1. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
2. Делакруа Э. Дневник. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 1. 454 с.
3. Делакруа Э. Дневник. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 2. 441 с.
4. Делакруа Э. Письмо Оноре де Бальзаку (1832) // Делакруа Э. Письма / Сост. В. И. Раздольская. СПб.: Азбука, 2001. URL: http://delakrua.ru/post_1832_142 (дата обращения: 03.05.2022).
5. Жерико Т. Размышления о состоянии живописи во Франции // Жерико о себе и современники о нем / Сост. В. Н. Прокофьев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. С. 79–82.
6. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
7. Рыков А. В. Истоки авангарда. Западноевропейское искусство XVIII–XIX вв. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2016. 40 с.
8. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
9. Юм Д. О норме вкуса // Юм Д. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 622–642.
10. Hofmann W. The Earthly Paradise. Art in the Nineteenth Century. New York: George Braziller, 1961. 436 p.
11. Mora S. Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism // The Journal of Aesthetic Education. 2000. Vol. 34, No. 1. P. 57–75.
12. Mras G. P. Eugene Delacroix's Theory of Art. Princeton: Princeton University Press, 1966. 160 p.

References

- Burke, E. (2013) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Simon & Brown.
- Delacroix, E. (2009) *Journal (1822–1963)*. Vol. 1–2. Paris: José Corti. (in French)
- Delacroix, E. (2012) *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*. Paris: Hachette Livre BNF. (in French)
- Géricault, T. et al. (1962) *Geriko o sebe i sovremenniki o nem [Gericault about Himself and Contemporaries about Him]*. Moscow: Izdatelstvo Akademii khudozestv Publ. (in Russian)
- Hofmann, W. (1961) *The Earthly Paradise. Art in the Nineteenth Century*. New York: George Braziller.
- Hofmann, W. (2002) *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Kroener Alfred GmbH + Co. (in German)
- Hume, D. (2013) *Of the Standard of Taste*. Fairfield: The Birmingham Free Press.
- Mora, S. (2000) 'Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism', *The Journal of Aesthetic Education*, 34 (1), pp. 57–75.
- Mras, G. P. (1966) *Eugene Delacroix's Theory of Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. (1993). *Stikhotvoreniia. Filosofskaia proza [Poems. Philosophical Prose]*. St. Petersburg: Khudozestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Rykov, A. V. (2016) *Istoki avangarda. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo [Origins of the Avant-Garde. Western European Art in the 18th – 19th Centuries]*. St. Petersburg: St. Petersburg University Press Publ. (in Russian)

Конищева Мария Евгеньевна, бакалавр. Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17. 199034. maria.kon1731@gmail.com

Konishcheva Mariia Evgenevna, bachelor student. St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, 17 Universitetskaya Emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. maria.kon1731@gmail.com

ВЛИЯНИЯ ШКОЛЫ МАККЪЯЙОЛИ НА ПОРТРЕТНУЮ ЖИВОПИСЬ ДЖОВАННИ БОЛЬДИНИ (1861–1880)

THE INFLUENCE OF THE MACCHIAIOLI SCHOOL ON GIOVANNI BOLDINI'S PORTRAITURE (1861–1880)

Аннотация. О Джованни Больдини закрепилось мнение как о художнике, занимавшемся, в первую очередь, созданием салонных женских портретов. Однако его творчество более многогранно и включает большое количество психологических портретов, которые зачастую остаются в тени ярких и блистательных дамских образов прекрасной эпохи. Кроме того, некоторые исследователи считают творческую манеру Больдини сформировавшейся под влиянием импрессионистов, при этом игнорируя школу, полученную им в Италии в период работы в творческой группе маккьяйоли. Объединение художников маккьяйоли начало формироваться во Флоренции с начала 1850-х гг., однако, сами мастера обозначали в качестве даты создания направления 1855 г., указывая, что толчком послужило посещение Доменико Морелли, Франческо Саверио Альтамура и Серафино де Тиволи Всемирной выставки, прошедшей в Париже в это время. В российском искусствознании школа маккьяйоли практически не изучена, однако она оказала существенное влияние на дальнейшее развитие итальянского искусства. Художники школы маккьяйоли разработали свое учение о “macchia” или цветовом пятне, которое являлось системообразующим элементом их творчества. Кроме того, они ставили перед собой задачу грамотного использования и сочетания оттенков белого цвета. Их живопись всегда оставалась глубоко национальной, чему способствовал особый исторический период существования школы. В качестве композиционных приемов школы маккьяйоли можно выделить использование приема кадрирования и ассиметричную композицию, что позволяло им избегать статичности в работах. Дж. Больдини, будучи активным участником группы, адаптировал найденные ими в пейзажах колористические и композиционные приемы для портретной живописи. Хотя он и развивал творческий метод школы маккьяйоли, однако, для его работ характерно также использование приемов других художественных направлений. В связи с этим данная работа посвящена анализу формирования творческого метода маккьяйоли и степени его влияния на портретную живопись Дж. Больдини.

Ключевые слова: итальянская живопись XIX в.; маккьяйоли; портретная живопись Джованни Больдини; импрессионизм; романтизм; творческий метод “macchia”; теории цвета.

Abstract. Giovanni Boldini is widely regarded as a painter of salon portraits of women. However, his oeuvre is more multi-faceted and includes a large number of psychological portraits, which are often overshadowed by the flamboyant and resplendent ladies of the Belle Epoque. Furthermore, some scholars consider the creative style of Boldini to have been shaped by the Impressionists, while ignoring the school he received in Italy working in the creative group of Macchiaioli. In Russian art history, the Macchiaioli school is virtually unstudied, but it had a considerable influence on the further development of Italian art. The artists of the Macchiaioli school created the doctrine of the macchia, or stain of colour, which was a systematic element in their art. They also set themselves the task of using and combining shades of white. Their painting has always remained deeply national, owing to the specific historical period of the school's existence. The school of Macchiaioli uses framing and asymmetric composition, which helps to avoid static composition. Giovanni Boldini, an active member of the group, adapted the colouristic and compositional techniques he found in landscapes for portraiture. Giovanni Boldini developed the creative method of the Macchiaioli school, but he also used techniques from other artistic movements. In this article, the author analysed the formation of the creative method of Macchiaioli and the degree of its influence on the portrait painting by Giovanni Boldini.

Keywords: 19th-century Italian painting; Macchiaioli; portrait painting by Giovanni Boldini; Impressionism; Romanticism; the creative method of “macchia”; theories of color.

Маккьяйоли — художественное течение в итальянской живописи, образовавшееся в середине XIX в. В его основе лежала идея создания правдивых полотен, отражающих актуальную действительность. Группа художников маккьяйоли занималась поисками баланса между цветом, светом и тенью на полотнах, сформировав в дальнейшем свое учение о “macchia” или цветовом пятне, которое они рассматривали как возможность объединения обозначенных выше составляющих.

Помимо общих идей о колорите, их также сближало стремление реформировать устоявшееся в итальянском искусстве представление о допустимых сюжетах. Художники

обращались к окружающей жизни, в своих произведениях изображали героев, занимающихся повседневными бытовыми делами. В связи со спецификой художественных задач излюбленным жанром представителей маккьяйоли стал пейзаж, в рамках которого они ощущали большую свободу для экспериментов со светотенью [7].

Вместе с тем Джованни Больдини, который в 1862 г. переехал во Флоренцию и присоединился к этой группе, с самого начала своего творческого пути проявлял склонность к портретному жанру. Он обладал природным видением света, развитию которого способствовали работа на пленэре, а так-

же знакомство с теоретическими трудами ведущих ученых о свете и цвете [6]. За свой непродолжительный период пребывания во Флоренции он сумел создать обширную галерею портретов друзей-художников, а также освоить основные принципы работы со светом, присущие маккьяйоли.

В настоящий момент в российском искусствознании тема школы маккьяйоли практически не изучается, кроме того, творчество Джованни Больдини в большей степени рассматривается в контексте импрессионистического направления [3; 11], тогда как теория "macchia" оказала на него серьезное влияние. В отечественном искусствознании можно выделить книгу Е. В. Федотовой «Джованни Больдини» и каталог выставки «Джованни Больдини: художник Belle Epoque», проходившей в Государственном Эрмитаже [4; 6]. Вместе с тем важны работы итальянских ученых разных периодов, посвященные как творчеству художников маккьяйоли, так и отдельно Больдини [9; 14; 15; 17; 26]. В целом издания итальянских исследователей отличаются большей экспрессивностью повествования и меньшей структурированностью текста, однако несомненным преимуществом является большое количество иллюстраций высокого качества, недоступных в иных источниках. В связи с этим целями данного исследования являются, во-первых, анализ факторов, повлиявших на формирование творческого метода маккьяйоли, а во-вторых, обобщение основных особенностей портретной живописи Джованни Больдини в период с 1861 по 1880 г. и изучение степени и качества воздействия на нее школы маккьяйоли.

Предпосылки формирования творческого метода школы маккьяйоли

Для анализа предпосылок появления школы маккьяйоли в данный период необходимо оценить следующие факторы: субъективные (социально-политические изменения, происходившие в Италии) и объективные (общеевропейские научные исследования, посвященные свету и цвету).

В начале XIX в. итальянское искусство играло второстепенную роль на европейском континенте, уступая искусству Франции, Нидерландов и Германии. Такая ситуация была связана с раздробленностью страны, отсутствием единого национального движения и замедленной индустриализацией [1; 2; 10].

В 1840-х гг. в Италии обостряется кризис, связанный с невозможностью дальнейшего развития, что приводит к революционным событиям 1848–1849 гг., целью которых было объединение страны. Несмотря на провал революция дала огромный толчок для формирования в 1850-х гг. национально-освободительного движения, победы во Второй войне за независимость и провозглашения независимого Королевства Италия 17 марта 1861 г. [21].

Многие художники, которые в дальнейшем вошли в движение маккьяйоли, разделяли революционные взгляды Джузеппе Гарибальди, были непосредственными участниками революционных и военных событий того периода. Например, Доменико Морелли, который оказал существенное влияние на формирование взглядов молодых художников на раннем этапе развития школы маккьяйоли, был революционным активистом в Неаполе, что привело его даже к короткому тюремному заключению [24]. В связи с этим национальная тема занимала важное место в их живописи. В своих портретных работах, бытовых сценах, пейзажах художники стремились подчеркнуть уникальные национальные особенности итальянских регионов. Живописцы делали героями своих произведений крестьян, занимающихся повседневными делами, подчеркивая особенности национальной одежды и занятия, свойственные различным провинциям или деревням.

К субъективным факторам, способствовавшим появлению направления маккьяйоли, можно отнести изменения в области искусства, которые начали происходить с начала XIX в. в Италии: частичное реформирование системы образования в Академии изящных искусств Флоренции, появление новых школ, четкое понимание второстепенности положения итальянской живописи на мировом уровне и созревшее в обществе ощущение необходимости изменения подхода к живописи. В начале XIX в. в Италии наибольшее предпочтение от-



Илл. 1. Джачинто Джиганте. Вид Неаполя. 1835. Бумага на картоне, акварель. 27 x 44,7 см. Частное собрание. URL: <https://www.litfund.ru/auction/55/22/>



Илл. 2. Франческо Айец. Разжалование дожа Франческо Фоскари. 1844. Холст, масло. 230 x 305 см. Пинакотека Брера, Милан.
 URL: https://artchive.ru/artists/7114~Franchesko_Ajets/works/405199~Razhalovanie_dozha_Franchesko_Foskari

давалось таким направлениям, как академизм и романтизм, которые были тесно связаны между собой сюжетами, темами и техническими особенностями. При этом начали развиваться отдельные региональные школы, например, школа Позиллипо, расположившаяся в прибрежном районе Неаполя. Художники этого направления первыми восприняли идею написания работ с натуры, начали уделять большее внимание свету и колориту, их работы, созданные в начале XIX в., являются одними из самых передовых. Однако в их полотнах ощущается влияние романтизма, что выражается в более эмоциональном отношении к пейзажу и использовании различных художественных техник для передачи состояния природы, при этом композиция сохраняет условность и типизированность. Как правило, это горизонтально ориентированные полотна, с четко выстроенной перспективой и ассиметричной многоуровневой композицией. В качестве примера можно привести картину Джачинто Джиганте «Вид Неаполя» (Илл. 1).

Многие из художников, которые в дальнейшем прикнули к движению маккьяйоли, были выходцами из Неаполя и, безусловно, знакомы с творчеством представителей этой школы. В частности, Джузеппе Аббати и Джузеппе Де Ниттис прибыли во Флоренцию, получив предварительно художественный опыт именно в Неаполе. Одним из определяющих принципов движения маккьяйоли было противопоставление своих работ академическим традициям и устоям: художники стремились отказаться от требований, выдвигаемых для участия в выставках, а также открывать для общественности новые жанры. Принципы академического образования, сохранившиеся до первой половины XIX в., сформировались еще в XVI в. Самым важным предметом для художественного

образования оставался рисунок, обучающиеся должны были отточить мастерство передачи драпировки, орнамента, было важно научиться передавать светотень, для чего изучались работы тосканских мастеров круга Джорджо Вазари [7]. При освоении колорита студентам предлагалось копировать произведения мастеров XVIII в., существенное внимание уделялось нивелировке красочных оттенков природы, приведению их к единому тону. Наиболее значимым жанром считался исторический, именно такого рода работы допускались до участия в различных конкурсах, студенты могли представлять жанровые сцены на темы из жизни великих людей Италии или античных героев [7].

В обществе появлялось осознание, что живописная идея и технические приемы итальянских мастеров потеряли лидирующие позиции в мире, уступив первенство мастерам Франции, в которой в этот период уже начали происходить существенные социальные изменения после буржуазной революции 1789 г., явившие миру таких художников, как Эжен Делакруа, Жан Огюст Доминик Энгр и др. На первый план вышел романтизм. Работы итальянских мастеров-романтиков существенно различались с французскими, в первую очередь по темам, которые выбирали художники. Одним из ведущих представителей итальянского романтизма являлся Франческо Айец, работавший в Венеции и Милане в середине XIX в., он был известен своими историческими картинами и портретами, например, «Разжалованием дожа Франческо Фоскари» (Илл. 2). При этом его картины отличаются театральностью композиции, статичностью фигур и воспринимаются скорее как иллюстрации литературных произведений, нежели отражение реальности, тогда как ведущие

мастера французского романтизма стремились изображать современные им события, поднимать в своих произведениях социально-актуальные темы. А Франческо Айец хоть и обращался к событиям из итальянской или античной истории, однако давал им романтическую трактовку, создавая впечатление литературности и неральности момента. Французский прозаик и поэт романтической школы Тофиль Готье назвал его работы «увеличенными иллюстрациями к роману о рыцарях, прекрасных дамах и пажках» [2, с. 5].

Аналогичным образом об искусстве Италии высказался французский журналист Максим Дюкан в своем труде, посвященном выставке 1855 г.: «В Италии погасла память о предках, в стране, где родились Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициан, Рафаэль, Веронезе и многие другие, больше не осталось художников. Именно здесь, прежде всего, мы должны изучить ту степень неполноценности, к которой приводит преувеличенное уважение к необновленной традиции. Искусство, подражая прошлому, не играя роль творца, в конечном счете, ослабевает и исчерпывает себя. Италия, как и Испания, больше не могут считаться художественными нациями» [17, с. 398].

По сложившейся традиции в академическом образовании Италии внимание цвету и свету уделялось в значительной степени меньше, чем рисунку и четкой композиции, в связи с этим колористическая составляющая полотен итальянских мастеров требовала изменений. Такую позицию, в частности, высказывал архитектор и критик Пьетро Сельватико: «Колорит, безусловно, та часть современной итальянской живописи, которая, возможно, заслуживает самого упрека. Эта резкая и непрозрачная тень, эти размытые или тяжелые цвета, эта асфальтовая дымка, господствующая почти на всех полотнах, несомненно, являются причиной стольких сетований по поводу упадка современного искусства» [14, р. 234].

Одной из задач, которую ставили перед собой художники школы маккьяйоли, было возрождение истинно итальянского искусства, в связи с этим в своих колористических поисках они обращались к традициям прошлого. Термин “*maschia*”, воспринятый ими для описания своего творческого метода, использовался еще в XVII в. для картин флорентийских и венецианских художников. При этом он мог описывать разные явления. Трактуя понятие “*maschia*” применительно к флорентийской школе, Джорджо Вазари определял его как технику рисунка в черновом варианте, исполненного «поспешно и порывисто», когда делается акцент на построении рисунка и проектировании пространства картины [25, р. 68].

Другое значение этот термин имел в сочинениях Марко Боскини — для описания сочетания цвета и светотени в картинах великих мастеров венецианской школы. В своих трудах он проводит различия между рисунком и колоритом полотен, утверждая, что качество картины зависит в первую очередь от ее колорита, а во вторую — от рисунка. В его понимании рисунок хоть и необходим для обучения, но относится в большей степени к технической составляющей работы, тогда как грамотное использование цвета, способное «оживить» происходящие события, является частью творческой составляющей. По его мнению, “*maschia*” — это комплексное явление, включающее в себя не только подбор нужного оттенка цвета, но и технику его нанесения [25, р. 101].

Таким образом, уже в XVII в. были сформированы две различные концепции в отношении “*maschia*”, однако в качестве общей цели выдвигавшие достижения «правдоподобного изобразительного пространства посредством изменения формальных элементов живописи» [11, р. 17].

Художники маккьяйоли XIX в. восприняли в большей степени венецианскую трактовку “*maschia*”, ставя цвет и светотень, достигаемую за счет использования светлых и темных цветов, на первое место, наряду с выразительностью мазка и интенсивностью его нанесения.

Важно отметить, что в творчестве такого художника, как Джованни Больдини, мазок имеет существенное значение, в своих портретах он использовал его в качестве одного из основных выразительных средств, варьируя по ширине и длине в зависимости от стоящих перед ним задач. Итальян-

ский художник Арденго Соффичи комментировал картину «Профиль сидящей обнаженной» в 1909 г. в публикации в газете «La Voce» следующим образом: «Это вспышка мимолетной жизни, пойманная художником на лету и выраженная в каждой линии, каждом мазке, каждой капле краски» [3, с. 28].

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что Джованни Больдини воспринял и видоизменил традиционную для итальянского искусства идею важности использования различных техник нанесения красок для передачи на полотне энергии и яркости жизни, за что позднее во Франции получил прозвище «мастер свистящего мазка».

С изменением подхода к колориту также связаны и объективные факторы появления направления маккьяйоли. Они выражались в научном прогрессе, происходившем в Европе в начале XIX в., и были связаны с новыми исследованиями, посвященными свету и цвету и их восприятию глазом.

Ряд ученых начала XIX в. изучал цвет и свет: некоторые — с точки зрения их физических свойств, другие — с философской позиции. Появились работы, адаптировавшие эти изыскания под нужды художников. К таковым, в частности, относятся книга «К теории цвета» Иоганна Вольфганга фон Гете и трактат Джузеппе Босси «Исследовательское эссе о гармонии натурального и искусственного цвета» [4; 11]. Эти труды начала XIX в., могли быть доступны художникам школы маккьяйоли для прочтения. Поскольку художники медленнее, чем ученые, отказывались от своей моральной или дидактической роли, те трактаты, которые могли иметь наибольшее значение для чистой науки, обычно оказывались наименее полезны для них с точки зрения тех функций, которые считаются специфическими для искусства. И наоборот, некоторые работы, менее достоверные с научной точки зрения, но более конкретно направленные на решение художественных проблем, становились более широко распространены в художественной среде.

В ранних картинах маккьяйоли прослеживается сильное внимание к светотени. Во многих произведениях теням придается такое же большое значение с точки зрения цвета и формы, как и фигурам или предметам, которые их отбрасывают. Есть примеры очень темных теней, сумрачных прозрачных теней, цветных теней. При взгляде на работы становится очевидным, что при решении проблем светотени художники обращались к современным научным открытиям в отношении оптики, света и цвета. Такой подход отвечал духу XIX в., когда научный и технический прогресс начал оказывать серьезное влияние на культуру в целом и живопись в частности.

Развитие жанра портрета в творчестве художников маккьяйоли

Портрет был не самым распространенным жанром среди художников маккьяйоли, и его разработке они уделяли меньше внимания, чем, например, пейзажу. В первую очередь это связано с тем, что он менее подходил для художественных задач, стоящих перед ними. При этом важно отметить, что несмотря на то, что направление маккьяйоли представляло собой объединение художников, движимых общими идеалами и творческими поисками, каждый из них по-своему воспринимал и адаптировал новые идеи. Представителем группы маккьяйоли, выбравшим портретный жанр в качестве основного для своего творчества, стал Джованни Больдини; в своих работах он использовал те принципы, которые воспринял именно в итальянский период. Героями его полотен часто были сами художники или члены их семей, он стремился запечатлеть их в привычной атмосфере, занимающихся своими повседневными делами. Реже — простые жители итальянских деревень, изображение которых было прерогативой остальных представителей школы. Для творчества маккьяйоли, как и для мастеров других европейских школ этого периода, была характерна тенденция смешения жанров [7; 22]. Зачастую портрет мог быть вписан в пейзаж, таким образом художники отработывали приемы убедительной передачи фигур на пле-



Илл. 3. Джованни Фаттори. Крестьянки. 1865. Холст, масло. Частное собрание. URL: <https://vsdn.ru/museum/catalogue/?mid=8384&replyto=&a=comment>



Илл. 4. Джованни Больдини. Портрет Диего Мартелли на вилле Кастильончелло. Около 1867. Холст, масло. Частное собрание. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9,_1970

нэре, экспериментируя не только со светотенью, но и с позами портретируемого и композицией полотна в целом [23; 24].

Среди портретных работ художников маккьяйоли выделяются полотна Джованни Фаттори, написанные им во время путешествия по Тоскане. На них он изображает итальянских сельских жителей, занимающихся повседневными делами и стремится правдиво и достоверно передать особенности национальной культуры Италии. В период начала – середины 1860-х гг. Джованни Фаттори зачастую использует горизонтально ориентированный, вытянутый холст, что позволяет ему размещать широкоформатное пейзажное изображение, аккуратно вписывая в него фигуры.

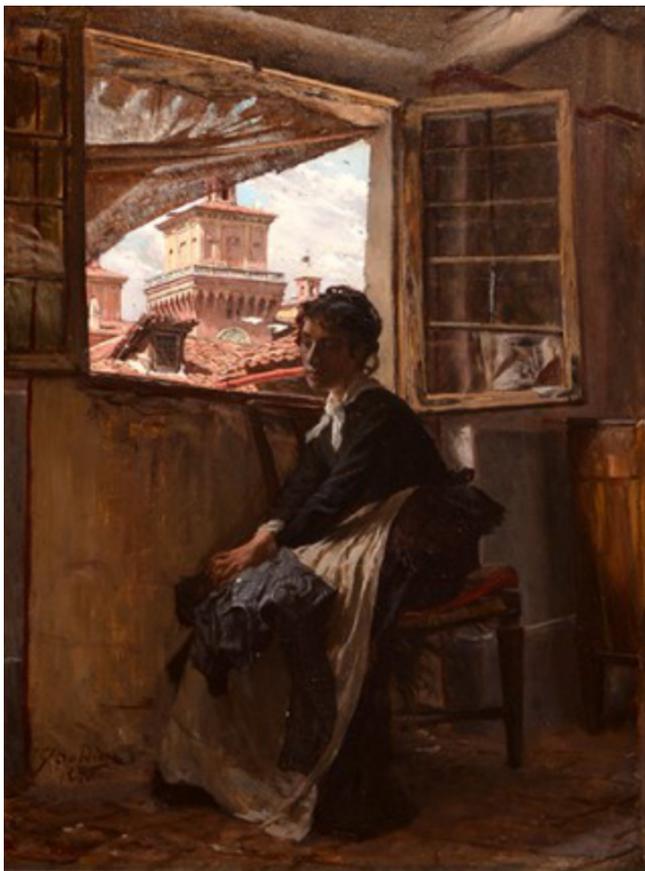
В качестве примера такой работы можно привести картину «Крестьянки» (Илл. 3): художник мастерски передает красоту полей и гор изображаемой местности, при этом фигуры крестьянок кажутся несколько стаффажными, как будто бы расставленными автором позднее, хоть и написанными с натуры. Данный вывод может быть подтвержден офортом Джованни Фаттори «Женщина из Габборо», на котором изображена одна из крестьянок с картины «Крестьянки», стоящая спиной, одной рукой придерживая юбку, а другую разместив на талии. На офорте «Тосканские крестьянки» также изображены две девушки, которые зеркально перенесены на полотно «Крестьянки», причем образ одной из них, стоящей спиной, является повторением «Женщины из Габборо». Кроме того, образ той же девушки мы видим на полотне Джованни Фаттори «Крестьяне в лесу».

Этот пример демонстрирует, что достижение характерной правдивости в образе крестьян не является первостепенной задачей художника. Целью их использования была передача обобщенного духа той местности, в которой они проживают, а не психологического состояния героя и его индивидуальных особенностей, поэтому художник в ряде работ повторял образ одной и той же девушки.

В конце 1860-х гг., находясь на вилле своего друга Диего Мартелли в Кастильончелло, Джованни Фаттори создает портреты его семейства: «Диего Мартелли в Кастильончелло» и «Портрет Терезы Фабрини». Портреты супругов схожи по своей композиции и колористическому решению: они написаны в парке, на свежем воздухе, герои представлены сидящими в расслабленных позах, полулежащими на садовых креслах, фигуры ориентированы к зрителю боком, художник работает чистым цветом, стремясь передать свет, льющийся через кроны деревьев на портретируемых. Широкий кадр и горизонтальная ориентация холста также позволяют представить типичный пейзаж этой местности, с сосновым лесом на



Илл. 5. Адриано Чечони. Вышивальщицы. 1866. Холст, масло. 52 x 41 см. Частное собрание. URL: <https://artifex.ru/адриано-чечони/>



Илл. 6. Джованни Больдини. Вид на замок Эстенсе. 1870. Доска, масло. 35 x 27 см. Частное собрание. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9_1970

заднем плане, и сыграть на контрасте между светом и тенью. Картины, построенные из «пятен» цвета, расположенных рядом, вероятно, были написаны в 1867–1868 гг.

Очевидно, что живописца в первую очередь занимает вопрос взаимодействия между портретируемым человеком и световоздушным пространством вокруг него, а не глубоко психологическая передача образа. Художник выбирает небольшой участок сада, в котором он может в полной мере сфокусироваться на вопросах светотени и отследить происходящие изменения. Аналогичный подход мы встречаем в более поздних его работах, например, в картине «Молодая синьора в саду» 1870–1875 гг.

Для творчества Джованни Больдини итальянского периода также является характерным изображение его друзей-художников в небольших пространствах на открытом воздухе, ярким примером является работа «Портрет Диего Мартелли на вилле Кастильончелло» (Илл. 4), выполненная в традициях группы школы маккьяйоли. Полотно наполнено светом и воздухом, что создает жизнерадостное впечатление. При этом Больдини, в отличие от Фаттори, в большей степени уделяет внимание портретируемому, практически не изображая пейзаж парка виллы. Конечно, его работу также нельзя отнести в полной мере к психологическому портрету, однако художник дает возможность зрителю составить впечатление как об образе героя, так и о его текущем эмоциональном состоянии.

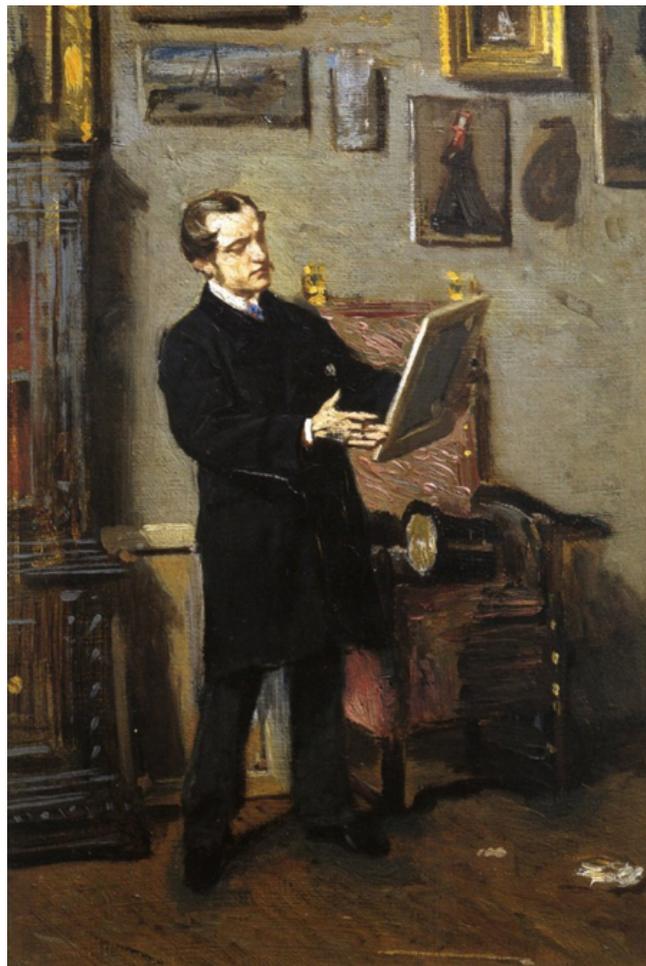
В качестве еще одного распространенного типа портретной живописи можно выделить интерьерные портреты, как правило, изображающие жизнь флорентийских средних буржуа, занимающихся своими повседневными делами. Эти портреты можно разделить на два вида: с портретируемыми, помещенными около открытого окна, таким образом, что их фигуры залиты солнечным светом, и с портретируемыми,

представленными исключительно в интерьере так, что зритель явно не видит источник освещения.

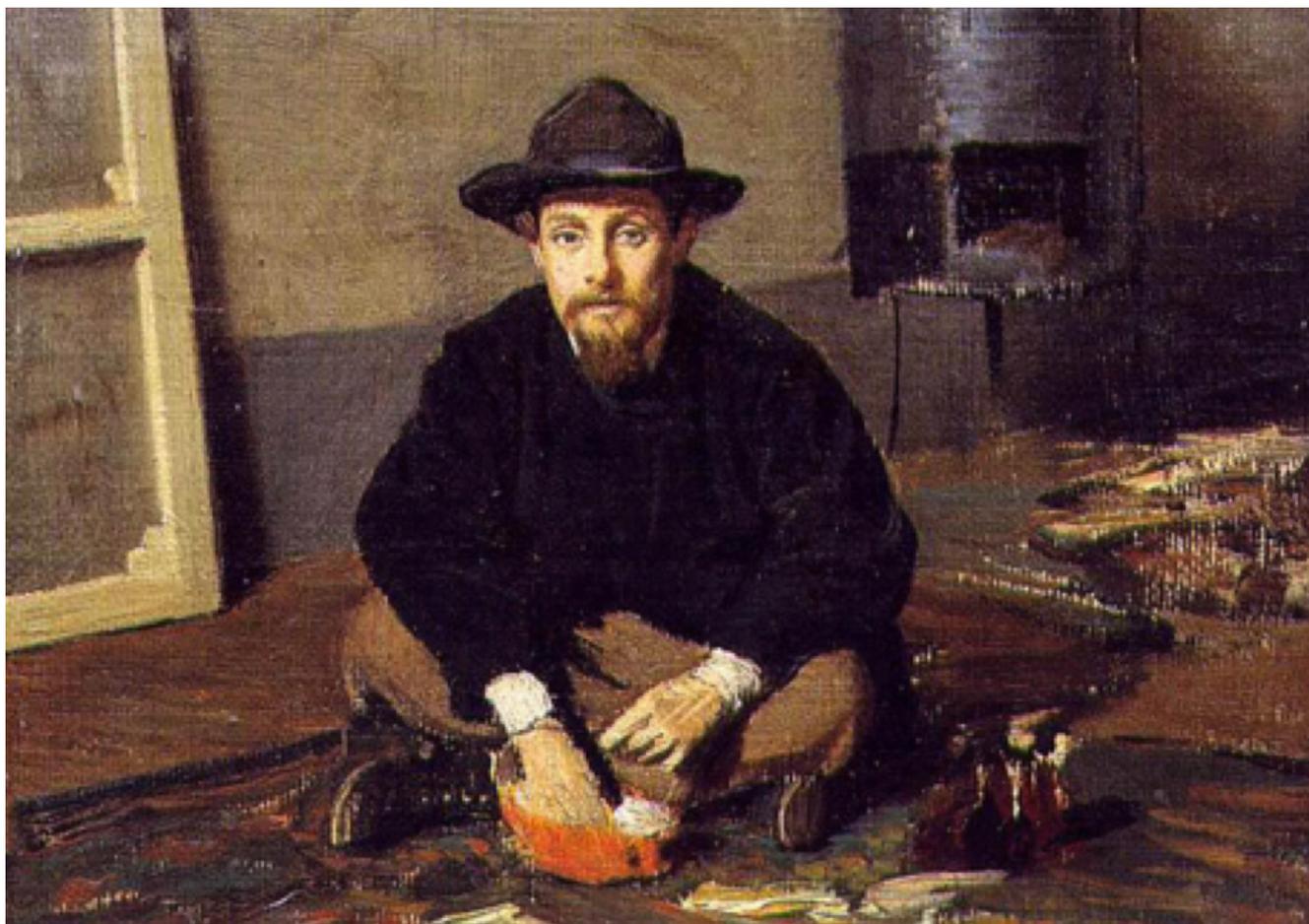
К первому виду относятся групповые портреты Адриано Чечони «Вышивальщицы» (Илл. 5), Сильвестро Лега «Пение скворца», Одоардо Боррани «Неграмотная», а также индивидуальные портреты Адриано Чечони «Тетушка Эрмания», Сильвестро Лега «Новость» и Джованни Больдини «Вид на замок Эстенсе» (Илл. 6).

На групповых портретах представлены девушки, относящиеся к итальянскому среднему классу, о чем свидетельствует окружающий их интерьер и одежды. На всех картинах героини занимаются привычным и характерным для себя занятием: вышивают, музицируют, обучаются письму. В этих портретах нашла отражение тенденция размывания границ между бытовым и портретным жанрами, а также сохраняется некоторая стаффажность и условность изображаемых фигур. Среди индивидуальных портретов разительно выделяется работа Джованни Больдини «Вид на замок Эстенсе»: на полотне художник стремится к достоверной передаче образа героини, а пейзаж за окном и интерьер комнаты выполняют вспомогательную роль.

В портретных работах маккьяйоли часто находят общие черты с немецким ранним реализмом и романтизмом. Это объясняется тем, что австрийское господство продолжалось в некоторых частях Италии вплоть до второй половины XIX в., в связи с чем итальянское искусство восприняло сюжетные качества немецкой живописи, наряду с техникой, которой отдавали предпочтение в Мюнхене и Вене: гладкие мазки, яркие описательные цвета и почти фотографический



Илл. 7. Джованни Больдини. Автопортрет с картиной в руках. Около 1865. Холст, масло. 32 x 22,5 см. Галерея современного искусства во дворце Питти, Галереи Уффици, Флоренция. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9_1970



Илл. 8. Джованни Больдини. Портрет Диего Мартелли. Около 1866. Холст, масло. 14,8 × 19 см. Галерея современного искусства во дворце Питти, Галереи Уффици, Флоренция. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonné_1970

эффект. Отголоски этой техники можно найти и в интерьерных портретных работах представителей школы маккьяйоли.

Обобщая, можно сделать вывод: несмотря на то, что большинство художников школы маккьяйоли были пейзажистами, они также обращались к портретному жанру в рамках достижения стоящих перед ними художественных целей. Самым плодовитым портретистом из них является Джованни Больдини, который писал много различных портретов, применяя новые для себя техники и адаптируя методы, применяемые маккьяйоли при написании пейзажей, к портрету, в сюжетном плане он также оставался в русле движения маккьяйоли.

Эволюция портретной живописи Джованни Больдини в контексте художественных поисков маккьяйоли

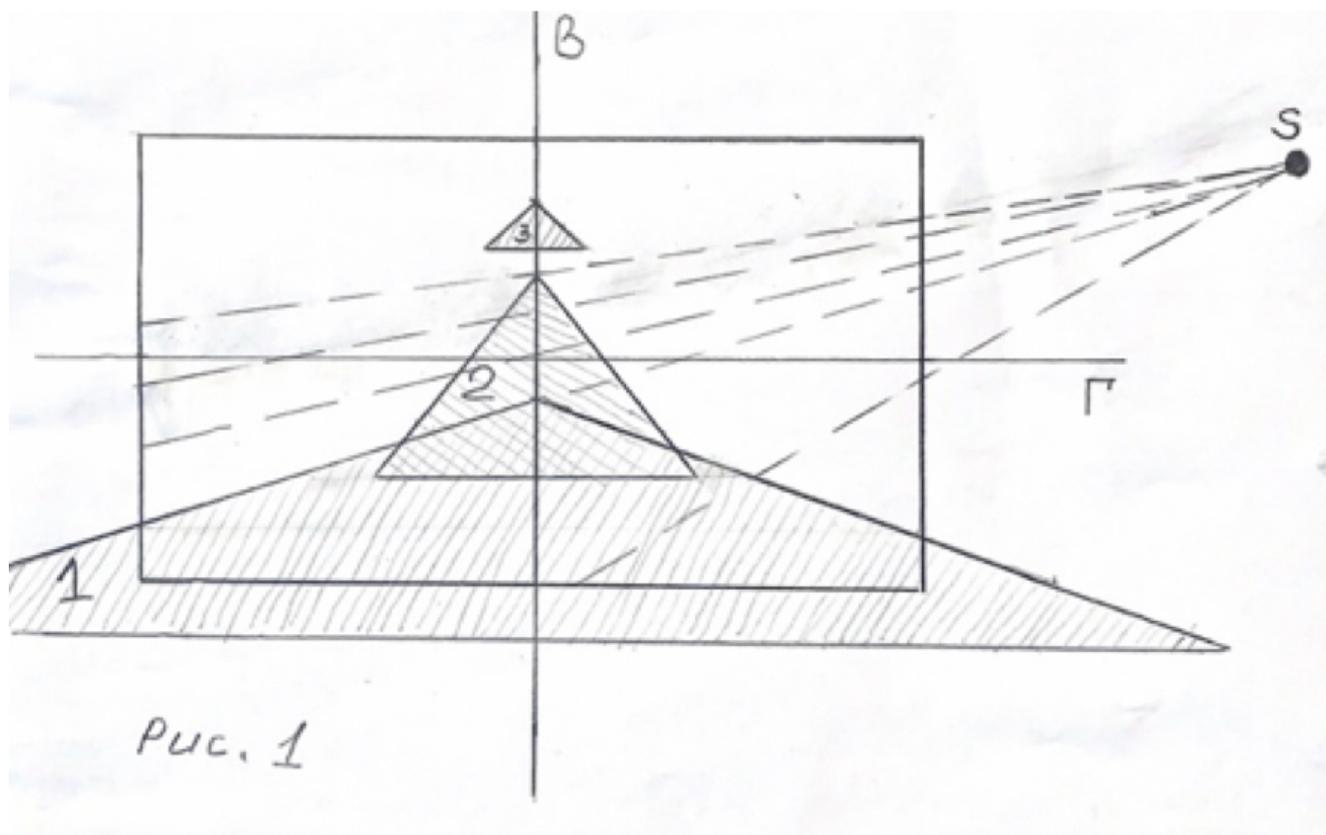
Джованни Больдини стремился максимально достоверно передать образ портретируемого, прибегая для этого к разным методам. Некоторые из его портретов итальянских жителей даже тяготеют к формирующемуся в Италии направлению веризма. Проанализируем несколько работ художника флорентийского периода (1861–1869) творчества.

В работе «Автопортрет с картиной в руках» (Илл. 7) изображен эпизод из жизни молодого художника, рассматривающего картину. Произведение имеет вертикальный композиционный строй. Герой на мгновение замер и пристальным взглядом оценивает результат выполненной им работы. Джованни Больдини умело передает на холсте эмоцию своего героя: добродушного молодого человека, увлеченного твор-

чеством. Окружающая его обстановка комнаты-мастерской довольно проста и аскетична. Предметы интерьера почти не прописаны, а некоторые обозначены цветовыми пятнами. Несмотря на статичность композиции, в целом работа лаконична и уравновешена.

Картина написана в сдержанной цветовой гамме, использованы теплые коричневые и холодные фиолетовые оттенки во всех элементах интерьера: мебели, стенах, поле и картинах, — а также в одежде героя. В приглушенном розовом цвете выполнена драпировка кресла. Пальто героя темным пятном отчетливо контрастирует со светлым фоном комнаты. Расположение молодого человека на светлом фоне комнаты отвечает колористическим поискам группы маккьяйоли. Благодаря этому техническому приему, взгляд зрителя не блуждает по картине, а сразу попадает в композиционный центр, то есть на фигуру изображенного, а затем зритель осматривает окружающий ее интерьер.

Однако на примере других работ, сходных по сюжету, мы можем увидеть творческий поиск мастера в иных композиционных решениях. Примером является «Портрет Диего Мартелли» (Илл. 8). Больдини изображает момент из будней Мартелли, показывая его за привычным делом. Герой сидит по-турецки в мастерской художника и перебирает рукой табак в оранжевом мешочке. По его утепленной одежде и находящейся за ним печке и разложенным дровам мы предполагаем, что события в мастерской происходят в холодное время года, руки также облачены в перчатки. Художник мастерски передает внимательный взгляд героя, который как будто бы оторвался от своего занятия, чтобы ответить на какой-то вопрос. На представленной картине нет ни одной изображенной целиком крупной детали интерьера, видны только части



Илл. 9. Композиционная схема к «Портрету Диего Мартелли». URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9,_1970

тех или иных предметов: ковер на полу, подрамник у стены, печь, дрова, фрагмент вертикальной плоскости стены, фрагмент пола. С одной стороны, они передают атмосферу окружающего быта, с другой, выполняют определенную роль в объемно-пространственном решении произведения.

Только фигура героя изображена полностью. Тот находится ровно в центре картины, разделяя собой пространство слева и справа на равные части. Фигура своим расположением и размером уравнивает довольно неустойчивую композицию горизонтальной картины. Справа по диагонали в верхнем углу за спиной героя стоит металлическая печь, чуть ниже на затемненном фоне стены — охапка дров. Немного удлиненный по горизонтали формат холста (часто используемый маккьяйоли) позволяет более убедительно вписывать изображаемые фигуры людей и животных в пространство панорамного вида, передавать пластику объемов.

Фигура героя вписана в оптический треугольник, вершиной которого является его шляпа (Илл. 9). Ощущение равновесной устойчивости изображения на картине достигается системой из треугольников, которые диагоналями сходятся к центральной оси картины. Первый, самый нижний и самый большой, изображен сторонами ковра, второй, средний, — наклоном рук и третий, самый маленький, — конусообразной формой шляпы. Все эти треугольники симметричны и, словно составленные в одну пирамидку, своими основаниями определяют общую устойчивость изображения.

Стоит отметить, что горизонтальная ориентация холста широко использовалась художниками маккьяйоли в пейзажной живописи, широкоформатный ракурс позволял в деталях передать уникальную природу Тосканы.

Джованни Больдини также создавал портреты своих друзей на пленэре, характерные для школы маккьяйоли. Ярким примером является «Портрет Диего Мартелли на вилле Кастильончелло». Он написан теплым летним итальянским днем. Герой спрятался от солнца за пышной зеленью, чтобы

передохнуть от своего занятия или прогулки. Этот портрет наполнен светом и воздухом и создает жизнерадостное ощущение. Видно, что Мартелли здесь расслаблен и находится в немного задумчивом состоянии. Свободные одежды, легкий шейный платок, соломенная шляпа, и только левая рука спрятана в карман брюк. Герой запечатлен в моменте умиротворения и спокойствия. Выбранный мастером фон из буйной летней зелени, погруженной в атмосферу, наполненную всполохами солнечных рефлексов, усиливает положительное впечатление от произведения.

Композиционное решение является традиционным. Холст позиционирован вертикально, как и фигура изображенного. Композиция картины выдержана согласно правилу «трех третей» и «диагоналей». Изображение на холсте условно разделено на три составляющих части (ноги, туловище, голова), каждая из которых размещена внутри воображаемого треугольника, что соответствует наилучшему зрительному восприятию целостного образа. Светоцветовое решение выполнено в соответствии с учением о «чистом цвете» маккьяйоли, полотно написано широкими мазками.

В картинах, созданных художником в первое десятилетие после переезда из Флоренции, начинает проявляться влияние импрессионистического движения, однако в большей степени все еще сохраняются методы, освоенные им в Италии. В качестве примера можно привести работу, выполненную в начале 1870-х гг., — «Сидящую девушку с кошкой» (Илл. 10). Возможно, она была написана в Лондоне, куда Джованни Больдини отправился в 1869 г., оставив свою развивающуюся карьеру портретиста в Италии, или сразу по прибытии в Париж, где он жил с 1871 г. На картине изображена элегантная дама, сидящая в буржуазном интерьере в черном платье. Кошка трется о ногу сидящей, которая внимательно и с умилением смотрит на зрителя. Насыщенный красный цвет ковра и кресла, а также желтый цвет перчаток героини уравнивают композицию.



Илл. 10. Джованни Больдини. Сидящая девушка с кошкой. Около 1871. Холст, масло. 24,1 × 19,3 см. Частное собрание.
 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Boldini_catalogue_raisonn%C3%A9_1970

Легкие мазки кисти предвосхищают свободу и динамичность, характерные для работ, создаваемых художником в дальнейшем в Париже. В колористическом решении наблюдается некоторое сходство с работами, написанными в Италии, например, в «Портрете Марии Донеган» и «Пор-

трете Розины Пизани» художник также использует красноватые оттенки в интерьере и черные в одежде своих героинь. При этом заметны и изменения в техническом исполнении картин, за счет чего они выглядят более изящными и динамичными.

В период маккьяйоли Джованни Больдини в портретах активно экспериментировал с различными композиционными и цветовыми решениями, использовал творческие приемы, характерные для пейзажной живописи этой школы, стремясь к созданию уравновешенной, но оригинальной композиции, — он находился в поиске своего уникального стиля. Проведенный анализ работ показал, что к 1880 г. Больдини уже нашел свой особый стиль мазка, за который в дальнейшем в Париже его назовут «мастером шика».

Проводя анализ эволюции Джованни Больдини в портретном жанре в период с 1861 по 1880 г., мы замечаем, как менялась его художественная манера и поиск сюжетов. Стоит отметить, что Джованни Больдини в меньшей степени, чем другие художники группы маккьяйоли, писал быт итальянских крестьян и горожан, зачастую в этот период он запечатлевал своих друзей или близких ему людей. Для творчества Джованни Больдини не свойственно обращение к тяжелым жизненным сценам, однако он создал такую работу, как «Вид на замок Эстенсе» в Ферраре, предвосхитив дальнейшее формирование в итальянском искусстве веризма. Подробнее о проблематике формирования этого течения в Италии и влиянии на него школы маккьяйоли можно прочесть в статье Л. О. Оганесян «Проблематика “социального веризма” в творчестве тосканских мастеров» [6].

Художественный стиль Джованни Больдини в этот период также претерпел существенные изменения. Он по-

степенно отказался от детальной проработки всех элементов картины, предпочтя ей создание атмосферы свободными мазками. Постепенно шаг за шагом сформировались его особый стиль мазка и техника письма.

В портретных работах Джованни Больдини нашли свое отражение и колористические поиски группы маккьяйоли, он сделал ряд работ на пленэре в технике “*macchia*”, используя «чистый цвет». Кроме того, он исследовал вопросы взаимодействия различных оттенков цветов на картине, периодически создавая полотна, выполненные в схожей цветовой гамме.

Становление Джованни Больдини как художника-портретиста произошло в эпоху Рисорджименто. Живописец стремился к достоверной передаче образа своих героев, экспериментируя с различными композиционными и цветовыми приемами [20]. Французский искусствовед Арсен Александр прокомментировал его работы следующим образом: «Старый Якопо Робусти не создавал таких великодушных темных картин; Гойя не мог так тонко уловить загадку прекрасного лица» [8, с. 2]. Если ранние картины художника казались тяжелыми и статичными, то в дальнейшем его портретные работы становились более динамичными и легкими. Именно эти столь элегантно-динамичные полотна и прославили мастера, сделав его одним из самых известных и востребованных художников своего времени [18].

Список литературы:

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. М.: РАДУГА, 2000. 533 с.
2. Гвальдони Ф. Больдини. Киев.: Centauria S.r.l, 2019. 95 с.
3. Герман М. Импрессионизм: основоположники и последователи. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 352 с.
4. Гете И. В. Учение о цвете. СПб.: Азбука-Классика, 2021. 256 с.
5. Джованни Больдини художник Belle Époque. Каталог выставки / Под общ. ред. Е. В. Диановой. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. 188 с.
6. Оганесян Л. О. Проблематика «социального веризма» в творчестве тосканских мастеров // Вестник МГУКИ. 2012. №5. С. 224–228.
7. Федотова Е. В. Джованни Больдини. М.: Белый город, 2002. 48 с.
8. Федотова Е. В. Флорентийская школа маккьяйоли. М.: Белый город, 2006. 48 с.
9. Alexandre A. Giovanni Boldini // Figaro: journal non politique. 1909. No 3. P. 2–3.
10. Boldini E. C., Boldini G. Via de Jean Boldin. Paris: E. Figuière, 1931. 438 p.
11. Bossi G. Saggio di ricerche intorno all' armonia cromatica naturale ed artificiale // Memorie dell' Imperiale regio istituto del regno lombardo-veneto. 1821. No 2. P. 277–316.
12. Broude N. F. The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting // The Art Bulletin. 1970. Vol. 52. No 1. P. 11–21.
13. Broude N. F. The Macchiaioli as “Proto-Impressionists”: Realism, Popular Science and the Re-shaping of Macchia Romanticism, 1862–1886 // The Art Bulletin. 1970. Vol. 52. No 4. P. 404–414.
14. Calvi G. M. Della norma che per dipingere le ombre deve dedursi dalle osservazioni fisiche più o meno recenti. Milano: Tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1842. 84 p.
15. Camesasca E. L'Opera Completa Di Boldini 1842–1931. Milano: Rizzoli, 1970. 106 p.
16. Dini P., Dini F. Giovanni Boldini, 1842–1931. Catalogo Ragionato: 3 vol. Vol. 3. Torino: U. Allemandi, 2002. 426 p.
17. Du Camp M. Les Beaux-Arts, a L'exposition Universelle de 1855: peinture – sculpture. Paris: Librairie Nouvelle, 1855. 464 p.
18. Grada R. Macchiaioli. Milano: Fratelli Fabbri Ed., 1967. 101 p.
19. Gray R. P. Muscovite Patrons of European Painting: The Collections of Vasily Kokorev, Dmitry Botkin, and Sergei Tretyakov // Journal of the History of Collections. 1998. Vol. 10. Issue 2. P. 189–198.
20. Luther E. C. The Modern Italian Exhibition // The American Magazine of Art. 1926. Vol. 17. No 4. P. 174–181.
21. Olsen R. J. M. Art for a New Audience in the Risorgimento: a Meditation // Journal of Modern Italian Studies. 2013. Vol. 18. No 2. P. 211–224.
22. Petruzzo A. Italian Summaries // Journal of Modern Italian Studies. 2013. Vol. 18. No 2. P. 264–267.
23. Rau W. Nineteenth-Century European Painting: From Barbizon to Belle Époque. London: ACC Publishing Group, 2013. 684 p.
24. Rishel T. The Macchiaioli. New York // The Burlington Magazine. 1984. Vol. 126. No 979. P. 659–660.
25. Timmins J. The Macchiaioli Affair: Lost and Found in Italy // Art Antiquity and Law. 2002. Vol. 2. Issue 2. P. 109–123.
26. Troyer N. J. G. The Macchiaioli: Effects of Modern Color Theory, Photography and Japanese Prints on a Group of Italian Painters, 1855–1900: Doctor of Philosophy Thesis. Evanston, 1973. 454 p.
27. Vito D. Il Genio Di Boldini (1842–1931). Bologna: Galleria Marescalchi ed., 1988. 198 p.

References

- Argan, Dzh. K. (2000) *Istoriia ital'ianskogo iskusstva [History of Italian Art]*. Moscow: Raduga Publ. (in Russian)
- Broude, N. F. (1970) 'The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting', *The Art Bulletin*, 52(1), pp. 11–21.
- Boldini, E. C., Boldini, G. (1931) *Via de Jean Boldin*. Paris: E. Figuière. (in Italian)
- Bossi, G. (1821) *Saggio di ricerche intorno all' armonia cromatica naturale ed artificiale*. Milano: Memorie dell' Imperiale regio istituto del regno lombardo-veneto. (in Italian)

- Broude, N. F. (1970) 'The Macchiaioli as "Proto-Impressionists": Realism, Popular Science and the Re-shaping of Macchia Romanticism, 1862–1886', *The Art Bulletin*, 52(4), pp. 404–414.
- Calvi, G. M. (1842) *Della norma che per dipingere le ombre deve dedursi dalle osservazioni fisiche più o meno recenti*. Milano: Tipi di Luigi di Giacomo Pirola. (in Italian)
- Camesasca, E. (1970) *L'Opera Completa Di Boldini 1842–1931*. Milano: Rizzoli. (in Italian)
- Dianova, E. V. (ed.). (2014) *Dzhovanni Bol'dini khudozhnik Belle Epoque. Katalog vystavki [Giovanni Boldini as a Belle Epoque Artist. Exhibition catalogue]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Dini, P., Dini, F. (2002) *Giovanni Boldini, 1842–1931. Catalogo Ragionato: 3 vol. Vol. 3*. Torino: U. Allemandi. (in Italian)
- Du Camp, M. (1855) *Les Beaux-Arts, a L'exposition Universelle de 1855: peinture – sculpture*. Paris: Librairie Nouvelle. (in French)
- German, M. (2019) *Impressionizm: osnovopolozhniki i posledovateli [Impressionism: Founders and Followers]*. Saint Petersburg: Azbuka-Attikus Publ. (in Russian)
- Goethe, I. (2021) *Theory of Colours*. Saint Petersburg: Azbuka-Classic Publ. (in Russian)
- Grada, R. (1967) *Macchiaioli*. Milano: Fratelli Fabbri Ed. (in Italian)
- Gray, R. P. (1998) 'Muscovite Patrons of European Painting: The Collections of Vasily Kokorev, Dmitry Botkin, and Sergei Tretyakov', *Journal of the History of Collections*, 10(2), pp. 189–198.
- Gvaldoni, F. (2019) *Boldini*. Kiev: Centauria S.r.l Publ. (in Russian)
- Luther, E. C. (1926) 'The Modern Italian Exhibition', *The American Magazine of Art*, 17(4), pp. 174–181.
- Fedotova, E. V. (2002) *Giovanni Boldini*. Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Fedotova, E. V. (2006) *Florentiiskaia shkola makk'iaioli [Florentine Macchiaioli School]*. Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Oganesyan, L. O. (2012) 'Problems of "Social Verism" in the Work of the Tuscan Masters', *Vestnik MGUKI [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]*, 5, pp. 224–228. (in Russian)
- Olsen, R. J. M. (2013) 'Art for a New Audience in the Risorgimento: a Meditation', *Journal of Modern Italian Studies*, 13(2), pp. 211–224.
- Petrizzo, A. (2013) 'Italian summaries', *Journal of Modern Italian Studies*, 18(2), pp. 264–267.
- Rau, W. (2013) *Nineteenth-Century European Painting: From Barbizon to Belle Époque*. London: ACC Publishing Group.
- Rishel, T. (1984) 'The Macchiaioli. New York', *The Burlington Magazine*, 126(979), pp. 659–660.
- Timmins, J. (2002) 'The Macchiaioli Affair: Lost and Found in Italy', *Art Antiquity and Law*, 2(2), pp. 109–123.
- Troyer, N. J. G. (1973) 'The Macchiaioli: Effects of Modern Color Theory, Photography and Japanese Prints on a Group of Italian Painters, 1855–1900', Doctor of Philosophy Thesis, Northwestern University, Evanston.
- Vito, D. (1988) *Il Genio Di Boldini (1842–1931)*. Bologna: Galleria Marescalchi ed. (in Italian)

Мартынова Дарья Олеговна, кандидат искусствоведения, ассистент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. d.o.martynova@gmail.com

Martynova Daria Olegovna, PhD in Art History, assistant. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. d.o.martynova@gmail.com

ОТРАЖЕНИЕ ФЕМИНИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ МАРИИ БАШКИРЦЕВОЙ

REFLECTION OF FEMINISM IN THE ARTISTIC HERITAGE OF MARIE BASHKIRTSEFF

Аннотация. Статья посвящена изучению влияния феминизма второй половины XIX в. на творчество французской художницы Марии Башкирцевой. Рассматривая ее ключевые работы, автор анализирует воздействие литературных текстов, газетных статей, связанных с движением суфражисток второй половины XIX в., на визуальные произведения и образы в ее творчестве. Автор также приводит и анализирует тексты Башкирцевой, написанные под псевдонимом Полин Орель, для феминистской газеты «Гражданка». Помимо этого, выводятся и анализируются образы «читательниц» и «отвернувшихся девушек/девочек», появившиеся в ее произведениях благодаря увлечению художницы феминизмом. В связи с этим, стоит отметить, что образ «отвернувшейся девочки» демонстрирует отход художницы от направления, свойственного кругу *juste milieu* (реалистического академизма), и приближение к символизму. В итоге можно прийти к выводу, что дальнейшее изучение тенденций феминизма и образности в творчестве Башкирцевой позволит предположить, как могло развиваться ее творчество, прерванное скорострительной смертью: вероятнее всего, художница отдала бы предпочтение символизму, который уже отличал ряд ее произведений («Жены-мироносицы», «Навсикая» и «Офелия»).

Ключевые слова: Мария Башкирцева; французское искусство XIX в.; отражение эмансипации в искусстве; гендерные исследования; принцип визуальной аналогии.

Abstract. This article presents an analysis of the influence of feminism on the work of a French artist Marie Bashkirtseff in the second half of the 19th century. Considering her key artworks, the author analyzed the influence on her art of literary texts and newspaper articles related to the suffragette movement in the second half of the 19th century. The author also cited and analyzed Bashkirtseff's texts, written under the pseudonym Pauline Orell, for the feminist newspaper "La Citoyenne". In addition, the author analyzed the images of "readers" and "turned away girls" that appeared in Bashkirtseff's artworks due to her fascination with feminism. In this regard, it is worth noting that these images demonstrate the artist's departure from the direction typical of the *juste milieu circle* (realistic academism) and approach to symbolism. The conclusion is that further study of the development of feminist trends and imagery in Bashkirtseff's works will help to assess her artistic development, interrupted by her sudden death: most likely, Bashkirtseff would have preferred symbolism, which already distinguished a number of her artworks ("Myrrhbearers", "Nausicaa" and "Ophelia").

Keywords: Marie Bashkirtseff; 19th-century French art; emancipation in art; gender studies; principle of visual analogy.

Художественное наследие Марии Башкирцевой (1858–1884), французской художницы русского происхождения (как писали А. П. Новицкий и В. А. Никольский: «При взгляде на ее картины никому и в голову не придет причислить их к русской, а не французской школе. Очевидно, так же смотрели на нее и французы, поместившие ее работы в Люксембург, куда, как мы видели, не проникал ни один русский художник вплоть до Всемирной выставки» [9, с. 674]), малоизучено и малоисследовано из-за мистификации и мифологизации личности художницы, которую создали родственники после ее скорострительной смерти (в связи с чем долгое время был неизвестен даже возраст Башкирцевой) [6; 7; 10, с. 98–100; 20]¹, критикой ее творчества в России рядом художников² [8, с. 35–38], а также утратой большей части ее художественного наследия³.

Творчество Марии Башкирцевой развивалось в течение семи лет, и большая часть ее работ была создана, когда она являлась ученицей Академии Жюлиана, что и не позволяет говорить о полноценном ее художественном становлении. Стоит отметить, что некоторыми «азами» Башкирцева так и не успела овладеть: ей не удавались руки (что видно в изображении руки на полотне «Молодая женщина с букетом си-

рени» из собрания Русского музея (Илл. 1)), которые в конце жизни она предпочитала вообще не писать (именно поэтому на картине «Дождевой зонтик» (1883) из собрания Русского музея художница руки скрывает).

Тем не менее изучение ее творческой деятельности чрезвычайно актуально и интересно для исследователя французского искусства второй половины XIX в., так как Башкирцева не только подробно описала на страницах своего «Дневника» специфику женского художественного образования [27; 32; 33, р. 164–165], но и проанализировала ряд социокультурных феноменов, повлиявших как на нее, так и на других женщин-художниц того времени: конкуренцию внутри самой Академии и на салонных выставках, отказы в участии в премиях и выставках по гендерным причинам (известно, что до 1897 г. женщинам не разрешалось поступать в Школу изящных искусств и, как правило, не разрешалось работать с обнаженными моделями в художественных школах за пределами Парижа, поэтому многие из них обучались в Париже в частных студиях или в частных школах, таких как Академия Жюлиана и Академия Коларосси), попытки самостоятельно изучать недоступные дисциплины (обнаженную модель, эстику и т. д.).



Илл. 1. Мария Башкирцева. Молодая женщина с букетом сирени. 1881. 80, 5 x 64, 5. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. URL: https://artchive.ru/mariebashkirtseff/works/389259~Devushka_s_buketom_sireni

Помимо этого, изучение творческого наследия Башкирцевой (как «Дневника» и личных записей, так и рисунков и эскизов) позволяет проследить этапы становления художницы, подробно проанализировать процессы обучения, восстановить некоторые факты из биографии женщин, обучавшихся в Академии Жюлиана (например, Луизы Катерины Бреслау⁴ или Эмили Бори-Сорель). Описанные выше проблемы подтолкнули

Башкирцеву к борьбе за права женщин-художниц, феминистское движение повлияло и на ее творчество. Эссе Башкирцевой «Женщины-художницы» часто считают предвестником статьи «Почему не было великих женщин-художниц?» Линды Нохлин и включают в выставочные каталоги и статьи, посвященные женщинам-художницам [22; 23; 30; 31]. В связи с этим важно проанализировать отражение феминизма в творчестве художницы.



Илл. 2. Мария Башкирцева. Девушка, читающая «К вопросу о разводе» Александра Дюма-сына. 1880. 89 x 130. Холст, масло. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», Москва. URL: <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/arhiv-vystavok/izbrannitsa-sudby/>

Творческую деятельность Марии Башкирцевой легко поделить на условные периоды: юношеские годы (1876–1877) (до поступления в Академию Жюлиана); «ученический» период (1877–1881) (от начала обучения в Академии Жюлиана до последнего Салона, где она выставлялась как ученица Академии) и «самостоятельный» период (1881–1884) (отход от академической манеры).

Стоит отметить, что уже первая работа Башкирцевой, выставленная в Салоне, — «Девушка, читающая “К вопросу о разводе” Александра Дюма-сына» (1880) (см. подробнее [11]) (Илл. 2) была посвящена проблеме феминизма. Художница черпала вдохновение в сценах повседневной жизни своей семьи, поэтому на полотне изображена ее двоюродная сестра Дина Бабанина, будущая графиня Тулуз-Лотрек. Через портрет читающей и утонченной девушки Башкирцева передает свои собственные взгляды на положение женщины в обществе и женскую эмансипацию, на что указывает и выбор книги. В своем произведении Александр Дюма-сын обсуждал и подвергал критике ряд возражений, которые были выдвинуты против введения закона о разводе [17], чья проблема в это время активно обсуждалась во Франции: Третья Республика пыталась улучшить состояние страны после неудачной Франко-прусской войны и беспорядков Второй империи, пропагандируя важность семейных ценностей [28]. Однако стремительное социальное развитие показывало, что необходимо было издать новый закон, касающийся бракоразводных процессов. К 1880 г. это была одна из самых обсуждаемых проблем во Франции, а 27 июля 1884 г. закон был принят.

Как пишет исследовательница Кэтрин Браун, «актуальная по своей тематике и полемическая в своем неприятии католических доктрин книга Дюма на тему развода стала частью дебатов, которые бушевали во Франции в 1870-е годы и которые привели к повторному введению закона о разводе... в 1884 году» [16, р. 147]. Башкирцева часто довольно негативно высказывалась насчет Дюма-сына на страницах «Дневника»: «Дюма-сын говорит, что молодые девушки не любят, а только *отдают предпочтение*, потому что они не знают, что такое любовь. Так куда же, черт возьми, девадет любовь господин Дюма?.. То, что Дюма называет *любовью*, есть только следствие и естественное дополнение любви, а совсем не нечто отдельное, обособленное и полное, по крайней мере, для людей хотя бы до некоторой степени чистых» [1, с. 403].

Разработку идеи она подробно описала в своем «Дневнике» 10 февраля 1880 г.: вся работа над концепцией длилась всего три дня, проект был утвержден Жюлианом после согласования с Башкирцевой [1, с. 320]. Она так писала о замысле: «В этом году я, “изобретательница”, придумала следующее: у стола сидит женщина, опершись подбородком на руку, а локтем на стол, и читает книгу; свет падает на ее прекрасные белокурые волосы. Название: “Вопрос о разводе” Дюма. Эта книга только что появилась, но вопрос этот занимает всех» [1, с. 380].

25 марта работа была почти завершена: «Делаю последние штрихи на своей картине, но работать больше не могу, так как в ней или больше нечего делать, или же надо все переделывать. Кончена картина, сделанная черт знает как. Высотой моя картина 1 метр 70 сантиметров вместе с рамой. Молодая женщина сидит около плюшевого стола; стол цвета *vieux vert*, прекрасного оттенка. Она оперлась локтем правой руки и читает книгу, около которой лежит букет фиалок. Белизна книги, оттенок плюша, цветы около голой руки производят хорошее впечатление. Женщина в утреннем светлоголубом шелковом костюме и в косынке из белой кисеи со старинными кружевами. Левая рука упала на колени и едва удерживает разрезной ножик... М-г Гивини в карете проводил меня во Дворец промышленности, и два человека понесли холст. Меня бросало то в жар, то в холод, и мне было страшно, словно на похоронах... Это мой первый дебют, независимый, публичный поступок! Чувствуешь себя одинокой, словно на возвышении, окруженном водою... Наконец все сделано; мой номер 9091 “*Mademoiselle Marie – Constantin Russ*”»⁵ [1, с. 383–384]. 7 апреля работу приняли в Салон, однако уже 22 апреля Башкирцева поделилась переживаниями о том, что боится, что работу сочтут излишне претенциозной [1, с. 386].



Илл. 3. Мария Башкирцева. Интерьер лавки в Мон-Доре. 1880. 55 x 60. Холст, масло. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в: Швец Т. Д. Мария Башкирцева: Избранница судьбы. М.: Вече, 2008. С. 197

Подобный страх у художницы появился из-за скрытой внутри полотна иронии, в то же время лежащей на поверхности и понятной просвещенному зрителю: букет, расположенный рядом с книгой, был намеком на общепринятые представления о женщине-читательнице сентиментальных романов. Однако название картины сразу демонстрирует, что зритель попадает в «визуальную ловушку»: Башкирцева вовлекала современников в актуальные публичные дебаты о правах женщин. Тем самым художница стремилась преодолеть стереотип о читающей женщине в домашнем интерьере, специально наклеив на свою картину «ярлык», который должен был подорвать шаблонные представления о женской грамотности.

Жанр “*liseuse*” отличался своей чрезвычайной широтой, а образ «женщины-читательницы» передавал информацию об интеллекте, социальном положении, личных отношениях и моральных устоях изображенной. Для художников и зрителей «читательницы» были легкими визуальными образами. Так, Кэтрин Браун писала, что критик Теофиль Торе хвалил изображение молодой женщины из «Сцены буржуазного чтения» Анри Фантен-Латура, чьи простое платье и сосредоточенное внимание на книге свидетельствовали как о ее личном счастье, так и о хороших манерах: «Какое внимание! Как хорошо она читает и думает о своем чтении!» (цит. по: [16, р. 1]). Как считает Браун, комментарий Торе иллюстрирует позицию многих критиков XIX в., которые считали образ «читательницы» отражением скромной женственности [16, р. 1–2].

На полотне Башкирцевой книга перестает быть средством конструирования гендерной идентичности, что привело к появлению образа читающей, обманывающего ожидания зрителя. Возможно, подобная интерпретация художницы и вызвала критику со стороны Берты Моризо, работавшей с теми же образами «читающих женщин», которая писала, что Мария Башкирцева «посредственность»: «Мое восхищение ей опечалено ее посредственной живописью; это грубо, банально, почти глупо, я о ее “Митинге” и обо всем остальном» [29, р. 156].



Илл. 4. Мария Башкирцева. Митинг. 1884. 193 x 177. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.
URL: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/un-meeting-54>

Подобную «игру» с образом легкомысленной читательницы бульварных романов Башкирцева выстроила и в реальной жизни, начав анонимную переписку с Мопассаном в 1884 г., в которой она старалась ввести знаменитого писателя в заблуждение, описывая себя как глупую читательницу романов: «Наконец, я только воображаю, что знаю Вас... (впрочем, это и есть конечный эффект, производимый романистами на миленьких и глуповатых женщин). Что ж, может быть, Вы и правы! Быть может, простота и безыскусственный тон моих писем заставили Вас счесть меня какой-нибудь юной сентиментальной особой или, что еще хуже, искательницей

приключений... Такая мысль была бы для меня поистине мучительна» [13, р. 119].

В том же 1880 г. Башкирцева пишет еще одно полотно с образом «отвернувшейся девочки» — «Интерьер лавки в Мон-Доре» (Илл. 3). В этом полотне бытового жанра художница изображает обыкновенную французскую лавку, в которой теснятся отец, мать, сын, бабушка и дочь. Однако среди всех членов семьи художница выделяет мальчика. Хотя тот и написан ближе к левому краю работы, он выделен ярким неестественным источником света, а все взоры остальных участников полотна (кроме девочки) обращены на него. Дочь же

изображена в профиль, сидящей вдали от семейства на ящиках среди мусора. Художница обезличивает ее, демонстрируя семейное равнодушие к ее судьбе (никто не обращает на нее внимание), тем самым обнажая проблему роли девочек во французских семьях.

Вскоре после создания этого полотна наставник Башкирцевой Жюлиан предложил написать ей картину, ставшую началом ее «самостоятельного» периода — «Академию Жюлиана» (иначе — «В мастерской», «В студии»), которое должно было выступить рекламой Академии, позволившей девушкам заниматься живописью⁶.

«Самостоятельный» период — один из самых важных и проблемных в изучении творчества Башкирцевой, так как работы именно этого периода в большинстве своем были утрачены. В 1883–1884 гг., разочаровавшись во многом в реалистическом направлении 1870–1880-х гг., она начинает создавать персонифицированные образы, что было связано также с личными качествами, жизненными обстоятельствами (болезнью) и взглядами художницы. В ее живописных произведениях, даже предназначенных для Салона, появляются ироничные образы «отвернувшихся» или «уходящих» девочек как, например, на полотне «Митинг» (1884) (Илл. 4).

Эта работа остросоциальна: Башкирцева изображает группу парижских школьниц, которые что-то обсуждают на углу улицы с деревянным частоколом, обшарпанными



Илл. 5. Мария Башкирцева. Оратор. 1880–1882 (?). 33 x 38, 9. Бумага, уголь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Швец Т. Д. Мария Башкирцева: Избранница судьбы. М.: Вече, 2008. С. 185.



Илл. 6. Мария Башкирцева. В студии (Мастерская Жюлиана). 1881. 165 x 185. Холст, масло. Художественный музей, Днепрпетровск. URL: <https://arthistoryproject.com/artists/marie-bashkirtseff/in-the-studio/>



Илл. 7. Мария Башкирцева. Автопортрет с палитрой. 1883. 92 x 73. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца.
URL: <https://tresors.nice.fr/oeuvre/autportrait-a-la-palette>

стенами и оборванными плакатами. Мальчики одеты в поношенные школьные блузы, а учитывая, что полотно было создано в начале 1880-х гг., когда министр просвещения Жюль Ферри ввел закон об обязательном светском и бесплатном образовании, становится понятно, что Башкирцева запечатлела последствия этой реформы («образование для всех классов»).

С другой стороны, большой вопрос вызывает название произведения и присутствие справа отвернувшейся и удаляющейся от мальчиков маленькой девочки. Вовлеченная в борьбу феминисток своего времени, Мария Башкирцева, возможно, осуждает женоненавистническое общество: дебаты остаются прерогативой мужчин, а женщина держится в стороне от них.



Илл. 8. Мария Башкирцева. Вечеринка с Каролус-Дюраном. 1882. 32,8 x 38. Шёлковая бумага, графитный карандаш. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца. Опубликовано в: Швец Т. Д. Мария Башкирцева: Избранница судьбы. М.: Вече, 2008. С. 164.

Подобный образ («отвернувшейся девочки/девушки») был не нов в творчестве художницы, скорее, это была ее «визитная» карточка. Так, он был включен в рисунок-набросок композиции к предполагаемому крупноформатному полотну из собрания Русского музея под ироничным названием «Оратор» (предположительно 1880–1882) (Илл. 5). Художница изобразила выступающего перед девочками мальчика, однако под этой невинной «детской» сценкой она представила пародию на современную ей светскую салонную жизнь. Особо выделен главный герой картины, что и подчеркнуто в самом названии наброска. Мальчик с гордо поднятой головой поясняет сидящим на диване девочкам, заинтересованно смотрящим на него, то, что он вычитал в валяющейся у его ног газете. Однако одна из девочек оказывается «исключенной»: сидит на другой стороне дивана, согнувшись, грустно повесив голову и смотря на куклу.

Таким образом, Башкирцева завуалированно представляет сцены из Салонов, которые часто посещала: мужчина стремится объяснить женщинам, что происходит в мире, а те из них, которые хотят высказаться, не имеют права голоса и остаются «в стороне».

Стоит отметить, что таким образом художница могла изобразить саму себя, создав образ-персонификацию: так, на

монументальном полотне «В мастерской» (Илл. 6) себя она пишет в стороне от других учениц Академии Жюлиана, отвернувшейся от зрителя (мать Марии Башкирцевой, Мария Степановна Бабанина, оставила в каталоге произведений дочери карандашную пометку, отметив, что ее дочь изобразила себя в правом углу со спины; по воспоминаниям сокурсницы Башкирцевой, Мэри Брикелл, в центре полотна написана Алиса Брисбен [15, р. 110–115]). Сходство с художницей прослеживается благодаря платью «а-ля Робеспьер» (или «а-ля Шиллер», как пишет Коснье) [5, с. 128], в котором та работала постоянно (яркий пример — «Автопортрет» (1879) (Илл. 7)). Причины подобного изображения несколько, но основная — Башкирцева демонстрирует саму себя как пример женщины-художницы, равной мужчине; она полностью сконцентрирована на работе, не отвлекаясь на окружение. Она также демонстрирует и свою исключенность из коллектива, совсем как в картине 1892 г. Норберта Генютте, где женщина-натурщица изображена вдали от мужчин.

Влияние идей феминизма можно проследить не только по визуальным отсылкам, но и по статьям Башкирцевой. Так, в 1881 г. она опубликовала четыре статьи под псевдонимом Полин Орель в феминистском журнале «Гражданка» («La Citoyenne»),



Илл. 9. Мария Башкирцева. Дождевой зонтик. 1883. 93 x 74. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
URL: https://rusemuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_2740/index.php

редактором которой была ведущая французская феминистка Юбертина Оклер, основавшая в 1876 г. общество «Права женщин». Башкирцева неслучайно поместила свои статьи в этот журнал: она была сильно увлечена феминистским движением и личностью самой Оклер, планировала написать ее

портрет. Общению с Оклер посвящено несколько страниц в «Дневнике» художницы: «Александрин Норскотт и Полин Орель присутствовали на еженедельном собрании общества «Права женщин», которое проходит в маленькой гостиной Юбертины... Слева от президентов сидит Юбертин, которая

смотрит вниз каждый раз, когда говорит, и потирает руки... <...> Мадемуазель Оклер приглашает нас подняться наверх. «Права женщин — социальный статус». Эти слова, написанные на двери, уже вызвали у меня — до прибытия молодой леди — приступ энтузиазма...» [14, р. 139].

В опубликованных статьях Башкирцева стремится обратить внимание на проблему художественного обучения женщин (о которых она и рассуждает в «Женщинах-художницах» [24]).

Статьи дополняют «Дневник» Башкирцевой, в котором подробно изложена специфика художественного образования для женщин во второй половине XIX века. Изучение этих статей также демонстрирует отличительные черты творчества и личности Башкирцевой: так, в статьях-обзорах Салона она оценивает собственное произведение и полотно своей конкурентки из Академии Жюлиана — Луизы Бреслау («Восхитительные оттенки серого г-на Бастьен-Лепаж, копируемые до бесконечности, порождают... работы... мадемуазель Бреслау, с грязным тоном и неадекватной моделью» [25, р. 3], «Следует надеяться, что мадемуазель Бреслау скоро оставит подражания, которые, хотя и удачны, никогда не смогут удовлетворить людей со вкусом» [26, р. 17]).

Немаловажно проследить еще одну визуальную параллель: рисунок «Оратор» композиционно и тематически схож с еще одним рисунком Башкирцевой — «Вечеринкой с Каролюс-Дюраном» (1882, илл. 8) из собрания Музея изобразительных искусств в Ницце. Известно, что этот художник ежегодно устраивал для интеллигенции Салоны.. В этом листе Башкирцева саркастично изображает своего учителя и его Салон: она возвышает Дюрана над прильнувшими к нему женщинами и изображает вокруг его головы ореол.

Подобные нападки на академическую школу появились неслучайно: после поездки в Испанию манера Башкирцевой меняется. Это связано как с впечатлениями от испанской живописи, так и с дружбой художницы с братьями Бастьен-Лепажами, а также с постоянным предчувствием скорой смерти и неприятием собственного окружения. Неслучайно Жюли Мане писала о Башкирцевой: «Получи она хорошее образование, возможно, у нее получились бы недурные работы; но, пребывая в среде посредственных художни-

ков, принадлежа к семье, ничего не смыслящей в искусстве, что она могла сделать?» [21, р. 138]. В результате с 1881 г. Башкирцева стремится развить собственную манеру, начинает экспериментировать, все чаще обращаясь к наследию символистов, увлеченно работая над картиной «Жены-мироносицы».

Наиболее личное и яркое произведение — полотно «Дождевой зонтик» (1883, илл. 9), отличающееся от всех остальных работ Башкирцевой. Картина написана в год, когда у художницы резко начало ухудшаться здоровье, она ощущала себя покинутой и никем непонятой. Это единственное произведение, где персонифицированный образ одиноко кутающейся в шаль девочки под сломанным зонтом обращен прямо к зрителю (о персонификации и самоидентификации Башкирцевой с героинями собственных полотен писала и исследовательница Дужа [3]). Благодаря смелому ракурсу, максимальному приближению модели художница усиливает эффект вовлеченности, инициирует диалог зрителя с этим образом.

Таким образом, под влиянием своего увлечения феминизмом Башкирцева создает образ-символ «отвернувшейся девочки». Она делает его самоценным, персонифицируя его в полотне «Дождевой зонтик», которое отображает ее личные переживания. В связи с этим стоит отметить, что этот появившийся благодаря попыткам отражения феминистских идей в живописи образ может демонстрировать отход художницы от направления, свойственного кругу *juste milieu* (реалистического академизма), и приближение к символизму. Это ставит под сомнение мнение исследовательницы Бриджит Альсдорф о том, что «откровенный феминизм Башкирцевой в огромном долгу перед Розой Бонер, матриархом и образцом для подражания для всех женщин-художников с середины XIX в.» [12, р. 35; 18, р. 53–54].

Дальнейшее изучение развития тенденций феминизма и образности в творчестве Башкирцевой поможет дисконтировать ее художественное развитие, прерванное ее скоропостижной смертью: вероятнее всего, Башкирцева отдала бы предпочтение символизму, который уже отличал ряд ее произведений («Жены-мироносицы», «Навсикая» и «Офелия»).

Примечания:

¹ Так, когда А. П. Новицкий и В. А. Никольский писали общую главу XLII, посвященную женщинам-художницам (упоминались С.В. Сухова-Кобылина, Н.Е. Макухина, Е.М. Бем, О.А. Лагода-Шишина и многие другие), они неверно указали год рождения Башкирцевой — 1860 [9, с. 674] (о дате рождения Башкирцевой [10, с. 12–13]). Эта ошибка распространена и в изданиях XXI в.: В 2000 г. вышел каталог собрания Государственной Третьяковской галереи по скульптуре XVIII–XIX вв., в который включили единственную хранящуюся в России скульптуру Башкирцевой «Навсикая» (стоит отметить, что в России находится подлинник скульптуры, а в музее Орсе — бронзовая отливка). В издании имеется существенная ошибка — указан неправильный год рождения Башкирцевой — 1860. В сносках авторы также пишут, что 1858 г., приведенный в некоторых литературных источниках как год рождения художницы, — неверный [4, с. 106].

² Так, А. П. Боголюбов писал о Башкирцевой: «Самостоятельная, самоувлеченная девушка задумала переформировать всю русскую школу как таковую. Ее первые портреты и некоторые этюды с натуры — зеленые, как шпинат, появились на выставке и вознесены газетчиками в степень замечательного труда!» (необходимо отметить, что негативные отзывы были порождены неприязнью к личности матери Башкирцевой) [2, с. 122].

³ В 1908 г. в дар музею Александра III было передано более 100 работ Башкирцевой (почти все наследие), что способствовало забвению ее имени на долгие годы. Для России эта «русская француженка» оказалась чужой, а во Франции почти не осталось ее произведений. Впоследствии коллекцию поместили в хранилище, откуда большую часть, 132 работы, в 1932 г. переправили в Украину. Там они вскоре бесследно исчезли из Харьковской картинной галереи в процессе эвакуации экспонатов в 1941 г.

⁴ Как пишет журналист Уильям Гладстон, у Башкирцевой и Бреслау был затяжной конфликт: «Когда я заинтересовался личностью этой незнакомой юной девушки, я решил посетить так часто упоминающуюся в «Дневнике» Бреслау, чтобы спросить, какого она мнения о ее знаменитой конкурентке. Луиза Бреслау, высокая и болезненная женщина, слушала меня очень внимательно, но как только я упомянул имя Башкирцевой, она яростно закричала: «Я никогда не буду говорить об этой личности! Я ненавижу ее и ее воспоминания! Живая или мертвая, она мне ненавистна!» Затем она захлопнула дверь прямо перед моим носом» [19, р. 60].

⁵ Некоторые исследователи считают, что приставку «Русская» Башкирцева использовала для придания своему облику «таинственности и экзотичности» [28, р. 248].

⁶ Чтобы привлечь больший интерес к работе, Жюлиан дал эту же тему другой ученице Академии — Амели Бори-Сорель (своей будущей жене), устроив соревнование между художницами.

Список литературы:

1. Башкирцева М. К. Дневник. М.: РИПОЛ Классик, 2017. 593 с.
2. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. Самара: Агни, 2006. 280 с.
3. Дужа А. Картина Марии Башкирцевой «Горе». К вопросу автобиографичности произведения // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М.: Наш дом, 2010. С. 125–127.
4. Каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Скульптура XVIII–XIX веков / Под общ. ред. Я. В. Брука, Л. И. Иовлевой. М.: Красная площадь, 2000. 351 с.
5. Косные К. Мария Башкирцева: Портрет без ретуши. М.: ТЕРРА, 2008. 288 с.
6. Моженок-Нинэн Т. «Белая дама» Бель Эюк. Миф Марии Башкирцевой во французской беллетристике XX-го века // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М.: Наш дом, 2010. С. 139–143.
7. Моженок-Нинэн Т. Муза Серебряного века. Миф Марии Башкирцевой в русской культуре рубежа веков // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М.: Наш дом, 2014. С. 143–149.
8. Нестерова Е. В. Творчество М. К. Башкирцевой в восприятии современников (к вопросу о русско-французских художественных связях) // Проблемы развития русского искусства. 1980. Вып. 12. С. 35–42.
9. Никольский В. А., Новицкий А. П. История русского искусства. М.: ЭКСМО, 2008. 704 с.
10. Швец Т. Д. Мария Башкирцева: Избранница судьбы. М.: Вече, 2008. 248 с.
11. Швец Т. Д. Картина «К вопросу о разводе» — начало творческого пути художницы Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М.: Наш дом, 2014. С. 46–52.
12. Alsdorf B. *Painting the Femme Peintre*. 2017. P. 25–39. URL: https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/alsdorf/files/alsdorf_painting_the_femme_peintre_2017.pdf (дата обращения: 02.05.2022).
13. *Bashkirtseff M. The Last Confessions of Marie Bashkirtseff and Her Correspondence with Guy de Maupassant*. New York: Frederick A. Stokes Co., 1901. 153 p.
14. *Bashkirtseff M. Journal de Marie Bashkirtseff*. Paris: Mazarine, 1980. 484 p.
15. *Breakell M. Marie Bashkirtseff. The Reminiscence of a Fellow Student* // *The Nineteenth Century and After*. 1907. Vol. 62. P. 110–125.
16. *Brown K. Women Readers in French Painting 1870–1890: A Space for the Imagination*. London, New York: Routledge, 2017. 254 p.
17. *Dumas A. La question du divorce*. Paris: Calmann Lévy, 1880. 415 p.
18. *Garb T. Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. Yale: Yale University Press, 1994. 216 p.
19. *Healy C. Confessions of a Journalist*. London: Forgotten Books, 1904. 430 p.
20. *Karageorgevitch B. Legend and Marie Bashkirtseff* // *Fortnightly Review*. 1903. No 74. P. 647–653.
21. *Manet J. Journal 1893–1899*. Paris: Klincksieck, 1979. 256 p.
22. *Murray G. Exhibition review of "Her Paris: Women Artists in the Age of Impressionism"* // *Nineteenth-Century Art Worldwide* 17. 2018. No 1. URL: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2018.17.1.12> (дата обращения: 17.05.2022).
23. *Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists?* // *ARTnews*. 1971. No 9. P. 22–39, 67–71.
24. *Orell P. Les Femmes Artistes* // *La Citoyenne*. 4–6 mars 1881. No 14. P. 2–3.
25. *Orell P. Le Salon de 1881* // *La Citoyenne*. 16 mai 1881. No 14. P. 2–3.
26. *Orell P. Salles AC.BD* // *La Citoyenne*. 22 mai 1881. No 14. P. 3, 17.
27. *Peacock K. L. Marie Bashkirtseff's Life in Self-portraits (1858–1884): Woman as Artist in 19th-Century France*. Lewinston NY: E. Mellen Press, 2005. 238 p.
28. *Rose D. C. Oscar Wilde's Elegant Republic: Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 610 p.
29. *Rouart D. The Correspondence of Berthe Morisot*. Paris: Quatre-Chemins Editart, 1950. 189 p.
30. *Sanchez M. Le divorce: quatre lettres adressées à M. Alexandre Dumas fils*. Paris: Imprimeries-Librairies de L'Oeuvre de Saint-Paul, 1882. 25 p.
31. *Sik S. Book review of "Women Artists in Paris, 1850–1900" by Laurence Madeline, with Bridget Alsdorf, Richard Kendall, Jane R. Becker, Vibeke Waallann Hansen, and Joëlle Bolloch* // *Nineteenth-Century Art Worldwide* 17. 2018. No 2. URL: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2018.17.2.12> (дата обращения: 17.05.2022).
32. *Wilson S. Personal Effects: Reading the Journal of Marie Bashkirtseff*. London, New York: Routledge, 2020. 172 p.
33. *Zimmerman E. The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century* // *Studies in Art Education*. 1989. Vol. 30. No. 3. P. 164–175.

References

- Alsdorf, B. (2017) *Painting the Femme Peintre*. Available at: https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/alsdorf/files/alsdorf_painting_the_femme_peintre_2017.pdf (Accessed: 02 May 2022).
- Bashkirtseff, M. (1901) *The Last Confessions of Marie Bashkirtseff and Her Correspondence with Guy de Maupassant*. New York: Frederick A. Stokes Co.
- Bashkirtseff, M. (1980) *Journal de Marie Bashkirtseff*. Paris: Mazarine.
- Bashkirtseff, M. K. (2017) *Dnevnik [The Diary]*. Moscow: RIPOL Klassik Publ. (in Russian)
- Bogoliubov, A. P. (2006) *Zapiski moriaka-khudozhnika [Notes of a Sailor Artist]*. Samara: Agni Publ. (in Russian)
- Breakell, M. (1907) 'Marie Bashkirtseff. The Reminiscence of a Fellow Student', *The Nineteenth Century and After*, 62, pp. 110–125.
- Brown, K. (2017) *Women Readers in French Painting 1870–1890: A Space for the Imagination*. London, New York: Routledge.
- Bruk, Ia. V., Iovleva, L. I. (ed) (2000) *Katalog sobraniia Gosudarstvennoi Tret'iakovskoi galerei. Skulptura 18-19 vekov [Catalog of the Collection of the State Tretyakov Gallery. Sculpture in the 18th – 19th Centuries]*. Moscow: Krasnaia ploshhad' Publ. (in Russian)
- Cosnier, C. (2008) *Mariia Bashkirtseva: Portret bez retushi [Marie Bashkirtseff: Portrait without Retouching]*. Moscow: TERRA Publ. (in Russian)
- Dumas, A. (1880) *La question du divorce*. Paris: Calmann Lévy. (in French)
- Duzha, A. (2010) 'Marie Bashkirtseff's Painting "The Grief". On the Issue of Autobiography of the Artwork', in: *Materialy mezhdunarodnoi konferentsii, posviashhennoi 150-letiiu so dnia rozhdeniia Marii Bashkirtsevoi [Materials of the International Conference Dedicated to the 150th Anniversary of the Birth of Maria Bashkirtseff]*, Moscow: Nash dom Publ., pp. 125–127. (in Russian)
- Garb, T. (1994) *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. Yale: Yale University Press.
- Healy, C. (1904) *Confessions of a Journalist*. London: Forgotten Books.
- Karageorgevitch, B. (1903) 'Legend and Marie Bashkirtseff', *Fortnightly Review*, 74, pp. 647–653.
- Manet, J. (1979) *Journal 1893–1899*. Paris: Klincksieck.
- Mojenok Ninin, T. (2010) '“The White Lady” of Belle Epoque. The Myth of Marie Bashkirtseff in French Fiction in the 20th Century', in:

Materialy mezhdunarodnoi konferentsii, posviashhennoi 150-letiiu so dnia rozhdeniia Marii Bashkirtsevoi [Materials of the International Conference Dedicated to the 150th Anniversary of the Birth of Maria Bashkirtseff]. Moscow: Nash dom Publ., pp. 139–143. (in Russian)

Mojenok Ninin, T. (2014) 'The Muse of the Silver Age. The Myth of Maria Bashkirtseva in the Russian Culture at the Turn of the Century', in: *Materialy vtoroi mezhdunarodnoi konferentsii, posviashhennoi 155-letiiu so dnia rozhdeniia Marii Bashkirtsevoi [Materials of the Second International Conference Dedicated to the 155th Anniversary of the Birth of Maria Bashkirtseff]*. Moscow: Nash dom Publ., pp. 143–149.

Murray, G. (2018) 'Exhibition review of "Her Paris: Women Artists in the Age of Impressionism"', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 17 (1). Available at: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2018.17.1.12> (accessed: 17 May 2022).

Nesterova, E. V. (1980) 'The Creativity of M. K. Bashkirtseff in the Perception of Contemporaries (On the Question of Russian-French Artistic Ties)', *Problemy razvitiia russkogo iskusstva [Issues of Russian Art Development]*, 12, pp. 35–42. (in Russian)

Nikol'skii, V. A., Novitskii, A. P. (2008) *Istoriia russkogo iskusstva [History of Russian Art]*. Moscow: EKSMO Publ. (in Russian)

Nochlin, L. (1971) 'Why Have There Been No Great Women Artists?', *ARTnews*, 9, pp. 22–39, 67–71.

Orell, P. (1881) 'Les Femmes Artistes', *La Citoyenne*, 4–6 mars, 14, pp. 2–3. (in French)

Orell, P. (1881) 'Le Salon de 1881', *La Citoyenne*, 16 mai, 14, pp. 2–3. (in French)

Orell, P. (1881) 'Salles AC.BD', *La Citoyenne*, 22 mai, 14, pp. 3, 17. (in French)

Peacock, K. L. (2005) *Marie Bashkirtseff's Life in Self-portraits (1858–1884): Woman as Artist in 19th-Century France*. Lewinston NY: E. Mellen Press.

Rose, D. C. (2016) *Oscar Wilde's Elegant Republic: Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Rouart, D. (1950) *The Correspondence of Berthe Morisot*. Paris: Quatre-Chemins Editart.

Sanchez, M. (1882) *Le divorce: quatre lettres adressées à M. Alexandre Dumas fils*. Paris: Imprimeries-Librairies de L'Oeuvre de Saint-Paul. (in French)

Shvets, T. D. (2008) *Mariia Bashkirtseva: Izbrannitsa sud'by [Marie Bashkirtseff: The Chosen One of Fate]*. Moscow: Veche Publ. (in Russian)

Shvets, T. D. (2014) 'The Painting "On the Issue of Divorce" – the Beginning of the Creative Path of the Artist Marie Bashkirtseff', *Materialy vtoroi mezhdunarodnoi konferentsii, posviashhennoi 155-letiiu so dnia rozhdeniia Marii Bashkirtsevoi [Materials of the Second International Conference Dedicated to the 155th Anniversary of the Birth of Maria Bashkirtseff]*. Moscow: Nash dom Publ., pp. 46–52.

Sik, S. (2018) 'Book review of "Women Artists in Paris, 1850–1900" by Laurence Madeline, with Bridget Alsdorf, Richard Kendall, Jane R. Becker, Vibeke Waallann Hansen, and Joëlle Bolloch', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 17 (2). Available at: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2018.17.2.12> (accessed: 17 May 2022).

Wilson, S. (2020) *Personal Effects: Reading the Journal of Marie Bashkirtseff*. London, New York: Routledge.

Zimmerman, E. (1989) 'The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century', *Studies in Art Education*, 30 (3), pp. 164–175.

Кумзерова Татьяна Васильевна, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. kumzerova@mail.ru

Kumzerova Tatiana Vasil'evna, senior researcher. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. kumzerova@mail.ru

«КРАСНОАРМЕЙСКАЯ» ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА ГОСУДАРСТВЕННОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА НАТАЛЬИ ДАНЬКО. ГЕРОИ И СТИЛЬ ЭПОХИ

THE "RED ARMY" THEME IN THE WORK OF THE STATE PORCELAIN FACTORY SCULPTOR NATALYA DANKO. HEROES AND STYLE OF THE EPOCH

Аннотация. Тема армии, защиты и обороны страны — одна из самых востребованных и постоянных в раннем советском искусстве; в соответствии с духом времени решалась она и в фарфоре. Ей были посвящены многие произведения Государственного фарфорового завода. Последовательно развивала «красноармейскую» тему скульптор Наталья Данько, проработавшая на предприятии более четверти века и периодически обращавшаяся к подобным сюжетам. Первой ее работой на названную тему стала скульптура «Красноармеец» (модель 1919), известная нашим современникам как «Партизан в походе»; в статье прослеживается, как на протяжении полутора десятков лет изменялось название этой фигуры. В 1923 г. появилось следующее произведение Натальи Данько — скульптурная группа «Пятилетие Красной армии»; юбилейная дата широко отмечалась в стране. Ее первый экземпляр в росписи Елены Данько, сестры скульптора, художника и историографа завода, был отправлен «Председателю Реввоенсовета Народному Комиссару по Военным и Морским делам т. Л. Д. Троцкому». Предмет, находившийся за пределами страны, в настоящее время поступил в частную коллекцию Санкт-Петербурга. Этапными работами стали «Конноармейская группа» (выполнена к предстоящему 10-летию Красной армии) и композиция «Конная разведка» (выполнена к 20-летию Красной армии). Каждая из них очень точно отражает время, в которое они появились. Итогом является сложная многофигурная композиция «Готов к труду и обороне», изготовленная к 60-летию К. Е. Ворошилова, в полной мере воплотившая в себе особенности социалистического реализма в прикладном искусстве. Это своеобразный документ, рассказывающий о жизни страны предвоенного десятилетия.

Ключевые слова: Государственный фарфоровый завод; фарфоровая пластика; Наталья Данько; Красная армия; советское искусство.

Abstract. The theme of the army and defense of the country was one of the most popular and constant in early Soviet art. In accordance with the spirit of the times, the artists of the State Porcelain Factory represented it in many works too. Sculptor Natalya Danko, who worked for the enterprise for more than a quarter of a century and periodically turned to such subjects, consistently developed the "Red Army" theme. Her first work on this topic was the sculpture "Red Army Man" (model 1919), known to our contemporaries as "Partisan on the Campaign". In the article, the researcher traced the changes of its name over the course of a decade and a half. In 1923, the following work by Natalia Danko appeared — the sculptural group "The Fifth Anniversary of the Red Army". The anniversary date was widely celebrated in the country. The first copy of the sculptural composition painted by Elena Danko, the sister of the sculptor, artist and historiographer of the plant, was sent to the "Chairman of the Revolutionary Military Council, People's Commissar for Military and Naval Affairs, Comrade L.D. Trotsky". The item, which was outside the country, has now come into a private collection in St. Petersburg. The milestone works were "The Horse Army Group" (completed for the forthcoming 10th anniversary of the Red Army) and the composition "Horse Intelligence Service" (completed for the 20th anniversary of the Army). Each of them accurately reflected the time when they appeared. The complex multi-figure composition "Ready for Labor and Defense", made for the 60th anniversary of K. E. Voroshilov, which fully embodies the features of socialist realism in applied art, became a curious result of the Red Army theme interpretation. It was a record about the life of the country in the pre-war decade.

Keywords: The State Porcelain Factory; porcelain sculpture; Natalya Danko; Red Army; Soviet art.

А уста статуэтки зыбкой
Сохранят розоватый цвет.
Улыбнутся моей улыбкой
Антиквару грядущих лет.

Елена Данько. Из цикла «Фарфоровый завод»¹.

Наталья Данько, один из легендарных мастеров советского фарфора, проработала на Государственном фарфоровом заводе более четверти века. Ее наследие составило одну из самых ярких страниц в истории отечественного декоративно-прикладного искусства, органично соединив высокие традиции русского фарфора и его новую жизнь,

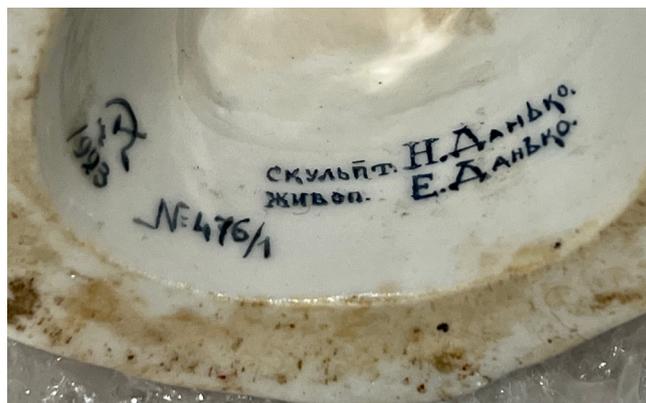
связанную с современностью. Работы скульптора стали «голосом времени», обозначив главные направления и события в жизни страны. В числе многих разработанных ею тем — «красноармейская», которая явилась выражением сложной эпохи со всеми приметами и стилевыми особенностями.



Илл. 1. Скульптура «Партизан в походе». 1920-е. Модель Н. Я. Данько, 1919. Фарфор, роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Теренин

Первой работой скульптора на названную тему стала открывшая серию историко-революционных типов скульптура «Красноармеец», известная нашим современникам как «Партизан в походе» (Илл. 1). На высоком подножии с рельефом, имитирующим снежные сугробы с ветками деревьев, с датой 1919, обозначающей время действия, и надписью «Революционный держите шаг — неутомный не дремлет враг» в образе шагающего вразвалку паренька изображен красноармеец. Он в

полушубке и папахе, валенках, с винтовкой за плечами. Его облик и костюм символизируют свое время, когда новое государство в первые годы своего существования не могло обеспечить обмундированием весь состав Красной армии, поэтому красноармейцам разрешалось носить форму Русской императорской армии без ее знаков различия и гражданскую одежду. Вместо шинелей у некоторых были овчинные тулупы. Иными словами, в 1919 г. именно так выглядели многие красноармейцы.



Илл. 2а. Скульптурная группа «Пятилетие Красной Армии». Февраль 1923. Модель Н. Я. Данько, роспись Е. Я. Данько. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. Частное собрание, Санкт-Петербург

Илл. 2б. Фрагмент скульптурной группы «Пятилетие Красной Армии». Подпись Е. Я. Данько

Илл. 2в. Письмо Л. Д. Троцкому от Государственного фарфорового завода. Копия документа. ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 7. Д. 3. Л. 67

Комис. 67

Председателю Реввоенсовета Народному Комиссару
по Военным и Морским делам т. Л. Д. ТРОЦКОМУ.

Государственный фарфоровый завод через Заводо-
управление и все рабочие организации завода просят Вас
- организатора, руководителя и вождя Рабоче-Крестьян-
ской Армии принять на Ваше распоряжение первый экзем-
пляр фарфоровой группы, выпущенной заводом к пяти-
летнему юбилею Красной Армии.
Да здравствует Союз Советских Республик и Власть
Советов.
Да здравствует Красная Армия и вождь ее т. Троц-
кий.

Директор Заводов:
Председатель Завкома:
Председатель Коллектива:
Рабоч. Союз. Колл. Молодежи:
Женск. Секции:
Управляющий Делами:
В е р н о:

М. В. Фармаковский, один из первых исследователей творчества Натальи Данько, подчеркивал типичность и узнаваемость молодого бойца: «...кто не видел тысячу раз этого молодого русского парня в нелепых валенках, в толстом рыжем овчинном полушубке, в скомканной серой папахе, который как попало тащит свою винтовку и неизбежный мешок за спиной?» [5, с. 107].

Обратимся к истории названия и переименования скульптуры. Фигура впервые экспонировалась под названием «Красноармеец» на первой выставке советского фарфора, проходившей в июле – сентябре 1919 г. [3, с. 41].

Под тем же названием она встречается в расценочных ведомостях и в литературе начала 1920-х гг.; в том числе в наиболее авторитетном и информативном «Списке скульптурных произведений, выполненных на государственном фарфоровом заводе с 1914 по 1922 год» [5, с. 133].

Название «Красноармеец» за работой сохраняется и в конце 1920-х гг. (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 11. Д. 50). В обзоре творчества скульптора по поводу выставки 1929 г. его употребляет исследователь раннего советского фарфора Э. Ф. Голлербах [1, с. 6].

Однако с течением времени (в РККА была уже введена регламентированная форма одежды и обуви) название «Красноармеец» перестало соответствовать образу юноши в тулупе и валенках (скульптура, как мы знаем, продолжала выпускаться). На юбилейной выставке 1932 г. она уже была представлена как «Красноармеец-партизан» [7, с. 114].

В списке работ Натальи Данько, составленном художником и искусствоведом И. Э. Грабарем, скорее всего совместно с автором, и опубликованном в 1934 г., работа уже названа «Партизаном в походе» [2, с. 12, 20]. Под таким названием она и вошла в историю советского фарфора.

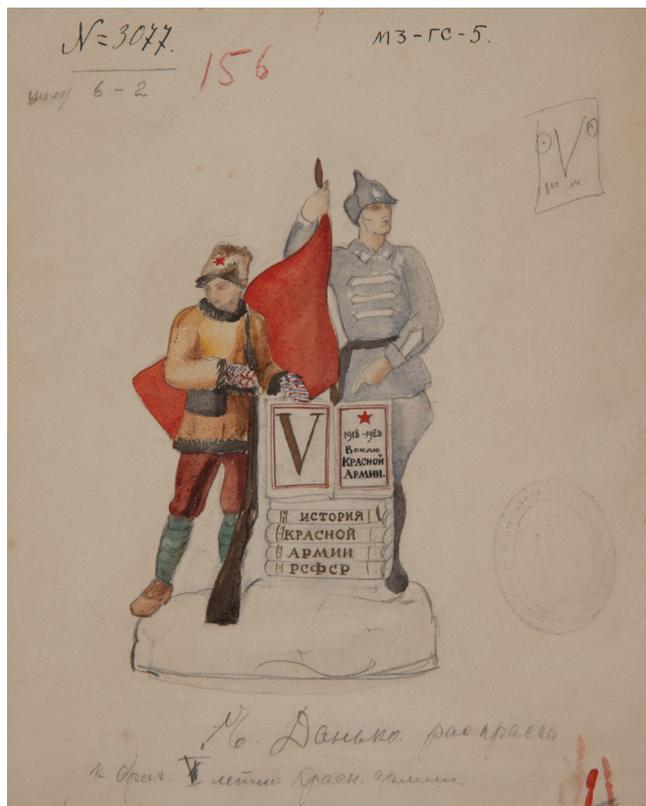
Армия и флот на протяжении всего советского времени были объектом пристального внимания скульпторов и художников. Тема защиты и обороны страны стала одной из самых востребованных и постоянных и на Государственном фарфоровом заводе; посвященные ей новые работы в фарфоре появлялись часто, как правило — к памятным датам и знаменательным годовщинам. В эти годы идет процесс становления новых государственных праздников, что имело большое значение для советской политической системы. Одним из главных стал день рождения Красной армии, чье пятилетие страна широко праздновала в 1923 г.

На Государственном фарфоровом заводе прошел конкурс «на самостоятельный рисунок на фарфоре (тарелка, блюдо, чашка) на сюжет, соответствующий юбилею Красной Армии» (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 11. Д. 50. Л. 18, 37); было избрано жюри конкурса из семи человек под председательством С. В. Чехонина, которое в результате «не нашло возможным присудить 1 премию. 2-я и 3-я премии... присуждены за два блюда работы художника Комашка...» (Там же. Л. 59).

К этой же юбилейной дате Наталья Данько выполнила скульптурную группу «Пятилетие Красной Армии», изображающую двух бойцов с винтовкой и со знаменем, у ног которых стопка книг с надписью «История /Красной /Армии/ РСФСР», а сверху на странице книги — посвящение «1918–1923 г. /Вождю Красной /Армии.» (Илл. 2а).

Ко времени создания произведения в соответствии с приказом № 322 от 31 января 1922 г. форма РККА по многим параметрам была упорядочена, что отражено автором, пытавшимся следовать устанавливающимся в армии правилам ее ношения.

Рассмотрим изображенных скульптором бойцов. Правый из них в форме нового образца: длинной гимнастерке, галифе, заправленных в кожаные сапоги; на рукавах, воротнике — знаки отличия, на гимнастерке «разговоры» — поперечные стрелы-застежки. На бойце головной убор, напоминающий богатыйский шлем и ставший визитной карточкой Рабоче-крестьянской Красной армии; на первых порах он неофициально назывался *богатырка*, затем получил название *фрунзевка*, а затем и *буденовка* (по именам военачальников, М. В. Фрунзе и С. М. Буденного, в части под командованием которых новое обмундирование поступило в первую очередь (Илл. 2б).



Илл. 3. Е. Я. Данько. Эскиз росписи скульптуры «V-летие Красной Армии». 1923. Бумага; карандаш, тушь, акварель, краска бронзовая © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Терехин

Мемуаристы отмечают чрезвычайное многообразие экипировки в частях РККА. Однако в рассматриваемое время в связи с экономическими условиями массовое производство униформы и знаков различия сразу наладить не удалось.

Это подтверждается и внешним видом второго бойца, одетого в тулупчик с меховой оторочкой, пестрые варежки, заправленные в гетры штаны, кожаные лапти, которые предназначались для ношения вместо сапог или солдатских ботинок в связи с нехваткой последних; на голове папаха со звездой. Экипировка второго бойца в какой-то степени перекликается с одеждой «Красноармейца» («Партизана в походе»).

Роспись группы выполнена сестрой скульптора Еленой Данько, художником, поэтом, историографом завода; эскиз хранится в коллекции Государственного Эрмитажа (Илл. 3). Ее яркие и талантливые росписи скульптурных произведений Натальи Данько отличаются тщательностью исполнения, а также тонкостью приемов в сочетании с декоративной выразительностью. Обращает на себя внимание характерная манера написания глаз, бровей, ресниц, тонировка лиц.

К началу 1920-х гг. сформировалась и определилась личная метка художника в виде буквы Д, внутри которой ставилась буква Е; существовала также совместная метка сестер с буквами Н и Е внутри. Здесь же мы впервые встречаемся с каллиграфически исполненной подписью Елены Данько; впоследствии к подобным вариантам она будет обращаться в наиболее значительных случаях. Внутри ножки указано следующее: «скульпт. Н. Данько./ живоп. Е. Данько». Рядом — числа 476/1, обозначающие номера модели и экземпляра, которые на предметах и в расценочных ведомостях появились в 1922 г., ставились в 1923 и начале 1924 гг. (Илл. 2б).

Представленный здесь первый экземпляр композиции был отправлен «Председателю Реввоенсовета Народному



Илл. 4а. Скульптурная композиция «Красноармейская группа». Конец 1920-х. Модель Н. Я. Данько, 1927. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Частное собрание, Санкт-Петербург



Илл. 4б. Скульптурная композиция «Красноармейская группа»

Илл. 4в. Скульптурная композиция «Красноармейская группа». Фрагмент

Илл. 4г. Скульптурная композиция «Красноармейская группа». Конец 1920-х. Модель Н. Я. Данько, 1927. Каменная масса © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Теребинин

Комиссару по Военным и Морским делам т. Л. Д. Троцкому» (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 7. Д. 3. Л. 67). Ему было послано обращение: «Государственный фарфоровый завод через заводоуправление и все рабочие организации завода просят Вас — организатора, руководителя и вождя Рабоче-Крестьянской Армии принять на Ваше распоряжение первый экземпляр фарфоровой группы, выпущенной заводом к 5-летию юбилею Красной Армии» (Там же) (Илл. 2б).

В эти годы широко развивался обычай вручения предметов агитационного фарфора в качестве памятных подарков ветеранам революции, партийным и государственным деятелям. Подарки Л. Д. Троцкому как одному из руководителей государства составляли обширный комплекс; отдельными предметами «вождь Красной Армии» «премировал» сотрудничавших с ним лиц, награждал их, а также мог просто использовать такие предметы в качестве подарков. Показательны в этом плане его взаимоотношения с Ю. П. Анненковым, выполнившим большой живописный портрет вождя, который в 1924 г. был представлен на XIV Венецианской биеннале. Помимо благодарности за сотрудничество тот получил от наркома крепкие и модные валенки серо-палевого оттенка на тонкой кожаной подкладке. Внутри художник обнаружил

выбитое золотом посвящение: «Нашему любимому Вождю, товарищу Троцкому. Рабочие Фетро-треста в Уральске».

Подобным же образом подаренную ранее Троцкому фарфоровым заводом скульптурную композицию «Пятилетие Красной армии» получил от вождя один из мастеров отечественного искусства художник Д. П. Штеренберг (1881–1948), бывший заведующим Отделом изобразительных искусств Наркомпроса и возглавлявший его петроградскую коллегию. Согласно семейной «легенде», художник владел также и другими предметами агитационного фарфора. Скульптурная группа «Пятилетие Красной армии» перешла впоследствии к сыну художника, живописцу и графику Д. Д. Штеренбергу (1931–2014). От него в свою очередь она попала к собирателю фарфора, который вывез ее в Германию, где произведение и хранилось некоторое время. В настоящее время подаренная Л. Д. Троцкому скульптурная группа находится в частном собрании Санкт-Петербурга.

Одновременно с первым экземпляром в феврале 1923 г. была выполнена еще одна скульптурная группа «Пятилетие Красной Армии», проходившая под № 476/2 (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 7. Д. 22. Л. 28). Эти юбилейные группы в расценочных ведомостях записаны одной строкой. Предмет № 476/2, при-



Илл. 5. Скульптурная группа «Готовы к обороне». 1930-е. Модель Н. Я. Данько, 1932. Формовщик И. Д. Кузнецов. Фарфор, роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Теребенин

обретенный в 1939 г. в Антикварном магазине Государственным музеем керамики, располагавшемся в усадьбе Кусково, хранится в его коллекции и сейчас [6, с. 38].

Экземпляр рассматриваемой нами скульптурной композиции представлен и в Государственном Эрмитаже, роспись его также принадлежит Елене Данько. Авторство его обозначено не подписью, а меткой; он имеет № 476/7 и выполнен спустя некоторое время после появления первых экземпляров (вероятно, не ранее июня). Кроме того, он отличается надписями на раскрытой книге: «V Красная Армия. 1918–1923», на стопке книг — «История Октябрьской революции. Р.С.Ф.С.Р.».

В 1927 г., к предстоящему 10-летию Красной армии, появилась «Красноармейская группа», которая изображает трех бойцов: один из них верхом на лошади, второй держит красное знамя, в руках третьего винтовка (Илл. 4а). Несомненно связь новой модели с рассматриваемыми выше произведениями. Наталья Данько, последовательно развивая «красноармейскую» тему, решает ее в соответствии с характером времени. К 1927 г. в РККА произошли существенные изменения, в частности, была завершена работа по новому обмундированию. Соответственно в группе каждый из бойцов представлен в форме определенных войск.

Роспись данного экземпляра позволяет говорить о высоком мастерстве выполнившего ее живописца. Им искусно передана фактура шинелей, роспись коня построена на множестве оттенков белого и серого, подробно проработаны лица каждого из красноармейцев. В характере надписи на боковой стороне подножия очевидны традиции агитационного фар-

фора, использовавшиеся при создании юбилейных произведений (Илл. 4б, в). Скорее всего, подобная надпись присутствовала на ограниченном количестве экземпляров. Известно, что скульптурная группа с надписью «Красная Армия — защита трудящихся» экспонировалась на выставке работ Натальи Данько, проходившей в 1929 г. в Доме культуры Выборгского района [1, с. 6].

На примере рассматриваемой нами композиции мы видим, как с течением времени фарфоровые фигурки скульптора Натальи Данько теряют свою декоративность и стремятся превратиться в миниатюрные монументы. Ее персонажи позировать, пытаются олицетворять силу, мужество, стойкость. В творчестве Натальи Данько начинают появляться черты, перешедшие в декоративную пластику из сферы монументальной скульптуры. Отчетливо эта тенденция проявится в ее произведениях в 1930-е гг. «Десять лет Красной армии» — одна из первых работ подобного плана.

Эти особенности становятся более очевидными в экземплярах, выполненных из цветной массы и имитирующих другие материалы. В коллекции Государственного Эрмитажа композиция «Красноармейская группа» представлена из массы коричневого цвета; известны также работы из массы стального цвета (Илл. 4з). В отчете Н. Я. Данько в качестве заведующей Скульптурной мастерской о работе за период времени с 1 октября 1925 г. по 1 февраля 1926 г. упоминаются «пробные цветные массы т. Палецкого», с которыми проводились эксперименты в заводской лаборатории (ЦГА СПб. Ф.1181. Оп. 9. Д. 22. Л. 43-44). Кроме того, в документе от 18 февраля 1926 г. есть запись о том, что «ведутся работы по массам для каменного товара...» (ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 9. Д. 18. Л. 21).



Илл. 6. Скульптурная группа «На страже колхозного поля» («Колхозницы — воршиловские стрелки»). Конец 1930-х. Модель Н. Я. Данько, 1938. Роспись М. П. Кирилловой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Теребенин



Илл. 7. Скульптурная группа «Конная разведка». 1930-е . Модель Н. Я. Данько, 1938. Формовщик И. Д. Кузнецов. Роспись М. П. Кирилловой. Фарфор, роспись надглазурная полихромная © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Теренин



Илл. 8а. Скульптурная группа «Готов к труду и обороне». 1941. Модель Н. Я. Данько, 1940. Роспись В. А. Шехтера. Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота, серебрение © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы Д. В. Сироткин, А. В. Тербенин



Илл. 86. Скульптурная группа «Готов к труду и обороне». Фрагмент

Работами 1927 г. Наталья Данько продолжила линию героических образов людей революции начала 1920-х гг., наиболее значительные из которых — «Красноармеец», «Милиционерка», «Матрос со знаменем», «Агитатор», «Женщина, вышивающая знамя» и др.

Важным направлением жизни 1930-х гг. стала подготовка к обороне страны и охране границ. В произведениях Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова звучали актуальные призывы: «Будем готовы к отпору врагам!», «Будь начеку!», «Крепи оборону СССР». Идею прекрасно иллюстрирует композиция «Готовы к обороне», являющаяся еще одной гранью рассматриваемой темы в творчестве Натальи Данько (Илл. 5). Герои ее — осовиахимовцы: красноармеец, рабочий и работница с винтовками и противогАЗами.

Деятельность Осоавиахима — одна из самых ярких составляющих жизни довоенного времени. Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству было создано в 1927 г. на основе нескольких общественных организаций. Основными задачами его являлись содействие укреплению обороноспособности страны и распространение военных знаний среди населения. Подготовка граждан к военной службе рассматривалась как возможность экономии времени при подготовке будущего бойца. Организация создала по всей стране тир, стрельбища, аэроклубы, кружки, в которых молодежь училась навыкам обращения с оружием, вождению транспортных средств, знакомилась с общими основами военного дела. Военно-учебные пункты существовали при крупных предприятиях, учреждениях, колхозах и совхозах.

Роспись композиции часто выполнялась по образцу, предложенному М. П. Кирилловой. На выставке «Художники РСФСР за XV лет» она была представлена в росписи Т. С. Зайденберг, часто использовавшей в своем творчестве традиции авангарда [7, с. 115].

29 октября 1932 г. ЦК Осоавиахима было установлено почетное звание «Ворошиловский стрелок». Двумя месяцами позже появился нагрудный знак с тем же названием, которым поощрялись самые меткие стрелки. Вскоре подготовка «ворошиловских стрелков» превратилась в обязательную составляющую оборонно-массовой работы и стала широко распространенным движением. Это явление в 1938 г. было темой композиции «На страже колхозного поля» («Колхозницы — ворошиловские стрелки») (Илл. 6). В этом произведении, в центре которого сцена, изображающая двух крестьянок с винтовками, сильны традиции и особенности русской жанровой пластики XIX в.

Тем же 1938 г. датируется скульптурная группа «Конная разведка», посвященная 20-летию Красной армии (Илл. 7). За десять лет, прошедшие после создания «Красноармейской группы», принципиально изменились стилевые особенности не только работ ведущего скульптора предприятия Натальи Данько, но и всей малой пластики, отражающей в целом развитие советского декоративно-прикладного искусства. Перед нами произведение скульптора, обладающее особенностями реалистического искусства и характеризующее развитие этого метода в фарфоре.

Масштабная композиция «Готовы к труду и обороне», появившаяся накануне войны, исподволь созревала в творчестве скульптора. Выполнена она в рамках социального заказа времени и посвящена 60-летию К. Е. Ворошилова² (Илл. 8а).



Илл. 8а. Скульптурная группа «Готов к труду и обороне». Фрагмент

Она завершает развитие рассматриваемой нами темы творчества Натальи Данько.

Композиция решена в виде монумента, на высоком постаменте его надпись золотом: «За родину, за партию, за Сталина!». Для работы характерны черты, перешедшие в фарфоровую пластику из сферы официальной станковой скульптуры 1930-х гг. Мастерски исполненное сложное многофигурное произведение является своеобразным документом, рассказывающим о жизни страны предвоенного времени.

Скульптором воссозданы характерные советские типы, сложившиеся за два предыдущих десятилетия. Это шахтер с отбойным молотком, узбечка в национальном костюме, рабочий в комбинезоне с противоголозом и значком ГТО³ и крестьянка в красном платке со снопом, три всадника, которые держат в руках барельефы с эмблемой Осоавиахима (Илл. 8б).

Выше изображены герои будущих сражений: танкист с гранатой и летчик с картой, которые придерживают знамена с медальоном с профильным изображением И. В. Сталина; краснофлотец и красноармеец держат красную звезду; девушка-украинка и юноша изображены с винтовками и значками «Ворошиловский стрелок» (Илл. 8в).

Героям многофигурной группы свойственен идеализированный характер. В этом, с одной стороны, — дань сложившейся в русском фарфоре традиции. С другой стороны, идеализированное изображение жизни «процветающего» общества людей было характерно для времени 1930-х гг. со свойственной ему огромной ролью идеологии, а также для формирующегося в эти годы социалистического реализма.

Таким образом, в одном из последних значительных произведений мастера произошло соединение новых образов с прочными традициями русского фарфора.

«Красноармейская» тема, кульминацией которой в творчестве скульптора явилась скульптурная группа «Готовы к труду и обороне», на протяжении двух десятилетий в своем развитии прошла значительные изменения. Они определялись быстро меняющимся временем, в котором все более важная роль отводилась идейной направленности произведения. На творческие поиски и художественные решения автора оказали влияние многие, иногда противоречивые, течения, направления и стили советского искусства, а также рост мастерства скульптора.

Примечания:

¹ Цит. по: [4, с. 248].

² См.: К юбилею 1-го Маршала // Ломоносовец. № 5(395) от 21 января 1941 г.

Климент Ефремович Ворошилов (1881–1969) — советский военачальник, государственный и партийный деятель, участник Гражданской войны, один из первых Маршалов Советского Союза.

³ «Готов к труду и обороне» (ГТО) — программа физкультурной подготовки в общеобразовательных, профессиональных и спортивных организациях в СССР. Введена в 1931 г. Система «спортивно-патриотического воспитания молодежи» всесторонне поддерживалась государством. Сдача нормативов ГТО подтверждалась удостоверениями и специальными значками.

Список литературы:

1. Голлербах Э. Ф. Скульптура Н. Я. Данько (Выставка в доме культуры Выборгского района). Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Госакадемии истории материальной культуры, 1929. 8 с.
2. Грабарь И. Э. Н. Я. Данько-Алексеенко. М.: Гизлегпром, 1934. 23 с.
3. Каталог выставки изделий Государственного фарфорового завода, Национальной Петергофской гранильной фабрики и Шатра смальт / Зав. Подотделом художественной промышленности П. К. Ваулин, зав. Выставкой А. М. Арбенин. СПб.: Отдел ИЗО НКП, 1919. 62 с.
4. Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров. Т. 1. М.; СПб.: Феникс, Atheneum, 1992. 464 с.
5. Русский художественный фарфор: сборник статей о Государственном фарфоровом заводе / Под ред. Э. Ф. Голлербаха, М. В. Фармаковского и др. Л.: Государственное издательство, 1924. 162, [3] с., [32] л. ил.
6. Советский художественный фарфор. 1918–1923. Каталог / Ред. Б. И. Алексеев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. 192 с.
7. Художники РСФСР за XV лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и Скульптура. / Сост. Л. В. Розенталь, Ж. Э. Кагановская. Л.: Издание Государственного Русского музея, 1932. 120 с.

References

- Alekseev, B. I. (ed.) (1962) *Sovetskii khudozhestvennyi farfor. 1918–1923. Katalog [Soviet Porcelain Art. 1918–1923. Catalog]*. Moscow: Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR Publ. (in Russian)
- Gollerbakh, E. F. (1929) *Skul'ptura N. Ia. Dan'ko (Vystavka v dome kul'tury Vyborgskogo raiona) [Sculpture N. Ya. Danko (Exhibition in the House of Culture of the Vyborg District)]*. Leningrad: Komitet populiariatsii khudozhestvennykh izdaniy pri Gosakademii istorii material'noi kul'tury Publ. (in Russian)
- Gollerbakh, E. F., Farmakovskii, M. V. (1924) *Russkii khudozhestvennyi farfor: Sbornik statei o Gosudarstvennom farforovom zavode [Russian Porcelain Art: Collection of Articles on the State Porcelain Factory]*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ. (in Russian)
- Grabar', I. E. (1934) *N. Ia. Dan'ko-Alekseenko*. Moscow: Gizlegprom Publ. (in Russian)
- Lavrov, A. V. (ed.) (1992) *Litsa: Biograficheskii al'manakh [Persons: Biographical Almanac]*. Vol. 1. Moscow; Saint Petersburg: Feniks, Atheneum Publ. (in Russian)
- Rozental', L. V., Kaganovskaia, Zh. E. (comp.) (1932) *Khudozhniki RSFSR za 15 let. Katalog iubileinoi vystavki. Zhivopis', grafika i skul'ptura [Artists of the RSFSR for 15 years. Anniversary Exhibition Catalogue. Painting, Graphics, and Sculpture]*. Leningrad: Izdanie Gosudarstvennogo Russkogo muzeia Publ. (in Russian)
- Vaulin, P. K., Arbenin, A. M. (1919) *Katalog vystavki izdelii Gosudarstvennogo farforovogo zavoda, Natsional'noi Petergofskoi granil'noi fabriki i Shatra smal't [Catalog of the Exhibition of the Products of the State Porcelain Factory, the National Peterhof Lapidary Factory and the Smalt Tent]*. Saint Petersburg: Otdel IZO NKP Publ. (in Russian)

Травкин Павел Сергеевич, магистр. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. ps.travkin@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-7499-4349

Travkin Pavel Sergeevich, master student. Saint Petersburg University, 7–9 Universitetskaia Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ps.travkin@gmail.com. ORCID ID 0000-0002-7499-4349

ВОЕННЫЕ ПЛАКАТЫ НИДЕРЛАНДСКОЙ ИНДИИ

MILITARY POSTER OF THE DUTCH INDIA

Аннотация. Преобразования в Нидерландской Индии в конце XIX в. привели к изменению экономической и социальной обстановки. Результатом подъема экономики колонии стал рост доступности импортных товаров для местного населения. Вследствие этого в колонии появляются первые рекламные агентства и зарождается уникальное для Юго-Восточной Азии искусство рекламного плаката. В своей работе художники, в первую очередь, ориентировались на создание яркого образа с использованием элементов традиционной культуры, который могли понять даже безграмотные жители. Видя успех рекламных плакатов среди гражданского населения, командование колониальной армии (КНИЛ) решило использовать среди индонезийцев для привлечения их на службу. Создание военных плакатов в колонии началось в 1910–1912 гг. и завершилось с окончательным уходом голландцев из Индонезии в конце 1940-х гг. Они использовались как для привлечения добровольцев в колониальную армию, так и для продвижения образа армии как единственной защитницы страны от внешнего врага. После обретения Индонезией независимости военные плакаты в основном использовались как средство агитации на выборах в самих Нидерландах, призывающее голосовать за правые партии, что выступало за восстановление колониального порядка, так и как средство продвижения образа «армии-защитницы» от деструктивных сил внутри контролируемых голландцами районов бывшей колонии, под которыми понималось движение за независимость. В немногочисленных плакатах конца эпохи нидерландского господства на архипелаге активно использовался образ независимой Индонезии как государства, созданного милитаристской Японией и терроризировавшего собственное население. Рассматриваемая тема исследования является уникальной для отечественной историографии и искусствоведения, так как история военных плакатов колониальной Индонезии в советской и российской индонезистике ранее не изучалась. Плакаты, представленные в данной статье, публикуются в отечественной историографии впервые. Ожидается, что тематика публикации будет способствовать повышению интереса к культуре и истории Индонезии.

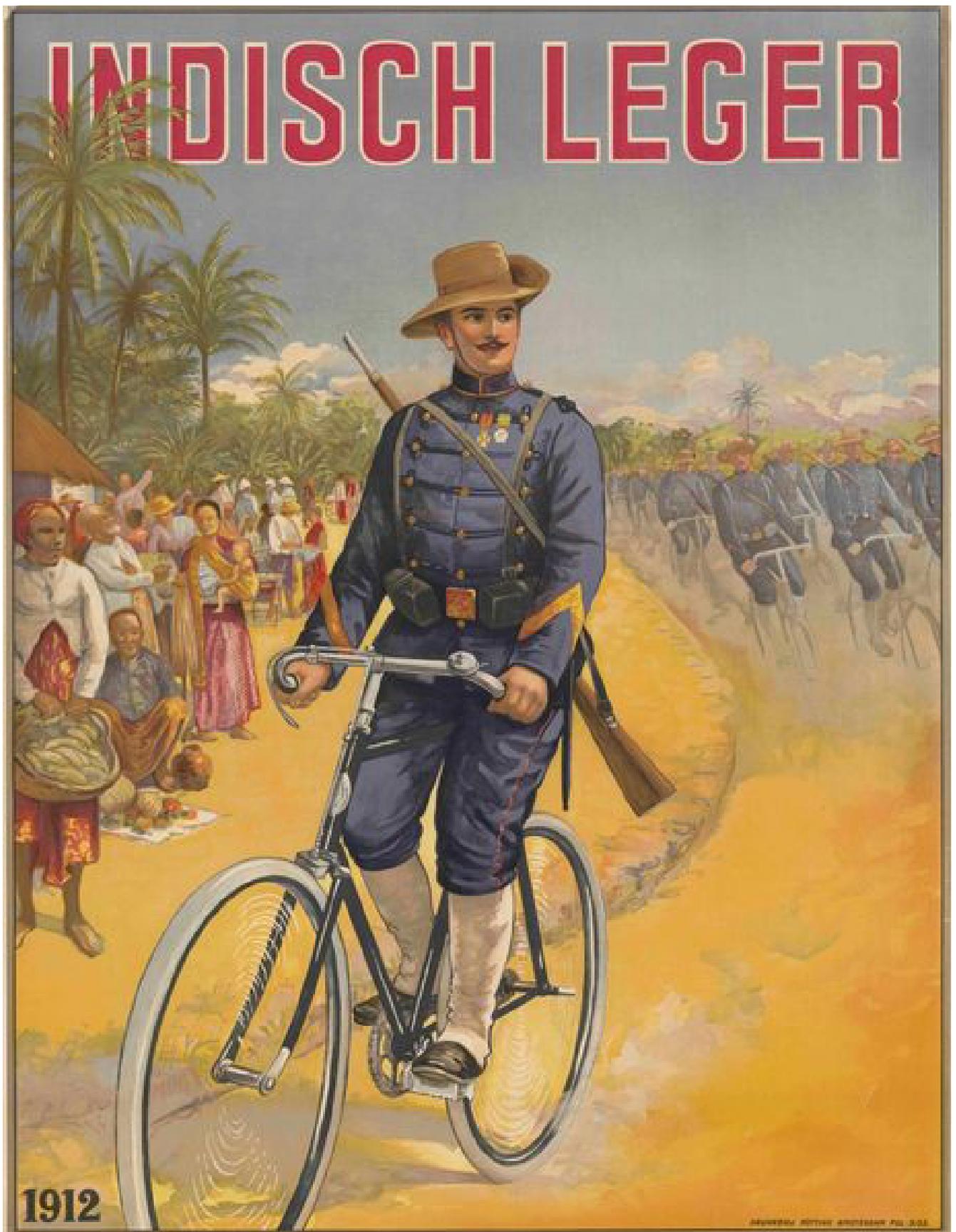
Ключевые слова: КНИЛ; Нидерландская Индия; военные плакаты; колониальная армия.

Abstract. Reforms in the Dutch India at the end of the 19th century led to a change in the economic and social situation. The result of the colony's economic recovery was an increase in the availability of imported goods for the local people. As a result, the first advertising agencies appeared in the colony and the art of the advertising poster, which was unique to South-East Asia, appeared. In their works, the artists, first of all, focused on creating a vivid image, using elements of traditional culture, which even illiterate people could understand. The command of the colonial army (KNIL) saw the success of advertising posters among the civilian population and decided to use similar methods to promote military service among Indonesians. The creation of military posters in the colony began in 1910–1912 and ended with the final withdrawal of the Dutch from Indonesia in the late 1940's. Military posters were used both to attract volunteers to the colonial army and promote the image of the army as the only defender of the country from an external enemy. After the independence of Indonesia, military posters were mainly used as a means of campaigning for elections in the Netherlands itself, calling for voting for right-wing parties that advocated the restoration of the colonial order, and as a means of promoting the image of the "protective army" from destructive forces inside the Dutch-controlled areas of the former colony, which meant the movement for the independence of Indonesia. At the end of the era of Dutch rule in the archipelago, few posters were actively used to reflect the image of independent Indonesia as a state created by militaristic Japan and a state which terrorized its own population. The topic of the article is unique for the Russian historiography and art criticism, since the history of military posters of colonial Indonesia has not been previously studied in Soviet- and Russian-based Indonesian studies. The posters presented in this article are published in Russian historiography for the first time. The subject of the publication will contribute to increasing interest in the culture and history of Indonesia.

Keywords: KNIL; the Dutch India; military posters; colonial army.

Конец XIX в. ознаменовался несколькими важными процессами, происходившими во внутренней политике Нидерландов. Либерализация в самой метрополии повлияла на развитие внутренних процессов в ее колониях, в первую очередь в Индонезии, которая пребывала под властью Нидерландов с XVII в. Такие настроения среди голландского общества вылились в ряд реформ. Прежде всего, это была отмена рабства в 1863 г. А в 1899 г. голландский журналист Девентер, придерживавшийся прогрессивных взглядов, издал свою знаменитую статью «Долг чести», в которой призывал вернуть ценности, которые Нидерланды вывозили из Индонезии начиная с XVII в. [6].

Именно желание отдать «долг чести» привело к тому, что правительство метрополии задумалось о том, как качественно улучшить положение жителей своих колоний. Так было положено начало политике «этического курса» — комплекса реформ, целью которых стала оптимизация управления. Также они были нацелены на подъем уровня жизни коренного населения. Конечно, колониальная администрация не собиралась проводить преобразования без выгоды для себя. Было очевидно, что сутью реформ стало зарождение капитализма в колониях, что привело бы к оживлению торговли, росту капиталов, а также доходов, в том числе и колониальных чиновников [1, с. 200–201].



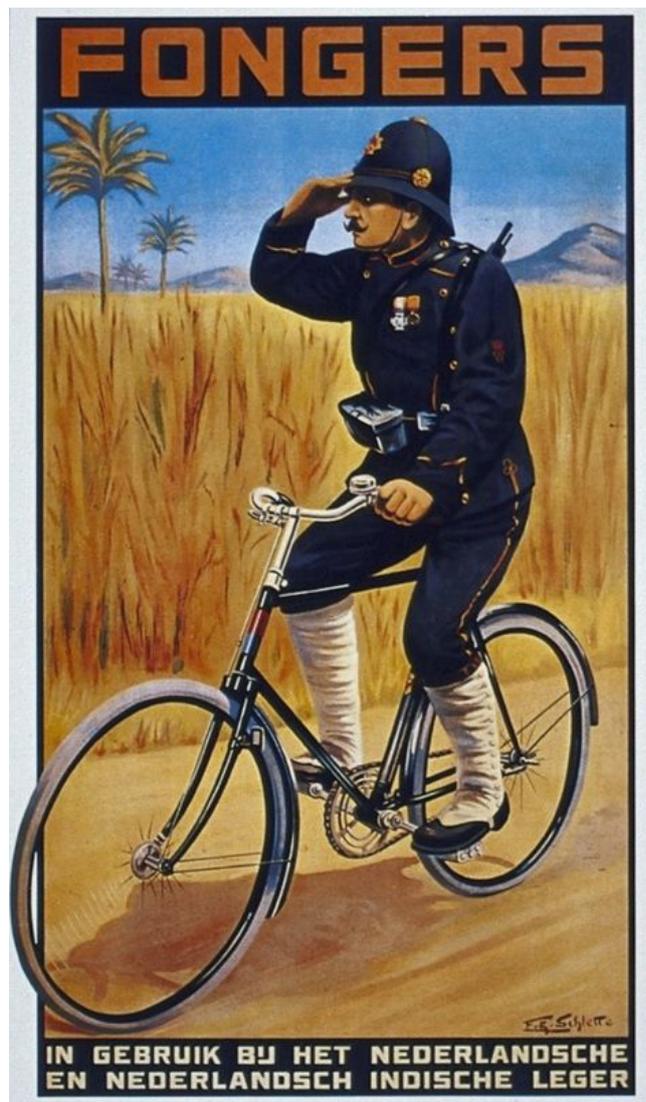
Илл. 1. Плакат с надписью «Армия Нидерландской Индии». 1912

В результате реформ появилась система образования (было открыто первое высшее учебное заведение), на острове Ява была почти полностью побеждена малярия, возникла банковская система и т. д. Однако главным их достижением стал рост экономики колонии, а как следствие, и доходов населения [1, с. 202–205].

Вскоре в Нидерландскую Индию (современную Индонезию) хлынул поток товаров, которые раньше были недоступны местным жителям: велосипеды, бритвы, пиво, консервы и т. д. Импорт положил начало развитию рекламы [4, р. 2], и количество рекламных агентств быстро росло [4, р. 2–3]. В Индонезию устремилось большое число молодых голландских художников, зародивших в колонии искусство рекламного плаката [4, р. 17]. Создатели рекламы ориентировались на яркий образ, чтобы его могли с легкостью понять как грамотные, так и безграмотные жители (которых было больше 50%) [4, р. 6]. Поэтому умение «читать» образы плакатов с опорой на доступные нам исторические сведения является основным методом исследования как рекламных, так и военных плакатов Нидерландской Индии.



Илл. 2. Плакат с надписью «Армия Нидерландской Индии. Жалование 225 гульденов для добровольцев, 200 для военнообязанных. Пенсия 5–13 гульденов в неделю, для младших лейтенантов — 24 гульдена. Информацию о службе можно получить у агента...». 1912



Илл. 3. Плакат с надписью «Фонерс. На службе у Армии Нидерландов и Армии Нидерландской Индии»

Наблюдая за успехом развития рекламы товаров среди гражданского населения, военные из Королевской армии Нидерландской Индии (КНИЛ) позаимствовали ее практику. В 1910–1940-х гг. по заказу армии появилось несколько плакатов, которые должны были показать КНИЛ защитницей Нидерландской Индии, а также с помощью ярких образов демонстрировали жителям колонии преимущества военной службы.

Первой работой, выполненной по заказу командования КНИЛ, стал плакат 1912 г. (Илл. 1), призывающий вступить в колониальную армию. На нем изображен типичный сюжет, характерный для Индонезии начала XX в., — рынок, расположенный рядом с дорогой, по которой движется колонна морских пехотинцев на велосипедах, осуществляющая патрулирование местности². Казалось бы, плакат нам ничего не сообщает, на нем нет никаких надписей с призывами. Однако обычный индонезиец начала XX в. считывал достаточно простой и понятный ему образ.

Начнем с того, что военная колонна на плакате изображена сбоку от рынка, то есть его создатели подразумевали то, что социально армия в колонии всегда немного обособлена от простого народа. Стоит отметить, что вступление в КНИЛ начиная с самого момента ее создания в 1830 г. означало для местных жителей повышение своего уровня жизни и социальный лифт. Солдаты получали не только стабильное жалование, но также обмундирование, бесплатное питание,



Илл. 4. Плакат с надписью «Укрепим наши Ряды! Королевская армия Нидерландской Индии»

лечение. Был доступен ограниченный, но все же карьерный рост, а по выходу в отставку полагалась пенсия [2, с. 22–23]. Более того, в Индонезии еще со времен первых индунизированных царств военнслужащие попадали в почетную касту кшатриев, что поднимало человека в иерархии традиционного общества [2, с. 20]. Отмечу, что такая черта характерна и для современной армии Индонезии.

На переднем плане мы можем видеть «образцового» солдата мобильной колонны КНИЛ. На нем надета чистая, аккуратная форма. Более того, у него есть служебный велосипед, который в условиях неразвитости сети дорог в период незадолго до Первой мировой войны был не только удобным средством передвижения, но и пределом мечтаний обычного индонезийца, который в 1912 г. все еще не мог себе позволить его купить. Поэтому данный плакат изображает комплексный образ того, как себе представляли службу в армии местные жители. Для них это был способ подняться в иерархии общества, получить стабильный доход, который оказывался намного больше того, что был у крестьян и батраков, а также хоть и служебный, но велосипед, который тогда считался вещью, показывающей статус человека.

Для грамотных людей, прежде всего европейцев, под подобными плакатами обычно располагалась небольшая информация о жаловании, размере выплат, пенсии и т. д. (Илл. 2).

Отдельно стоит упомянуть про образец (Илл. 3), который по-своему уникален тем, что в нем сочетается искусство рекламного и военного плакатов. Сюжет довольно прост. Солдат мобильной колонны передвигается на велосипеде по дороге, а надпись на плакате говорит нам дословно следующее: «Фонерс. Находятся в использовании у Королевской армии Нидерландской Индии». Первое, что мы видим, — это собирательный образ солдата КНИЛ, который патрулирует

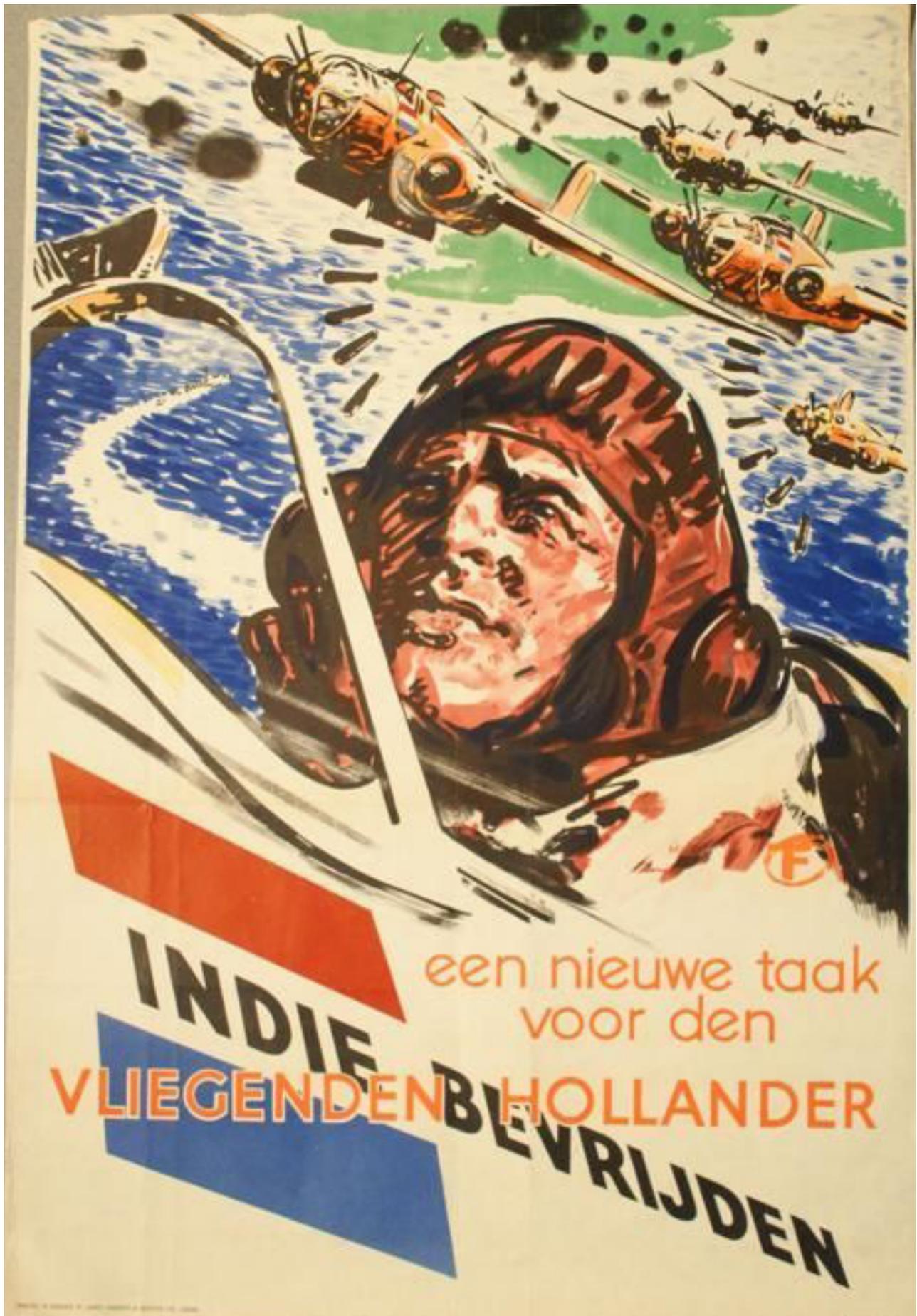
территорию, высматривая нарушителей. По задумке создателей плаката, была попытка показать, что солдаты колониальной армии всегда стоят на страже Нидерландской Индии. А что же означает слово «Фонерс»? Эта марка велосипедов, производившихся в Нидерландах. Поэтому есть все основания полагать, что при создании данного плаката сошлись интересы двух сторон — владельцев фирмы, пытавшихся рекламировать свой товар через армию, которая пользовалась уважением как у европейцев, так и у местного населения, и командования КНИЛ, которое старалось показать армию в выгодном свете.

Образ армии-защитницы активно эксплуатировался голландцами на протяжении второй половины 1930-х и второй половины 1940-х гг. Однако в плакатах этих периодов командование КНИЛ делало ставку уже не на преимущества службы, а на дух патриотизма и мотивы защиты Родины. Этот образ отлично демонстрируют плакаты с надписью «Versterkt Onze Gelederen!» (Илл. 4, 5), что переводится как «Укрепить наши ряды!», то есть укрепить ряды колониальной армии, которая в те времена готовилась к нападению со стороны Японии. Образ пехотинца с первого плаката, который стоит на защите Родины, представленной как типичный сельский пейзаж Индонезии, был призван сплотить индонезийцев и европейцев перед лицом общей опасности — японской агрессии. Именно поэтому лицо солдата обращено к морю — туда, откуда, как показала история, и шла угроза: основные сражения между голландцами и японцами были морскими [11, р. 52]. Стоит также отметить и то, что создатели данных военных плакатов с точностью воспроизводили обмундирование солдат КНИЛ 1910–1940-х гг.

После захвата Японией Индонезии в 1942 г. нидерландские военные плакаты были заменены японскими, которые призывали вступать уже в японские вспомогательные вооруженные формирования. Однако даже в период войны



Илл. 5. Плакат с надписью «Укрепим наши Ряды! Королевская армия Нидерландской Индии»



Илл. 6. Плакат с надписью «Новая задача для Летучего Голландца — освободить Нидерландскую Индию»



Илл. 7. Плакат с надписью «Нидерландская Индия должна быть освобождена! Работайте и сражайтесь за это!»

продолжалось создание нидерландских военных плакатов, правда, они были направлены больше на индонезийцев, живших за границей, а также нидерландских военнослужащих, призывая и тех, и других сражаться за освобождение Индонезии от японской оккупации. Поэтому на плакате, что прославляет силу нидерландских ВВС (Илл. 6), и плакате, что изображает Японию поглощающим архипелаг осьминогом (Илл. 7), мы можем видеть лишь довольно тривиальные образы, которые были направлены скорее на то, чтобы демонизировать врага и настроить людей на борьбу с ним.

К 1945 г. положение Японии стало критическим, а 17 августа 1945 г. Индонезия провозгласила независимость. Но буквально через пару месяцев нидерландские войска высадились в некоторых районах архипелага, стараясь вернуть утраченную колонию под свой контроль. Вскоре между молодой республикой и бывшими колонизаторами разгорелась война [3, с. 91–96]. Именно тогда появились последние нидерландские военные плакаты, носившие исключительно антииндонезийскую направленность. К сожалению, таких плакатов почти не сохранилось, так как их массовое создание в условиях послевоенной разрухи в метрополии и горячей фазы конфликта в Индонезии было просто невыгодно.

Также некоторые политические силы в Нидерландах старались использовать войну в колонии для достижения своих целей. Так, члены Католической Национальной Партии обращались к тематике войны в Индонезии во время выборов 1948 г., критикуя мягкую политику в отношении бывшей колонии (Илл. 8). «Не дайте нашим парням погибнуть напрасно!» — гласил лозунг, который противники независимости Индонезии выдвигали в метрополии.

Однако самым интересным представляется следующий плакат (Илл. 9). Здесь изображена обычная индонезийская деревня, над которой происходит извержение вулкана. Из него, как черт из табакерки, выскакивают дракон с надписью «Япония» и индонезиец, замахивающийся саблей на женщину с ребенком. Над вулканом и солдатом мы видим индонезийский флаг и надпись «С красно-белым флагом террор и обнищание», а внизу, рядом с нидерландским флагом, — надпись «С красно-бело-синим флагом порядок и процветание». На первый взгляд, на данном плакате представлены достаточно простые образы: противопоставление флагов противоборствующих сторон с соответствующими лозунгами, а также образ насилия над женщинами и детьми, который, по задумке, должен продемонстрировать жестокость борцов за независимость и настроить против них жителей страны. Однако может возникнуть вопрос: «Почему для военных плакатов, как правило, выбирался именно деревенский пейзаж? Какой образ заключен в драконе с надписью «Япония» и вулкане?»

Ответы на них требуют уже более детального объяснения. Как мы можем заметить, именно образ деревни на военных плакатах Нидерландской Индии, по замыслу, олицетворял для индонезийцев их Родину. Даже к середине XX в. большая часть населения страны жила в сельской местности, и поэтому они видели образ Родины не в городах, а исключительно в деревнях, где они рождались и проводили большую часть своей жизни. Поэтому ставка делалась на то, что люди прочтут данный образ и пойдут воевать на стороне голландцев, чтобы защитить свое отечество, которое для них символически выражалось в образе родной деревни.

Вулкан же тоже был выбран тоже неслучайно. Дело в том, что его извержение для индонезийцев по сей день является самым страшным природным катаклизмом, которое сопровождается не только человеческими жертвами и разрушениями, но и последующим голодом из-за выпадения вулканического пепла. До сих пор в сознании жителей Индонезии жива история извержения вулкана Кракатау в 1883 г., последствия которого смогли ощутить во всем мире [6, р. 115].

Напоследок стоит отдельно остановиться на образе Японии, которая на данном плакате представлена в виде дракона. Мне представляется, что это вовсе не дракон из восточноазиатского фольклора, а змей из индонезийской мифологии под названием «нага» (*индонез. naga*)³, который почти



Илл. 8. Плакат с надписью «Не дайте нашим парням погибнуть напрасно. Голосуйте за Вельтера. Католический Комитет Действия»

всегда является отрицательным персонажем. Но при чем же тут Япония, если речь идет о войне между Индонезией и Нидерландами, которая началась уже после окончания Второй мировой? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть историю индонезийской армии, которая противостояла голландцам. В 1943 г. японцы сформировали так называемую Армию Защитников Родины (ПЕТА)⁴ [2, с. 22–23], которая должна была выступить против союзников, когда те попытаются высадиться в Индонезии. Созданием армии воспользовались индонезийские националисты во главе с Сукарно, которые стали продвигать в вооруженные силы наиболее рьяных сторонников независимости страны. Уже в самом конце войны батальоны ПЕТА по всей территории Индонезии начали поднимать восстания против японцев [2, с. 25–26], а после объявления независимости стали основой для армии молодой республики. Как раз бывшие части ПЕТА приняли первые удары английских, а затем уже и голландских вооруженных сил [2, с. 91–96]. Именно поэтому на данном плакате голландцы старались отразить то, что армия Индонезии, которая воевала под красно-белым флагом, не просто несет вместе с собой разрушения и насилие, но к тому же была создана японцами, которые во время оккупации проводили карательную политику в отношении несогласных, а также некоторых этнических групп, прежде всего китайцев. Поэтому данный плакат должен был объяснить простым индонезийцам, что армия независимой Индонезии является их врагом, а установление республики во главе с президентом Сукарно не принесет процветания и порядка в разоренную войной страну.

Отмечу, что такие предсказания голландцев во многом оказались верны — страну до середины 1960-х гг. сотрясали различные конфликты и восстания, уровень жизни простого



Илл. 9. Плакат с надписью «Под красно-белым флагом — террор и бедность. Под красно-бело-синим — порядок и процветание»

народа оставался низок, сменявшие друг друга правительственные кабинеты не могли выстроить адекватную социальную и экономическую политику, а сам же президент Сукарно вскоре взял курс на левый авторитаризм и втянул Индонезию в геополитические авантюры, например конфронтацию с Малайзией в 1963–1966 гг. Экономическая стабильность в Индонезии наступила лишь в 1970-х гг., уже после неудавшегося прокоммунистического переворота 30 сентября 1965 г. и последовавших за ним антикоммунистического террора и отстранения президента Сукарно военными. Однако это уже совершенно другая тема.

Итак, история военных, а также рекламных плакатов Нидерландской Индии уникальна. Оба жанра обладали своей самобытностью, умело использовали особенности культуры и опирались на те образы, которые могли правильно донести информацию до обычного индонезийца. Тем не менее тема военных плакатов Нидерландской Индии исследована не полностью. В представленной статье были описаны лишь самые доступные и популярные образцы. Более того, данная тема также нуждается в большей методологической проработке, и поэтому содержит в себе предпосылки для дальнейших научных исследований.

Примечания:

¹ Королевская армия Нидерландской Индии (от нидерл. Koninklijk Nederlands Indisch Leger, KNIL, также переводится как Королевская голландская ост-индская армия) — сухопутные и военно-воздушные части королевства Нидерланды в бывшей колонии этого государства — Голландской Ост-Индии (Нидерландской Индии), современной Индонезии.

² Морские пехотинцы Королевской голландской ост-индской армии. URL: https://warriors.fandom.com/ru/wiki/Морские_пехотинцы_Королевской_голландской_ост-индской_армии (дата обращения: 14.06.2022).

³ Naga Jawa. URL: https://p2k.unkris.ac.id/id3/1-3073-2962/Naga-Jawa_38365_p2k-unkris.html (дата обращения: 14.06.2022).

⁴ Армия Защитников Родины (ПЕТА) (от индонез. Pembela Tanah Air, также переводится как Добровольческая Армия Защитников Отечества) — военизированные подразделения в Индонезии в 1943–1945 гг., созданные из местного населения по инициативе японских военных.

Список литературы:

1. Бандиленко В. Г., Гневушева Е. И., Деопик Д. В., Цыганов В. А. История Индонезии. Ч. 1: учебник. М.: Изд-во Московского университета, 1992. 304 с.
2. Панченко Л. П. Армия и модернизация общества (опыт Индонезии). М.: Наука; Восточная литература, 1994. 200 с.
3. Цыганов В. А. История Индонезии. Ч. 2: учебник. М.: Изд-во Московского университета, 1993. 272 с.
4. Brattinga M. Advertising in the Dutch East Indies in Search of the Tropical Style // Wimba, Jurnal Komunikasi Visual & Multimedia. 2014. Vol. 6. No 2. P. 1–20.
5. Burgers H. De garoeda en de ooievaar. Insonesie van kolonie tot nationale staat. Leiden: KITLV Uitgeverij, 2010. 808 p.
6. Gribbin J. R. Earthquakes & Volcanoes. Lincoln: Bison Books, 1984. 192 p.
7. Hoesein R., Susanto M. Seni & Diplomasi, 1945–1950. Jakarta: Direktorat Sejarah, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 2019. 235 p.
8. Maartens T., Dautzenberg T., Keereweer T., De Vries D. Propaganda en de Politionele Acties. De positieve visuele representatie van de politionele acties (1945–1949). URL: <https://koloniaal-verleden.wixsite.com/propaganda-ned-indie> (дата обращения: 14.06.2022).
9. Poeze H. A. Recent Dutch-Language Publications // Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde. 2020. Vol. 176. No 1. P. 187–201.
10. Teeuwen D. Het Koninklijk Nederlands Oost-Indisch Leger KNIL. Some Remarks about Inception and Feats of Arms of the Royal Dutch East-Indian Army. URL: <http://www.indonesia-dutchcolonialheritage.nl/KNIL%20ShortHist/KNIL%20short%20history.pdf> (дата обращения: 14.06.2022).
11. Wawan K. Joehanda. KNIL. Dari serdadu kolonial menjadi republik. Yogyakarta: Matapadi Pesindo, 2018. 264 p.

References

- Bandinlenko, V. G., Gnevusheva, E. I., Deopik, D. V., Tsiganov, V. A. (1992) *Istoriia Indonezii [History of Indonesia]*. Part 1. Moscow: Moscow State University Publ. (in Russian)
- Brattinga, M. (2014) 'Advertising in the Dutch East Indies in Search of the Tropical Style', *Wimba, Jurnal Komunikasi Visual & Multimedia*, 6 (2), pp. 1–20.
- Burgers, H. (2010) *De garoeda en de ooievaar. Insonesie van kolonie tot nationale staat*. Leiden: KITLV Uitgeverij. (in Dutch)
- Gribbin, J. R. (1984) *Earthquakes & Volcanoes*. Lincoln: Bison Books.
- Hoesein, R., Susanto, M. (2019) *Seni & Diplomasi, 1945–1950*. Jakarta: Direktorat Sejarah, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. (in Indonesian)
- Maartens, T., Dautzenberg, T., Keereweer, T., De Vries, D. (no date) *Propaganda en de Politionele Acties. De positieve visuele representatie van de politionele acties (1945–1949)*. Available at: <https://koloniaal-verleden.wixsite.com/propaganda-ned-indie> (accessed: 14 June 2022). (in Dutch)
- Panchenko, L. P. (1994) *Armiia i modernizatsiia obshhestva (opyt Indonezii) [The Army and the Modernization of Society (the Experience of Indonesia)]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Poeze, H. A. (2020) 'Recent Dutch-Language Publications', *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 176(1), pp. 187–201.
- Teeuwen, D. (2008) *Het Koninklijk Nederlands Oost-Indisch Leger KNIL. Some Remarks about Inception and Feats of Arms of the Royal Dutch East-Indian Army*. Available at: <http://www.indonesia-dutchcolonialheritage.nl/KNIL%20ShortHist/KNIL%20short%20history.pdf> (accessed: 14.06.2022).
- Tsyganov, V. A. (1993) *Istoriia Indonezii [History of Indonesia]*. Part 2. Moscow: Moscow University Publ. (in Russian)
- Wawan, K. (2018) *Joehanda. KNIL. Dari serdadu kolonial menjadi republik*. Yogyakarta: Matapadi Pesindo. (in Indonesian)

Мартынова Дарья Олеговна, кандидат искусствоведения, ассистент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. d.o.martynova@gmail.com

Martynova Daria Olegovna, PhD in Art History, assistant. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaia Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. d.o.martynova@gmail.com

Полин Орель (Мария Башкирцева)

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ¹

В 1881 г. Мария Башкирцева опубликовала четыре статьи в журнале «Гражданка» (“La Citoyenne”) под псевдонимом Полин Орель. Приведенная в переводе статья под названием «Женщины-художницы» была опубликована в № 4 журнала «Гражданка» от 4–6 марта 1881 г. на страницах 3 и 4. Статья посвящена проблемам приема женщин в Академию и Школу изящных искусств, а также отказа от включения женщин в борьбу за престижные художественные премии. Следующие три статьи — отчеты о Салоне 1881 года. Башкирцева неслучайно опубликовала статьи в этом журнале: она была сильно увлечена феминистским движением и личностью редактора журнала Юбертины Оклер (ведущая французская феминистка второй половины XIX в., основала «Общество защиты прав женщин»), планировала написать портрет последней. В статье «Женщины-художницы» Башкирцева приводила примеры, к которым она и ее сверстницы привыкли: «Нас спрашивают со снисходительной иронией, сколько было великих женщин-художниц». Поразительна параллель с главным вопросом, который американский историк искусств и ведущий специалист в области изучения феминистского искусства Линда Нохлин задаст почти столетие спустя в своем знаковом и основополагающем эссе «Почему не было великих женщин-художниц?» 1971 г.

Я никого не удивлю, сказав, что женщин не принимают в Школу изящных искусств, как и почти везде. Тем не менее их зачисляют в Медицинскую школу, так почему бы и не в Школу изящных искусств? Загадка. Может быть, они боятся того, что появление женщин вызовет в этой среде легендарных *пил* (Башкирцева выделила курсивом это слово (все выделения курсивом в тексте — Башкирцевой). Далее станет ясно почему. — Д. М.)? А надо бы просто сделать, как в России и Швеции; отделить мастерские, где работают с натурой, и собирать всех учеников вместе только на общие курсы и занятия. Но и этого не делают. Причина? Ее просто нет; об этом никогда даже не думали, вот и все.

Таким образом, вы [мужчины], громко провозглашающие себя более сильными, умными, более одаренными, чем мы, вы монополизировали для себя одну из самых красивых школ в мире, где все награды и поощрения отданы только вам. Что касается женщин, которых вы называете немощными, слабыми, ограниченными, многие из которых лишены даже банальной свободы приходить туда из-за *приличий*, то вы не даете им ни поощрения, ни покровительства, наоборот.

Во всем этом нет никакого смысла. Давайте все же не будем снова запускать эту *пилу* для домохозяек (Башкирцева имеет ввиду, что женщин, по ее мнению, не допускают в силу того, что их увлечение искусством расценивают как попытку отвлечься от домашних дел. — Д. М.), хорошо? Конечно, не все женщины становятся художницами, как не все хотят быть депутатами. Таких очень немного, и их число никак не умаляет достоинства знаменитого места; вы это прекрасно понимаете. У нас в городе есть художественные школы, которых вполне достаточно для тех, кто хочет заниматься промыслом, но которые не имеют подлинного художественного значения, или еще две-три модные мастерские, где молодые богатые девушки развлекаются рисованием. Но что нам нужно, так это способность работать как мужчины, а не совершать силовые подвиги, чтобы получить то, что мужчины просто имеют.

Нас спрашивают со снисходительной иронией, сколько было великих женщин-художниц. Ну, здравствуйте! Господа, таких было много, и это удивительно, учитывая огромные трудности, с которыми они сталкивались. Так что поговорите как подобает с теми людьми, которые отправляют своих дочерей учиться рисованию, о важности изучения обнаженной натуры, ведь без него невозможно полноценное обучение художествам. Большинство из этих людей без тени стеснения водят тех самых юных дев на пляжи, где они созерцают танцоров, одетых как тритоны, однако они же [при упоминании рисования с обнаженной натуры] и будут издавать пронзительные крики. Что касается женщин, которые слишком бедны, чтобы иметь такие привилегии, у них вообще нет возможности получить какое-либо образование, государство им в этом просто отказывает.

Таким образом, мы не только препятствуем обучению женщин из-за средневековых предрассудков, не только исключаем их из системы государственного обучения, но даже не даем им доступа к курсам анатомии, перспективы, эстетики и т. д., которые мужчины могут посещать, даже если они не принадлежат к государственной школе или какой-то частной мастерской. Но школа предназначена не только для художников и скульпторов-мужчин, и хотя я ожидаю, что это вызовет определенные насмешки, я скажу, что женщины-архитекторы или граверы в той же степени забавны, как и женщины-врачи или мужчины-портнщики. Каждый должен иметь свободу следовать своему предназначению. Стоит заметить, что есть немало мужчин с серьезными профессиями, которым было бы лучше поискать себя в другом деле.

Тем не менее мы можем написать и менее странные идеи и примеры. Посмотрите на женские художественные мастерские в Passage des Panoramas. Около десяти лет назад талантливый художник г-н Родольфо Жюлиан открыл мастерскую, в которую женщины были приняты и там они стали получать такое же образование, как и мужчины. Я не думаю, что г-н Жюлиан сожалеет о той огромной борьбе, которую ему пришлось вести, потому что небольшая мас-

¹ Перевод с французского выполнен Д. О. Мартыновой по изданию: *Orell P. LES FEMMES ARTISTES // La Citoyenne. 4–6 mars 1881. No. 14. P. 2–3.*

терская превратилась в настоящую свободную академию, в которой обучается почти 300 человек; две мастерские для женщин и три — для мужчин. Господин Жюлиан, которого правительство только что наградило и которого мы искренне с этим поздравляем, не единственный. Многие из наших современных мастеров помогают ему в его благих трудах. Господа [Тони] Робер-Флери, [Жюль] Лефевр, [Гюстав] Буланже, [Вильям-Адольф] Бугро, [Пьер Огюст] Кот регулярно обучают студентов, которые, как, например, г-н [Альфред-Анри] Брамто, получивший Римскую премию в 1879 г.,

и г-н [Анри Люсьен] Дусе, получивший Римскую премию в 1880 г., прославляют их.

Мне бы очень хотелось сказать то же самое о женщинах, но они не имеют права участвовать в конкурсах. Им даже не разрешено доказать эту свою неспособность [создавать достойные произведения], как вы видите. К счастью, здесь проходят ежегодные экспозиции, и последние выставки продемонстрировали, что столь презираемые женщины являются доблестными учениками и высоко несут флаг Свободной школы, которая открыла для них свои двери.

Агеев Арсений Артёмович, научный сотрудник. Галерея «KGallery», Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 24, 191028. seniasenias12@yandex.ru

Ageev Arseniy Artyomovich, researcher. Gallery “KGallery”, 24 Fontanki Emb., 191028 Saint Petersburg, Russian Federation. seniasenias12@yandex.ru

Билл Виола

ВИДЕО КАК ИСКУССТВО¹

Американский художник Билл Виола (р. 1951) — один из пионеров видеоарта, крупнейший теоретик и практик этого направления в современном искусстве. В своей статье Виола рассуждает о генезисе, актуальных тенденциях и линиях развития видеоарта, его связи с другими видами искусства, философией и психологией XX в., ставит вопрос о ключевых проблемах массовых медиа, точках сближения телевидения и индивидуального творческого процесса.

«Представьте себе взгляд, освобожденный от придуманных человеком законов перспективы, взгляд, неискупленный композиционной логикой, взгляд, который не отзывается на именованья предметов, но додумывает каждый объект, встреченный в жизни, через чудо чистого восприятия. Сколько цветов видит новорожденный ребенок, глядя на поле, еще не усвоив слово “зеленый”? Сколько цветов может игра света открыть в радуге необученному взгляду? Может ли он [взгляд — А. А.] догадываться о том, какими разными могут быть тепловые волны? Только вообразите себе мир, наполненный невыразимыми предметами, дрожащий от бесконечных переливов движений и множества оттенков цвета. Представьте мир до “В начале было слово...”».

Американский режиссер Стэн Брэкхейдж написал эти слова в 1963 г. В них чувствуется грядущий переломный момент в кинопроизводстве: от широкоэкранный прокатной индустрии к субъективному авторскому мироощущению — преимущественно институализированный медиум кино стал намного ближе к традиционному индивидуальному творческому процессу. К сожалению, сегодня, 20 лет спустя, многие профессионалы, вовлеченные в кинематографический дискурс, не придают значимости этим словам, иногда даже не зная, кто такой Стэн Брэкхейдж, не говоря уже о многих других значительнейших художниках, посвятивших себя медиа и продолжающих исследовать и открывать что-то новое вплоть до сегодняшнего дня.

1963 год был знаковым и по другой немаловажной причине. Нам Джун Пайк, молодой композитор, выходец из Северной Кореи, основал видеоарт и провел первую публичную выставку нового искусства. Экспозиция выставки «Электронно-музыкальное телевидение» в Галерее Парнас в Вуппертале представляла из себя 13 видеоизмененных телевизионных экранов, воспроизводящих то, что сам Пайк называл «хрупким различием между тремя разными искажениями». При подготовке проекта растровая поверхность одного из телевизоров, над которыми он работал, была повреждена. Вся картинка сжалась до одной горизонтальной линии на экране. Пайк перенес ее на постамент и назвал «Дзен для ТВ».

Много лет спустя, рассказывая про опыт работы в 1960 гг. и создание первого в мире видео-синтезатора, Пайк объяснил в интервью: главной мотивацией для него стало осознание того, что все телевидение создавалось с помощью языка. «Мне захотелось создать телевизионную программу с помощью собственных пальцев», — сказал он.

Брэкхейдж и Пайк говорят об одной и той же вещи: о том, что массмедиа (кино и телевидение) базируются на языке, преимущественно на написанном слове. Коммуникационные технологии, начиная с телеграфа и телефона и вплоть до радио и телевидения, рассматриваются исключительно как средство передачи сообщений.

Сегодня ключевым модусом голливудских фильмов и телевидения в большинстве своем остается драматический нарратив. Самым заметным исключением из этого модуса являются 30-секундные рекламные телевизионные ролики, которые, многие со мной согласятся, отражают наиболее новаторское, креативное и емкое использование медиума своим деконструирующим визуальным рядом и монтажом, контрастами, подсознательной и суггестивной образной системой, невербальной передачей информации, использованием музыки и применением одновременно перцептивного и когнитивного психологических принципов.

Зритель изначально запрограммирован на уже заготовленное для него переживание, тщательно разработанное и структурированное самим языком, поэтому когда он сталкивается с непривычным подходом — это ошеломляет его, смущает и вызывает раздражение, местами даже злит, подтверждая несостоятельность самой программы. И несмотря на то что некоторые профессионалы индустрии знают о вкладе, внесенном в ее развитие значительными художниками-энтузиастами, к сожалению, об этом совсем неизвестно широкой аудитории.

Существует большое количество интеллектуально насыщенных и масштабных работ, труднодоступных и инновационных, коренным образом поменявших то, каким образом люди думают и видят.

Однако есть несколько проблемных точек, возникающих при пересечении главенствующего медиа и авангарда. Прежде всего, это более широкое признание и восприимчивость. Приобретенный рефлекс «программного» мышления необходимо переопределять. Многие сейчас говорят о том, что телевидение и другие новые медиа расширили наше видение мира, что у нас в руках столько информации, сколько не было ни в одну предшествующую эпоху. Художники в ответ констатируют тот факт, что телевидение в то же самое время ограничивает наше восприятие, требуя от нас соответствия, конвенциональной системы в том, как информация должна быть упакована.

Еще более сложной проблемой является то, что необходимость выучивать новые направления визуального

¹ Перевод с английского выполнен А. А. Агеевым по изданию: Viola B. Video as Art // Journal of Film and Video. 1984. Vol. 36. No. 1. P. 36–41.

языка принимают далеко не все художники и приверженцы профессии. Некоторые работы на основе современных медиа вообще можно назвать безуспешными. В области чистого эксперимента и открытия нового, неиспытанного и неизведанного неудача становится логическим следствием «работы в полевых условиях». Вдобавок, когда всеми силами ломаются старые правила и ставятся под сомнения все конвенции, неудача превращается в размытое понятие. Действительно, не все эксперименты бывают успешны. Как и во всей человеческой деятельности, только малая часть проделанной работы приблизится к истине. Как и в науке, провалившиеся эксперименты — это одновременно и необходимая часть процесса, и средство. Зачастую они ломают ожидания и говорят нам об объекте изучения больше, чем сказал бы быстрый успех.

Современная американская культура почти не допускает провалов. Бизнесмены и руководители телеканалов трепещут от одной мысли о неудаче. В любой области чистый эксперимент является благоприятной почвой, своего рода живительной силой. Остается надеяться, что для него останется место и в области современного технологического искусства.

Совмещение этих разнообразных подходов оказалось затруднительным. Еще более сложной стала конфронтация между отдельно взятыми творческими единицами и коммерчески настроенными производителями. И даже несмотря на отсутствие искреннего интереса между ними рано или поздно они столкнутся друг с другом.

Недостающим компонентом, как бы это ни иронично, здесь становится основной продукт самой коммуникационной сферы — информация. Необходимым катализатором на пути к этому является техническая революция, в частности компьютерный и видео бум.

Видеоарт невозможно рассматривать вне классической художественной традиции. Это самый последний виток в долгой, далеко уходящей в прошлое истории искусства, начинающейся от живописи и скульптуры и заканчивающейся экспериментальным кино и фотографией. С каждой новой кассетой художники участвуют в установке культурной связи с нашим постоянно меняющимся настоящим. Следует понимать, что художественная традиция не является собственностью исключительно художника — она принадлежит всем нам и остается открытой и доступной для любого творческого усилия, независимо от маркировки, которой мы помечаем человека, совершившего это усилие.

Что беспокоит художника, изучающего коммерческий продукт? То, как мало производитель уделяет внимания достижениям в искусстве. Любые «инновационные» разработки в масштабе визуального опыта художественной мировой практики в целом оказываются часто лишь открытием колеса. Скольким вещам можно научиться из истории искусства, как современного, так и классического! Производитель массовой культуры и медиаинформации сегодняшнего дня мог бы извлечь огромную пользу из внимательного изучения работ художников и композиторов, как восточных, так и западных, как художников прошлого, так и современных авторов, чтобы рассматривать себя активной частью этой традиции, встроиться в историю искусства. Сегодня в нашем обществе и так можно встретить довольно высокий уровень культурной грамотности. Все движения, создаваемые музеями и корпорациями, должны быть одним движением в сторону расширения и усиления этой грамотности.

Сложно понять, почему сегодня, в 1980-е гг., главные открытия века, вызвавшие такой грандиозный сдвиг в сознании западного человека, в искусстве и в самой культуре в целом, в большинстве своем игнорируются массмедиа этой культуры — телевидением. Интересно отметить, что большинство людей не воспринимают искусство, начиная именно с того периода, как случился этот сдвиг, — рубежа веков. Для массового зрителя идеалистической верхушкой истории искусства все еще остается итальянский Ренессанс, открывший законы перспективы и визуального «реализма» (так называемого рационального образа) и представленный ра-

ботами таких мастеров, как Леонардо да Винчи и Микеланджело. Переходя к XIX в., большинство еще может справиться с французскими импрессионистами. Цвет и свет, связь с научной теорией пока не подвергается осуждениям, так как совпадает с мышлением современного человека. Выделяется и Пикассо, разрекламированный последовательными волнами популярности. Но именно начиная с его эпохи (кубизм) для рядового зрителя все усложняется.

Спустя несколько десятилетий происходит настоящая путаница европейского сюрреалистического искусства с его странной, бессмысленной, иррациональной и противоречивой образностью. Открылась совершенно новая энергия, связанная с психикой человека. Проще говоря, парадигма «реализма» стала меняться. Реализм перестал быть просто отражением того, как что-то выглядит, то есть его точным внешним видом. Он стал скорее отражать то, как предмет существует внутри человеческого разума, в области бессознательного, психики, дополненной мечтами, эмоциями, воображением, фантазиями, воспоминаниями и многим другим. В следующие десятилетия возникает искусство разной степени «абстрактности» (каким считает его большинство), дошедшее прямоком до совсем недавнего культурного переворота поздних 1960-х гг. (появление наркотиков, восточной философии и религии и т. д.) и искусства перформанса и видеоарта. Это та традиция, из которой возник сегодняшний видеоарт.

Наше современное общество не совсем подготовлено к тому, чтобы иметь дело с таким искусством, несмотря на все академические изыскания видных исследователей. Обществу просто не хватает словарного запаса, чтобы достойно к нему апеллировать (в Древнем Египте, например, то, что мы называем «душой», можно было описать десятью разными словами). Для одних — это пугающее противоречие. Существование подобного страха подтвердили разнообразные случаи цензуры и проявления враждебности. Для других — это огромный ресурс вдохновения, способ осознания способностей нашей внутренней, подсознательной жизни. Для третьих — это странный, невразумительный или просто «абстрактный» опыт, не похожий на повседневную, привычную жизнь. Многим из нас известны только те немногочисленные вещи, которые тщательно высвечены прожектором сознания.

Телевидение как главный моральный компас общества отражает его совесть, всегда остается в свете этого прожектора. Тем временем процессы, происходящие в искусстве, психологии, антропологии, кибернетике и других областях, проложили дорогу к новому, расширенному способу коммуникации между людьми.

Подходя к обсуждению предвзятости языка массмедиа и к сложности восприятия среднестатистическим зрителем экспериментального кино и видеоарта в первый раз, нужно признать, что ключевой проблемой является одна из структурообразующих вещей медиума, а не его содержание.

Структуралистский подход стал важнейшей разработкой для художника в XX в. и прочно устоялся в теории современного искусства. Обычно это именно тот ключевой момент, который художники видеоарта не могут донести до производителей коммерческой продукции и создателей телепрограмм, оценивающих на их произведения.

Как только художники начинают вглядываться в то, что заслоняется чисто визуальным образом, чтобы проникнуть на другой уровень восприятия, они обнаруживают, что смотрят на структуру или же на часть целого произведения. Они начинают подходить к форме и воспринимать ее как основополагающую цель, так же как раньше воспринимали исключительно категорию содержания. Когда Маршалл Маклуэн написал свой знаменитый манифест «Медиа — это сообщения», он говорил о том, что коммуникация осуществляется с помощью медиа как такового.

Когда художники стали привносить свой личный опыт в кино и видео, они моментально ухватили языковую основу нового медиума. И, возможно, это никогда не проговаривалось напрямую, но было заложено в том, каким обра-

зом создавались и конструировались программы, структурированные самим языком. Они знали, что не найдут ничего в разработанном для драматической нарративной конструкции технологическом оборудовании и языке. Их ждал абсолютно другой модус, другой путь развития.

Новые формы могли быть разработаны на основе того, как работает человеческий глаз (как в фильмах Брэкхейджа), или на основе того, как работают аудиальные и электронные сигналы (Пайк). Как мозг обрабатывает информацию, как он структурирует мечты или воображение, память или галлюцинации. Все это могло бы стать действенным и естественным способом конструирования образов.

Технологии долгое время рассматривались как модель нашей собственной психологии: мы часто говорим, что у камеры есть «зрение» или что видео и компьютеры обладают «памятью», тогда как наш собственный «жесткий диск» остается куда более объемным, вместительным и сложным, чем любое из ограниченных приспособлений, что мы конструируем с помощью своих инструментов, применяя свои схемы.

С другой стороны, для производителей телевизионных программ есть только одна установка: видеопрограмма всегда будет иметь содержание, всегда будет о чем-то. Другими словами, для них очевидна структура этого медиума: ты просто заполняешь ее такой информацией, которую ты хочешь передать.

Художники продолжают утверждать, что их установки и программы не несли собой ничего конкретного. На самом деле они несли кое-что действительно важное. Художники подошли к новым медиа в самом широком смысле и включили в их восприятие каждый аспект своих творческих проекций, чтобы передать свои идеи. Электронные схемы оборудования были модифицированы для получения изображений поразительной интенсивности, цвета и движения. Камеры были направлены прямо на мониторы для создания замысловатых абстрактных паттернов восприятия и эффекта «обратной связи». Система «задержки» видеозаписи поставила провокативный вопрос о природе прошлого и настоящего. Разрыв многих технологических табу оказался наиболее интересным.

Некоторые художники видео обратились к камере как таковой, используя свои знания о композиции и светотени, чтобы переосмыслить и улучшить саму технику и извлечь наиболее впечатляющий из всех возможных образов. Для этого они использовали разнообразные оптические приемы и объективы. Был открыт внелинейный монтаж, съемка в режиме таймлапс. Монтаж стал состоять из взаимоотношения математических SMPTE-кодов, а не из взаимодействия героев внутри сцены. Системы электронного редактирования, в частности, компьютерный монтаж, привели художников к принципу видео как визуальной музыки.

Разработки в кибернетике и информационной теории в 1960-е гг. показали художникам, что искажения или шумы могут быть такими же интересными, как сигналы или целостный контент. Художники всех прошлых эпох знали, что затененные места и тьма как таковая хранят в себе гораздо более интересных вещей, чем очевидное и освещенное. В той системе, где все очевидно и подчинено объяснению (как в старой модели коммуникации), нет места увлеченности и эксперименту. Об этом говорили еще Сергей Эйзенштейн и другие великие русские режиссеры начала XX в. В искусстве перцепция и чувственное восприятие и есть творческий акт — от этого исходит попытка человека угадать на лунном диске чье-то лицо или неуловимый образ в форме облака. Даже пятна Роршаха из современного психологического арсенала, наравне со многими другими способами восприятия, зачастую возводятся к гаданиям оракулов из древних времен.

Сегодня эффект, который произвели работы пионеров видеоарта, ощущается в телевидении и массмедиа опосредованно. Ни один из художников не получил достаточно широкого признания или финансовой поддержки за свой

вклад в историю искусства. И несмотря на неизбежные изменения в медиа на протяжении 1970-х гг., вызванные технологическим сдвигом, именно экспериментальные художники впервые расширили границы видео как формы искусства и средства коммуникации и открыли новые возможности как для самовыражения через видео, так и для коммуникации через него.

Идеи всеобщей доступности и «партизанского телевидения» привели к новому этапу развития видео в поздние 1960-е гг., основанному на портативных ВТР-камерах. Зародился уникальный стиль документалистики и информационных программ. Кабельное телевидение провозгласило новый уровень широкого вещания и привлечения работ групп художников, были созданы первые попытки внедрить видео-материалы и выстроить вокруг этого публичные каналы.

Бесчисленные мастерские повсеместно попытались обучить человека инструментам нового медиа, сделать его доступным для каждого. Художники утверждают, что совсем скоро каждый сможет снимать видео, и этот навык станет таким же базовым, как чтение или письмо.

Стоит отметить, что именно художники разработали и произвели первый видеосинтезатор, открывший огромный потенциал манипуляций с образом и скрытых внутри самого медиа возможностей обработки, игнорировавшихся производителями на больших студиях. Символы и знаки, а также случайные научно-фантастические эпизоды или фрагменты снов — вот малая часть этой формы искусства, которая дошла до широкого вещания в эфире. Наше современное кабельное телевидение, в частности, музыкальные видео, в большом долгу перед более ранними усилиями художников.

По мере того как все развивалось в 1980-х гг., художники не прекращали свою работу. Они продолжали изучать возможности новой выразительности телевизионных технологий. Несмотря на огромный вклад художников модернистской эпохи провалы современного искусства очевидны: изоляция и адаптивность привели к его элитарности и практикам, близким к эзотерическим, зачастую недоступным непосвященным. Однако многие люди сегодня не понимают, что сами художники, в особенности молодое поколение, отвергли свою принадлежность к этому миру. В точности как художники прошлого старались притронуться к каждому в обществе, создавая произведения искусства, вплетенные в архитектурные ансамбли великих европейских кафедральных соборов, так и современные художники используют телевидение и видео для достижения той же цели. Сближение всех видов искусства с коммуникационными медиа может иметь огромное влияние на всех нас. Этот процесс должен быть встречен обществом с огромным энтузиазмом.

Видеоарт — это нечто гораздо большее, чем абстрактный набор цветов в электронной палитре, как привыкли считать многие. В наше время он может отразить гораздо больше, нежели узкоспециализированное традиционное направление современного искусства, из которого видеоарт вырос. Человеческое воображение чаще всего является сдерживающим фактором в использовании технологии. Даже беглый взгляд на телевидение подтвердит этот тезис. Вместе с последовательным расширением арсенала нового медиа профессионалы в области видео должны изучать себя, иначе они останутся с самой совершенной и разработанной системой коммуникации в истории, но через нее им уже будет нечего сказать.

Сегодня наша задача не является чем-то новым, особенно если мы относим ее к нашему времени, к современной ситуации. Персидский поэт XIII в. Руми сказал об этом наиболее точно в одном из своих бессмертных текстов: «Новые способы восприятия мира приходят в нашу жизнь как нужда. Поэтому мы обязаны возвращать нашу нужду, чтобы мы могли взрастить наше восприятие мира». Вот та работа, которая нас ожидает.

УДК 78.01
DOI 10.24412/2686-7443-2022-2-61-71

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 12, корп. 1. 109240. antolip@yandex.ru

Lipov Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaia st., 109240 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru

Тони Хильдебрандт

ДЖОН КЕЙДЖ И УИЛЬЯМ АНАСТАСИ. ЭСТЕТИКА И ИДЕОЛОГИЯ «АЛЕАТОРИЧЕСКОЙ ЛИНИИ»¹

Toni Hildebrandt

JOHN CAGE AND WILLIAM ANASTASI. THE AESTHETICS AND IDEOLOGY OF THE "ALEATORIC LINE"

Статья посвящена исследованию алеаторической теории и практики в графических сериях «Рёандзи» Джона Кейджа и «Рисунки в метро» Уильяма Анастаси. В своих работах они ставили перед собой задачу исследования того, как алеаторическая техника в изобразительном творчестве способствует выявлению и воплощению потенциально неопределенных изобразительных знаковых систем, стремясь к изучению не только формальных, но и предполагающих интенциональность возможностей и неопределенностей в «смещающихся» отношениях в изображении в рамках конкретных визуальных структур.

I. Париж, Киото, Нью-Йорк — генеалогия случайности

Осенью 1962 г. Джон Кейдж посетил японский сад камней «Рёандзи» на северо-западе Киото. Раньше он занимался восточной мистикой, читал книги по дзен-буддизму и посещал лекции в Колумбийском университете². В Киото же Кейдж смог ознакомиться с садом XV в., в котором 15 камней без видимого композиционного расположения или численного пропорционального распределения создавали впечатление *красоты*³. Симметрия в асимметрии, баланс в неопределенности, присутствие в отсутствии — «Рёандзи» проиллюстрировал идеал непреднамеренного, *открытого* взгляда на вещи⁴.

Однако несколькими годами ранее в Париже Кейдж уже познакомился с работой Марселя Дюшана⁵. Случайность как категория художественной эстетики производства была, следовательно, известна ему еще до того, как он смог обратиться к китайской книге гаданий — «Книге перемен» («И-Цзин»). Тем не менее позже, в беседах и лекциях, он скрывал влияние на себя западного модернизма и скорее подчеркивал «опыт Рёандзи». Раннее чтение «И-Цзин» в 1936 г. в публичной библиотеке в Сан-Франциско, скорее было встроено в генеалогию с созерцательным опытом западной мысли, таким как новая мифология Карла Густава Юнга или историческая «Философия многолетних», принадлежавшая перу Ананды Кумарасвами⁶.

И критическая эстетика европейских авангардистов не должна была попадать в эту схему. Так, например, в биографии Дюшана дальневосточные образцы мышления не нашли своего отражения и применения. Вместо этого существовала альтернативная посткритическая модель спокойствия, с которой можно было бороться. Это дало возможность Кейджу вполне осознанно и целенаправленно искать самоопределенную, алеаторическую⁷ эстетику и, что не менее важно, придать ей теоретическое выражение. Обсуждая с Эдвардом У. Саидом этот вопрос, Кейдж, по существу, предло-

жил эстетическую форму «ориентализма»⁸. Это касалось как избирательного обращения с дальневосточной философией, так и собственной идеологии случайности⁹.

Вездесущее свидетельство алеаторических стратегий в раннем европейском модернизме не столько предстает в новом свете благодаря «опыту Рёандзи», сколько намеренно игнорируется. В противоположность дадаизму, а также в сознательном отстранении от Дюшана, ключевое понятие «неопределенности» Кейджа должно было быть осознано прежде всего из дзен-буддийского понимания открытой неопределенности¹⁰. И все же совмещение современной эстетики с буддийскими традициями, совпадения с восточными представлениями о «размытии» был продуктивным моментом в композиционных и изобразительных произведениях Кейджа. Этот неявный диалог с незнакомцем ни в коем случае не был, как часто предполагалось, «продуктивным недоразумением», но его сознательно искали, изучали и включали в собственную производственную эстетику.

Вдохновленный дзен-учителем Дайзэцу Сузуки (Илл. 1) и вездесущей китайской книгой гаданий «И-Цзин», с 1950-х гг. Кейдж последовательно развивает собственную эстетику случайности на основе восточной духовности. Посещение сада камней «Рёандзи» оказалось для него неким биографическим началом. Сузуки был преобразен как всеведущий учитель, и в дзен появилась возможность попрощаться со всеми традициями западного искусства и авангарда. Но это было не совсем так, потому что художественное существование Кейджа было бы только частично понятно в имманентности (в любом случае крайне сомнительной) классической японской культуры.

Его художественные решения были и остались суждениями протагониста современной эстетики присутствия¹¹. Разумеется, сам Кейдж видел все это по-другому. Его идею художественного алеаторизма в духе восточной философии следует понимать как преодоление европейской современности. Тем не менее, историческое вмешательство Кейджа



Илл. 1. Джон Кейдж с философом «дзен» Дайсецу Т. Сузуки, осень 1962, Камакура. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie // Linea II: Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* / Ed. M. Faietti and G. Wolf. Milan: Giunti Editore, 2012. S. 239

в художественную сцену 1950-х гг. можно было понять скорее как счастливую вариацию идеи предполагаемого конца искусства. И трансгрессия современности отнюдь не была оставлена в стороне.

Скорее, Кейдж оказался в сознательном противостоянии композиционному мышлению Штокхаузена и Ноно, Лигети или Булеза. Будучи учеником Шенберга (1935–1937), он изучал имманентный идеализм континентальной эстетики, фактически под руководством самого ее отца-основателя. Квази-постоянный вопрос о музыковедческих исследованиях, поднятый Шенбергом, был ли Кейдж композитором или концептуальным художником, или философом, задавался в 1960-х гг. только теми, кто, игнорируя современные «преходящие тенденции», не хотел видеть, что искусство и эпистемы недавно соединились¹².

Не с эстетической точки зрения, но в отношении феноменов и жанров, образы Кейджа тем не менее, требуют иного стандарта. Если точка зрения на алеаторическую музыку, которая часто появлялась в одной и той же группе произведений и промежутках времени, была, несомненно, одинаковой, то Кейдж должен был реагировать рисунками «Рёандзи» на сюжетную картину, которая иногда шла другими путями, чем материальная эстетика Второй венской школы, школы Веберна или постсериалистического плюрализма в микрополифонии, спектральной музыке и «конкретной музыке»¹³.

Поэтому в следующем исследовании линии алеаторики им делается попытка учесть предположение, что необходимы другие критерии для ее определения; и, следовательно, возникают иные проблемы и вопросы ее истолкования. Сравнение в этом плане с Уильямом Анастаси служит своего рода мостом к открытию нового понимания живописной работы Джона Кейджа и может показать, что эстетическая

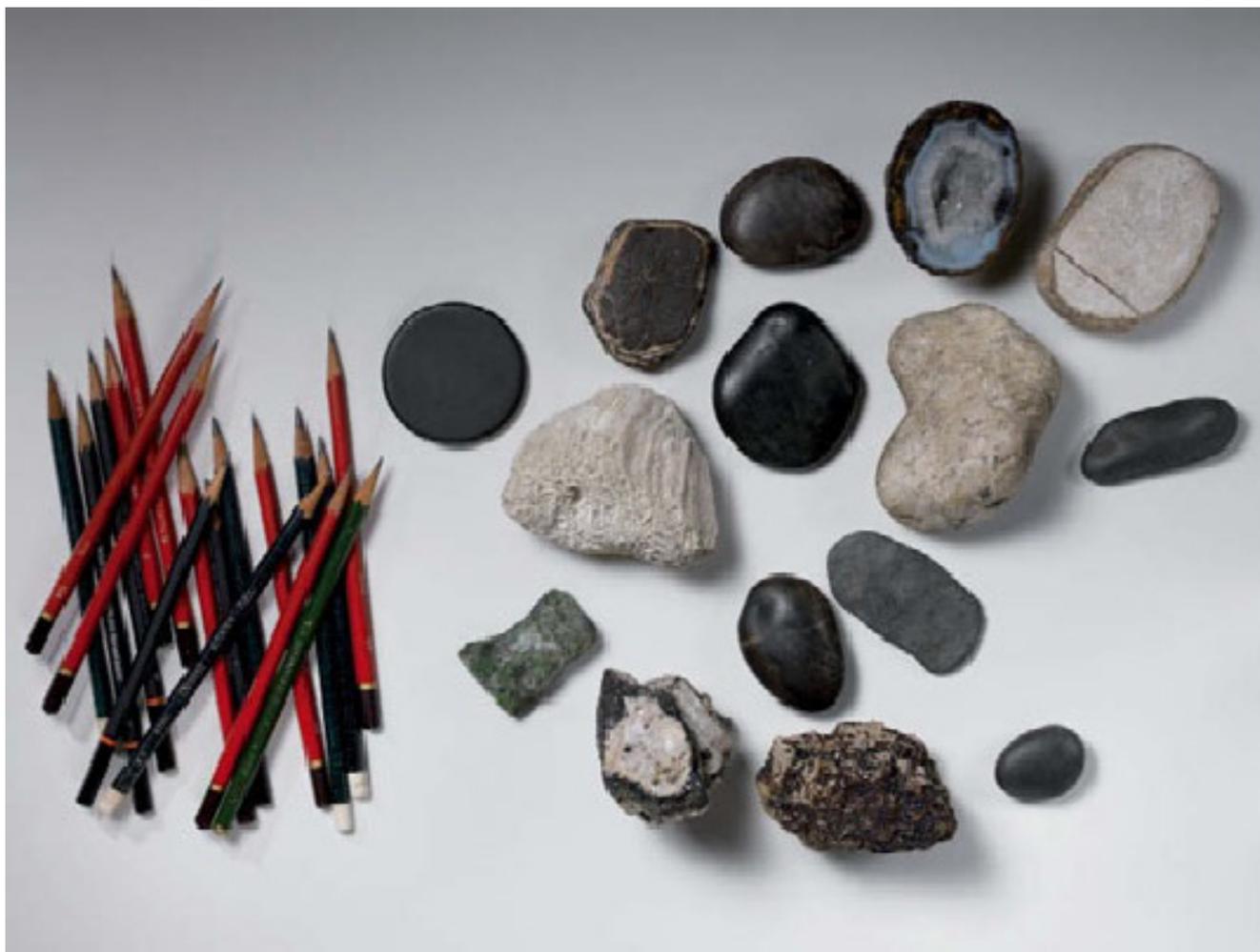
концепция неопределенности Кейджа также вошла в историю дискурса рисования и линейности с точки зрения жанра и теории, откуда она продолжает влиять на разнообразную деконструкцию рисунка в картинах и по сей день.

II. Рисунки «Рёандзи» Джона Кейджа

С 1974 г. Кейдж экспериментировал с техникой травления, а с 1978-го в течение некоторого времени работал в издательстве «Краун-Пойнт Пресс» (*Crown Point Press*) в Окленде¹⁴. Рисунки создавались композитором с 1983 г. с последующим их совершенствованием до «полного графического оформления» вплоть до его кончины в 1992 г. Кейдж неоднократно упоминал о своем раннем опыте посвящения сада «Рёандзи». В период с 1983 по 1992 г. в «цикле Рёандзи», задуманном как «незавершенное производство», им было выполнено шесть офортов и около 150 рисунков карандашом на бумаге.

Кейдж очень точно сформулировал для этого основные условия: во-первых, вместе с композитором и ученым Эндрю Калвером, он разработал генератор чисел, который был закодирован в соответствии с алеаторическими структурами китайской книги гаданий «И-Цзин». Программа могла выводить всю соответствующую информацию для того, чтобы в завершении процесса можно было бы перенести рисунки на бумагу. В дополнение к различным найденным объектам, 14 камням и кораллу (Илл. 2) Кейдж в качестве исходного материала использовал геометрический шаблон (Илл. 3) и 17 карандашей твердостью от 9Н до 6В.

Рисование происходило горизонтально над горизонтальным световым столом, где был размещен шаблон, над



Илл. 2. Камни, карандаши и кораллы, которые Джон Кейдж использовал для рисунков Рёандзи. Архив Пинакотекки современности, Мюнхен. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 241.

которым бумага была установлена «заподлицо»¹⁵. Кейдж уже явно подчеркивал разницу между графическим и живописным методами работы Роберта Раушенберга. «Сообщение меняется в комбинированных рисунках... работа выполняется на столе, а не на стене»¹⁶. То же самое относится и к рисункам «Рёандзи». После моделирования случайной операции с помощью компьютера своего рода алеаторический бросок давал ему инструкции, как выполнять рисунки пером и рукой на основе изменения отдельных параметров.

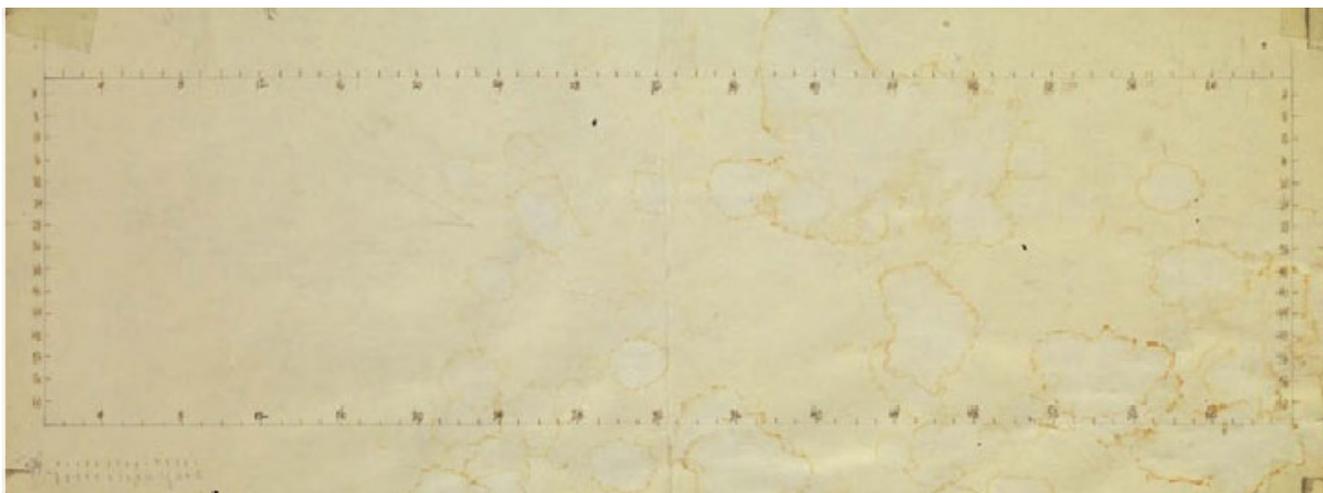
Параметры касались положения камней на бумаге, количества камней, числа карандашей, и выбора карандаша и камня для каждой орбиты, а также соответствующей горизонтально-вертикальной координации. Кейдж также разделил горизонтальную и вертикальную оси геометрического шаблона на 64 единицы, чтобы соотнести их с 64 главами и гексаграммами книги гаданий «И-Цзин». При этом все камни, коралл и 17 карандашей были также пронумерованы заранее.

В качестве руководства по игре эти цифры указывали на заранее составленный инвентарь снаряжения и утвари, описанный доктором Сузуки в его известном трактате об обучении дзен-буддийского монаха и проиллюстрированный Зенчу Сато¹⁷. В дополнение к этому инвентарному индексу, иллюстрация могла даже предложить вид графической орбитальной практики. Кейдж, который был хорошо знаком с работой кiotской школы, таким образом сумел связать свой рисовальный ритуал с духовным местом в «Рёандзи» и его церемониями.

Основываясь на своей пре-композиционной системе, он использовал генератор чисел для вычисления всех точек пересечения, камней и карандашей¹⁸. Сами рисунки же могли появиться впоследствии. Они могли выполняться один за другим в непредвиденных обстоятельствах и в потенциально бесконечных вариациях. Таким образом, Кейдж разработал композиционную таблицу, структурная решимость которой, казалось, преодолела традиционный способ мышления в рисовании, с точки зрения интуиции, изобретения, мимесиса, концепта, характерного стиля и т.д.

Вместо «детерминированного совпадения» я хотел бы поговорить о моменте четкой пре-композиции различных параметров и случайных операндов, которые в относительном выражении влияют на рисунок раннего современного периода так же, как и рисунки серии «Рёандзи» Кейджа. Методическое преимущество заключается в том, что категория случайности не отмечает онтологически-исторический разрыв в традиции непрерывной живописной истории, а лишь выявляет моменты интуитивных прозрений в квази-необуддийской экспериментальной системе Кейджа.

Однако то, что характеризует визуальную работу Кейджа как новаторскую, связано не просто с тем фактом, что она получила операционное воплощение в игрово-повествовательном ритуале. Скорее, новаторским оказалось вопрошающее визуальное предложение дейктической формативности, для развития которой в историческом контексте подсознательной деконструкции обрамленной картины диспозитив рисунка должен оказаться predetermined.

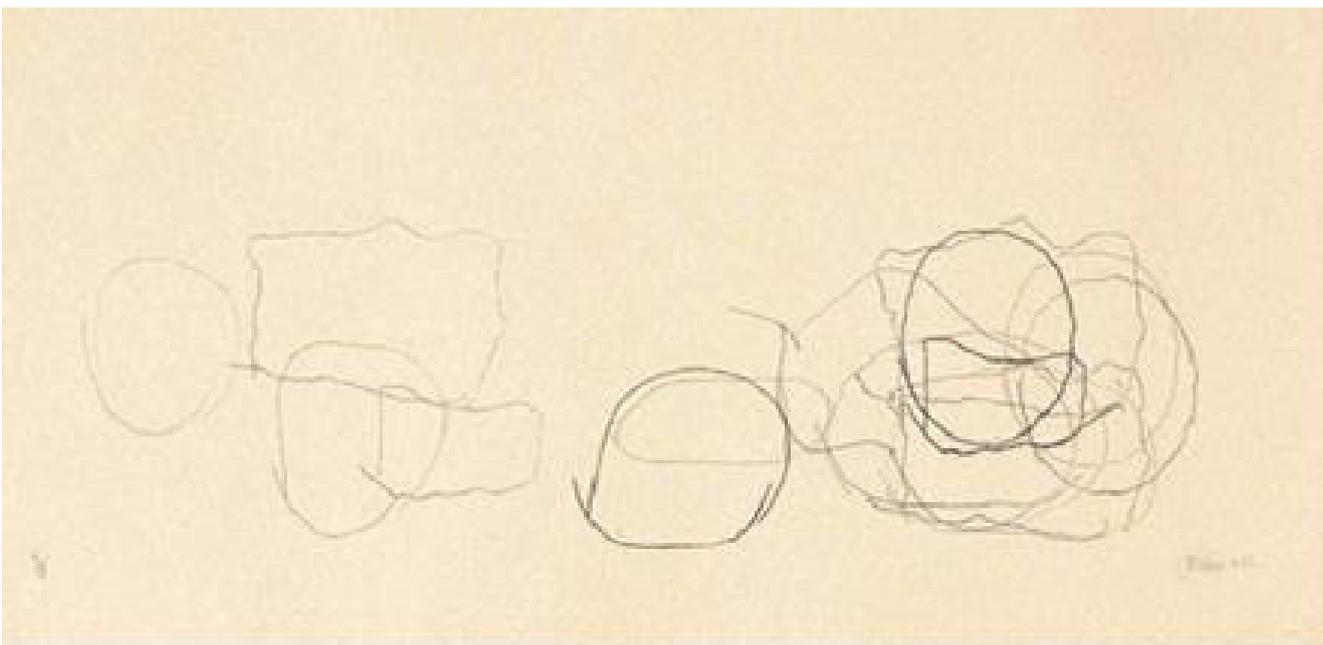


Илл. 3. Шаблон, который Джон Кейдж использовал для рисунков «Рёандзи». Архив Пинакотеки современности, Мюнхен. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 242

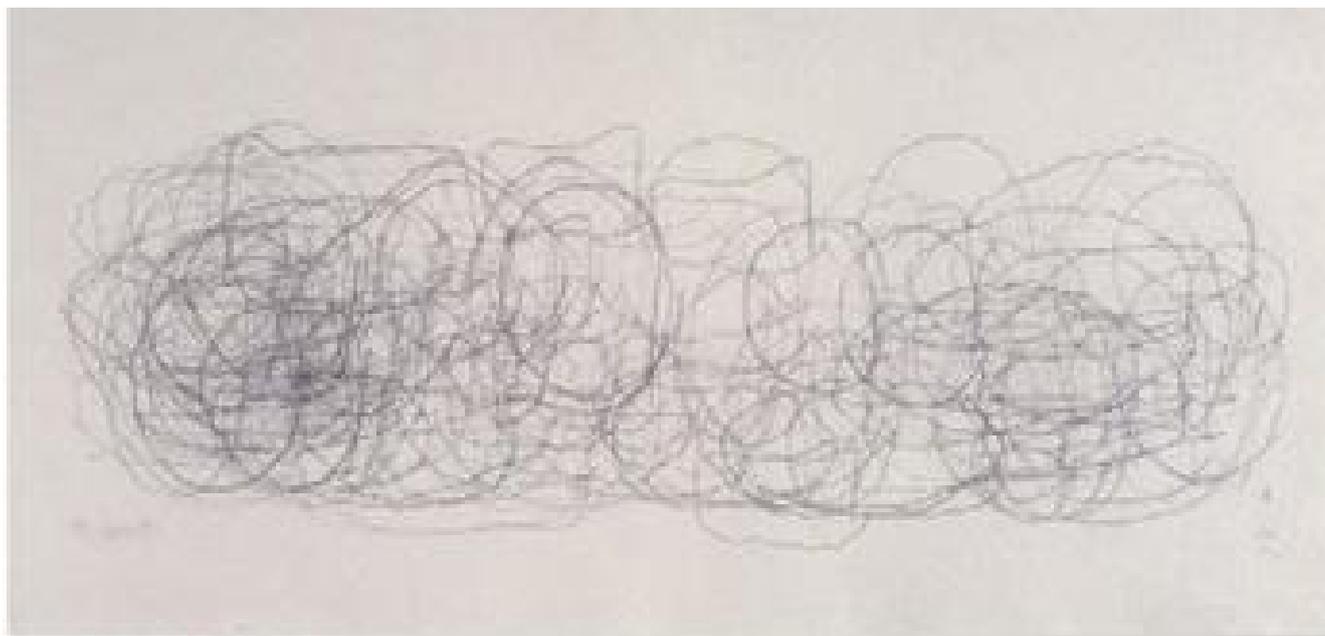
В музее и в *catalogue raisonné* (*catalogue raisonné* — печатная коллекция работ художника, созданная, чтобы помочь коллекционерам идентифицировать работы конкретного художника и защитить арт-рынок от подделок. — *Примеч. перев.*) произведения «Рёандзи» Кейджа изначально представляют нам чрезвычайно однородный, классический корпус рисунков от руки.

Для всех копий была выбрана японская бумага ручной работы с чрезвычайно мелким зерном. Благодаря использованию единого размера листа и внутреннего трафарета, формат был также стандартизирован, а потенциальные графемы имели ограниченные возможности для разработки. Техника рисования — карандаш на бумаге — позволила с первого взгляда понять разницу между графической линией и фоном, описанную Вальтером Бенямином: «Графическая линия определяется контрастом с поверхностью... <...> Для графической

линии назначается свой фон. Графическая линия обозначает поверхность и тем самым определяет ее в том, что присваивает себе в качестве фона. И наоборот, графическая линия существует только на этом фоне, так что, например, рисунок, который полностью закрывал бы фон, перестал бы быть таковым»¹⁹. Определение Бенямина, несомненно, применимо ко всем рисункам Кейджа, но оно не позволяет адекватно определить пространственную поливалентность фактора линейности, с точки зрения «художественной двухмерности»²⁰. Бенямин мыслит графическое различие просто как дуализм «*tabula rasa*» и монохромной контрастной линии. На самом деле на рисунках «Рёандзи» видна тонкая градация черных и серых тонов (Илл. 4). Цветовые тона соответствуют тональности карандашей разной твердости 9H-2H, H, F, HB, B и 2B-6B, которые Кейдж наносил тонко заточенными и с одинаковым нажимом на впитывающую поверхность японской бумаги.



Илл. 4. Джон Кейдж. Где R = Ryoanji R / 4, 1988. 4 карандаша на японской бумаге ручной работы. 25,7 x 48,8 см. Бременская картинная галерея, Бремен. Инв. № 99-1997/86. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 243

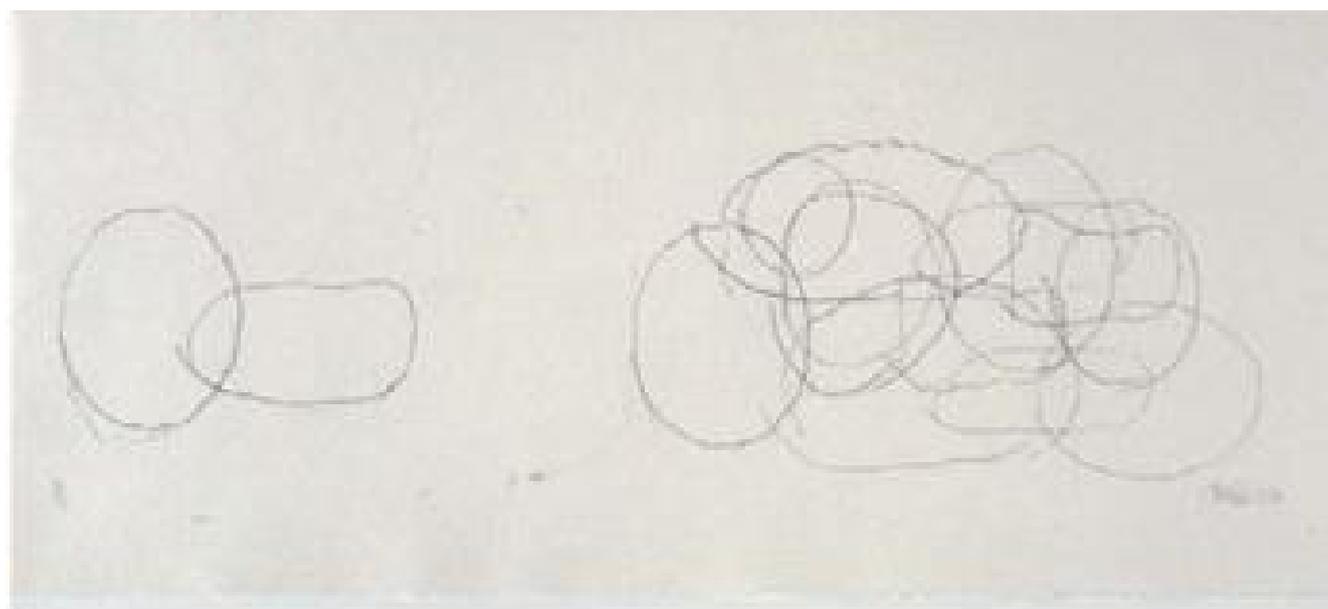


Илл. 5. Джон Кейдж. Где R = Ryoanji 12R / 6, 6/87. Японская бумага ручной работы, карандаш. 257 x 490 мм. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен. Инв. № 15310. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 244

Таким образом, живописный эффект различных тоналностей вызывает сложное линейное взаимодействие и тонкий эффект глубины. Градацию серого и черного тонов принято понимать как непрерывный хроматизм. Как хорошо известно, Кейдж также обвинял музыкальный сериализм в тоталитарном, в неестественном разделении на отдельные тона, тональные точки и точки тона. В отличие от него, Кейдж ориентировался на непрерывные мелодии, например, классической северо-индийской или арабской музыки. Так же как линия мелодии не имеет определенных точек отсчета, контраст между линией и фоном, описанный Бенямином, оказался неопределенным перед рисунком с непрерывным хроматизмом, варьирующимся от белизны листа

японской бумаги через легкий серый тон до глубокого черного цвета мягкого карандаша, который не мог более обеспечить дуалистическую ориентацию. Рисунки «Рёандзи» были также задуманы как серия, в которой Кейдж сделал намеки на возможное их распределение и «зависание» в свободном ритме²¹.

Если сравнивать рисунки «Рёандзи», соответственно, рядом и друг под другом, расхождения в распределении орбит поражают. Внутри поля шаблона иногда встречаются сильные сжатия и скопление линий (Илл. 5-6). Кроме того, есть рисунки, в которых оставлено много места для фона или буквально демонстрируется его пустота (Илл. 4). Поле трафарета становится видимым только косвенно, поскольку



Илл. 6. Джон Кейдж. Где R = Ryoanji R / 2, 3/90. Японская бумага ручной работы, карандаш. 257 x 490 мм. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен. Инв. № 15310. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 244

пассивные следы процесса рисования благодаря круговым формам придают ему неконтурную форму изнутри. С помощью светового стола Кейдж сознательно избегал рисования за границами невидимого поля. Иногда отдельные круговые линии даже разрывались, например, когда камень выходил за нижележащий шаблон.

Как видимые линии, но также и как невидимые следы, рисунки, таким образом, становятся свидетельством о камнях, коралле и трафарете, чтобы при отсутствии присутствия достичь отправной точки повествования в саду «Рёандзи». Из-за случайного расположения круглых форм Корина Тирольф высказала идею, что рисунки Кейджа больше не имеют центра изображения²². Тем не менее это наблюдение должно быть разъяснено так, что только предполагаемый центр изображения больше невозможен; однако фактический центр *случайно*, в понимании Кейджем этого слова, может возникнуть.

Когда пучки линий группируются или тональности мягкого карандаша выдвигают на первый план их круглые формы, фактическая материальность картины, несмотря на всю неинтенциональность, тем не менее образует логику взгляда, на фоне вызывания которой феноменологическая интенциональность как более позднее восприятие не может отключиться. Хотя взгляд потенциально может начинаться, заканчиваться и восстанавливаться повсюду, рисунки де-факто «Рёандзи» также устанавливают знаковые центры, которые дают каждому глазу конкретное визуальное предложение. Таким образом, формалистическая категория центра изображения как пережитка классической теории композиции указывает на конститутивное упорство образного в форме рисунка.

Однако то, что Кейдж извлекает из этой диспозиции, — это субъективное сознание композиционного вмешательства в рамках потенциальной образной диспозиции. Таким образом, пророческое насилие творческой воли открывает возможность для другой знаковой практики, которая помещает неожиданное, патетическое событие в центр перформативной эстетики²³.

III. «Рисунки в метро» Уильяма Анастаси

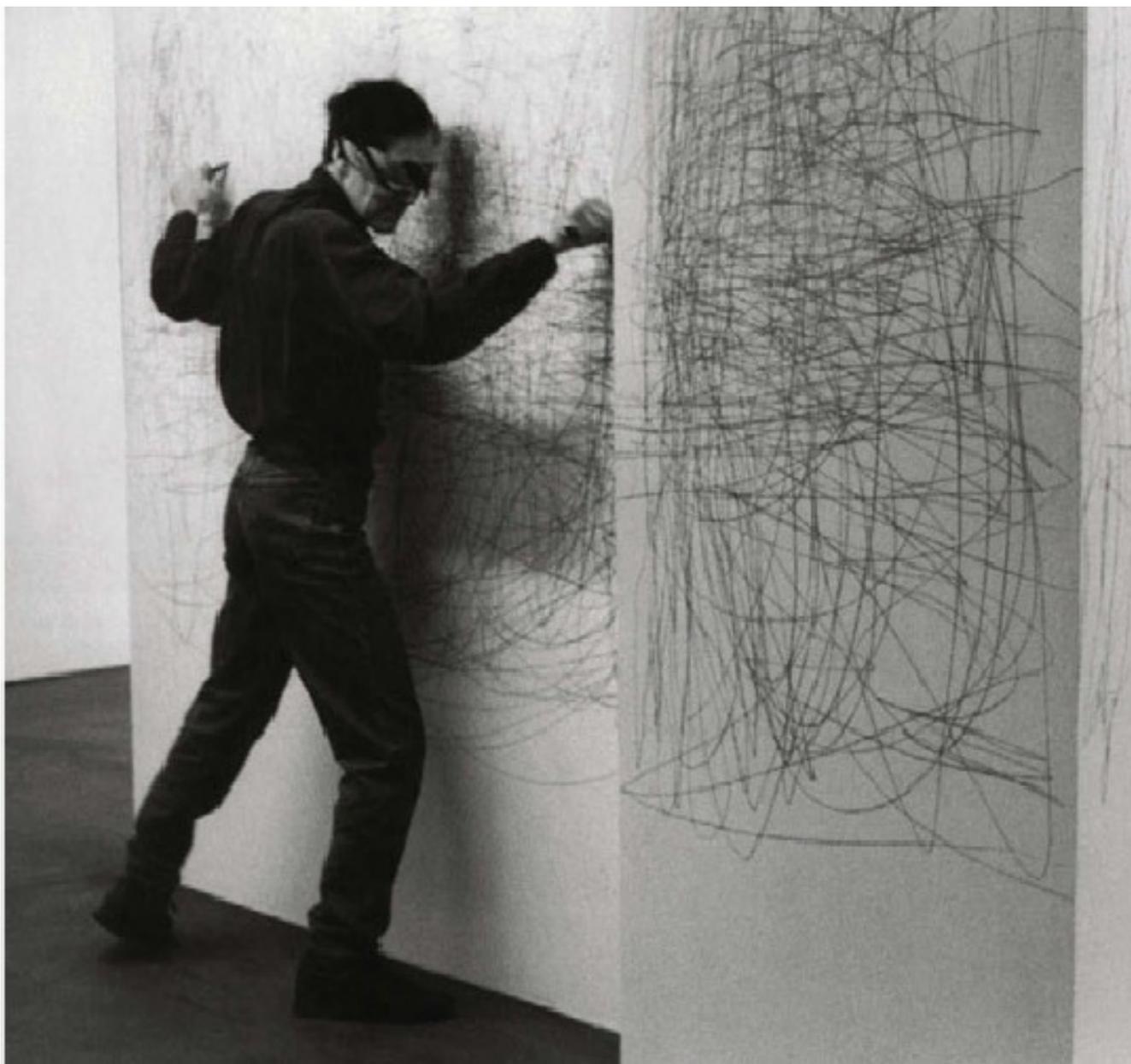
Уильям Анастаси начал работать в 1963 г. под влиянием Джона Кейджа с его «невидимыми рисунками», которые он первоначально описал термином самого Кейджа как «созвездия»²⁴. В 1977 г., когда Кейдж все больше и больше концентрировался на своих графических работах, Анастаси начал в Нью-Йорке группу работ «Рисунки в метро» (*Subway Drawings*), которая и по сей день ведет его по сетям подземных дорог других мегаполисов. В стиле хореографического дневникового ритуала «Рисунки в метро» сопровождают его всю жизнь с 1970-х гг. Как и в случае с Кейджем, у Анастаси как расположение рисунков, так и живописный феномен выходят за рамки простой стратегии постановки художником собственной жизни. Скорее, биография сама по себе вписана в экзистенциальную эстетику присутствия эфемерного, важнейшие координаты которого отмечены пространством, временем и телом рисующего субъекта.

Когда Анастаси приступил к рисункам «Рисунки в метро» в 1977 г., он также выбрал символическое рабочее место, чтобы присоединиться к генеалогии художественного размышления об эссенсализации случайности. Дух места (*Genius loci*) метро был наполнен банальностью и плотностью, а также непрерывным взаимодействием движения и стояния. Это также может служить метафорой случайности. Анастаси рисовал в нью-йоркском метро, которое проходило от 137-й к 18-й улице в деловой части Манхэттена, куда Кейдж переехал в мастерскую с Мерсом Каннингемом.

Миф о современном художнике гласит, что Анастаси ездил по этому маршруту раз в день с 1977 по 1992 г., чтобы сыграть партию в шахматы с Кейджем и сделать один «рисунок в метро» по пути туда и обратно. Мне кажется, что не столько важно, соответствует ли это анекдотическое описание владельца нью-йоркской галереи Ричарда Милаццо (более или менее) фактам, скорее значимым является то обстоятельство, что такие анекдоты вообще существовали и определенным образом были необходимы для искусства 1970-х гг.



Илл. 7. Кадр из фильма Кандида Ричардсона «Подземный рисунок Уильяма Анастаси». 2008. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 247.



Илл. 8. Уильям Анастаси, выполняющий спонтанный рисунок на стене. 1992. Галерея Андерса Торнберга, Лунд. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ... S. 248.

Экскурсии Анастаси в мастерскую Кейджа в конечном счете доводят до абсурда в высшей мере парадоксальную топологию автостопа позднего модерна, в которой повторяющийся ритуал игры в шахматы в Париже обновляется биографическим опытом в Киото, чтобы сформировать пост-модернистское упражнение в подземной сети Нью-Йорка²⁵. В своих мемуарах Анастаси представил концепцию «Рисунков в метро» как совершенного естественного исследования творчества Дюшана и Кейджа — конечно, без определения специфики различий такого обсуждения²⁶.

Подход Анастаси изначально был аналогичен случаю рисунков сада «Рёандзи», характеризующихся строгими пре-композитивными правилами. Однако не было никаких параметров, установленных заранее. Анастаси рисовал горизонтально разными свинцовыми и цветными карандашами в блокноте для рисования, лежавшем на коленях, параллельно балансируя ногами и не опираясь на спину, при этом глаза в основном были закрыты (Илл. 7). После того как поезд начинал двигаться, он поднимал карандаш под прямым

углом к блокноту. Левая рука обеспечивала устойчивость; затем руки менялись, иногда Анастаси рисовал обеими. Рука и карандаш создавали тонко чеканные линии и пучки линий из-за непрерывной вибрации ускоряющего и тормозящего поезда (Илл. 9).

Художник, инструмент и окружающая среда, таким образом, сформировали диспозитив физико-технического аппарата в движении, сейсмографа. Комбинация толчков (сейсмо) и письма (графо) буквально обеспечила графическую запись физической телесности рисовальщика. Можно утверждать, что сейсмограммы Анастаси предлагают зрителю постгерменевтические следы неумышленного жеста. Как таковые это линии, которые остаются прикрепленными к единственному телу и тренированной руке, но демонстрируют сенсомоторную способность только в ее чистой потенции. На первый взгляд, художественная стратегия изобретенных случайных механизмов, казалось, просто сместила намерение с процесса рисования на концепцию. Однако тот факт, что появление линий было обусловлено исключительно слу-

чайным событием, скрывает отсутствие в них онтологического избытка, который основан на единичных координатах пространства, времени и телесности, и также является следом этой диспозиции.

Кейдж и Анастаси, безусловно, организовали случайность ситуации как художественное событие, поощряя неумышленность. Но при этом рисунки ни в коем случае не оставались на визуальный произвол. Точно также, как в музыке, тишина существует в качестве свободного пространства для экзистенциального развития и самосознания, картина теперь указывает на художественный потенциал и физическую телесность, конституирующие диспозитив рисунка. «Вибрации поезда неизбежно проходят через тело, и посредством этих колеблющихся импульсов тело будет очерчивать себя как штрихи на бумаге, руками. Штрихи, затем, также пружинят от собственных физических и психологических токов тела»²⁷. Только из этого экзистенциального опыта воплощения собственного потенциала в картину становится полностью понятной алеаторическая эстетика Кейджа и Анастаси.

IV. Миф и эстетика алеаторической линии

Раннее определение случайности можно найти уже в аристотелевской онтологии. Аристотель определяет алеаторику в соответствии с ключевым понятием метафизики *symbebekos* как событие, в котором встречаются независимые цепочки операций²⁸. *Akzidens*, или *symbebekos* (термин философии, обозначающий случайность – атрибут, который может принадлежать субъекту или не принадлежать ему, не затрагивая его сущность. — Примеч. перев.), согласно Ари-

стотелю, означает «то, что действительно находится в чем-то и может быть основано на истине, но что не является ни необходимым, ни в большинстве случаев обнаруживаемым, как если кто-то нашел клад при копании ямы для растения»²⁹.

Позже Бозций последует примеру Аристотеля, определив случайное событие как «неожиданное... появление параллельных причин и вещей, предпринимаемых ради определенной цели»³⁰. В этом смысле Кейдж и Анастаси также распределили детерминанты своих ритуалов рисования среди различных факторов и оперантов. Перефразируя идею Аристотеля: «Найти сокровище — это случайность для того, кто копает яму», — в случае рисунков «Рёандзи» можно сказать, что любой, кто создает какой-либо дизайн японского сада «Рёандзи», всегда получит непреднамеренно красивую картинку как случайность. Для Кейджа, однако, это обеспечивается не произвольно организованной цепочкой событий, а преднамеренным разбросом взаимно независимых операций в контексте набора игровых инструкций.

Таким образом, хотя опыт события и случайное объединение (*ymbainein*) в созвездии остаются неизменными, но не исчисление того, что это событие провоцирует в первую очередь. Случайная удача (*tyche*) местного садовника у Аристотеля, таким образом, отличается от намеренно спровоцированной случайной эстетики рисовальщика Кейджа и Анастаси. Аналогичная разница может быть установлена и в рамках искусствоведческой традиции, в которой, еще до самого рисования (*avant la lettre*), с самого начала совпадение было важным топосом. А предания о случайности в отношениях искусства и природы можно найти уже в античном мифе о художниках.

Я просто хотел бы сослаться здесь на Хорста Бредекампа, который в своем эссе о Джоне Кейдже проследил



Илл. 9. Уильям Анастаси. Рисунок в метро (18.11.2003, день рождения Джима Нойса). Карандаш на бумаге. Галерея Томаса Ребейна, Кельн. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ... S. 251

литературу и изобразительную историю «иконографии случайности» от античности до Альберти и до наших дней³¹. Однако историографическая схема интерпретации Бредекампа, показывающая черты традиций и преемственности, игнорирует, как мне кажется, вопрос, поставленный здесь относительно современной эстетики «алеаторизма». Бредекамп просто убедительно показывает, что случай «всегда» играл роль в истории. Однако вопрос о том, что происходит со случайностью в контексте искусства, как она проявляется в единственном числе, и как она сама изменила и в конечном итоге, трансформировала линии рисунка, требует определения эстетики и характера произведения за пределами релевантности общей истории воздействия алеаторических рисунков.

Поэтому в отношении Кейджа и Анастаси мне кажется правдоподобным, что исторический историческую генеалогию следует начать с Марселя Дюшана, поскольку ни Плиний, ни Альберти не рассматривают ни «возвышение случайного до сущностного» (Новалис), ни «материализацию случайного» (Пауль Клее)³². В этом смысле алеаторику следует понимать только как проблематизированную дискуссионную площадку современности³³. В 1913–1914 гг. Дюшан был, вероятно, первым представителем модернизма, который сыграл на радикальном сведении произведения к случайности и непреднамеренности. В инсталляции «Три останков жеребца» (*Trois Stoppages-Étalon*) он бросил нити длиной в один метр в черный прямоугольник, закрепил их лаком и проследил линии по деревянной шкале. Затем они были оформлены и представлены как произведение в музейном контексте.

В более поздние годы те, кто подписывался под случайностью, как Дюшан, часто просто изменяли этот оригинальный радикализм и процедуру. Конечно, совпадение и расчет в глубоко рефлексивных концепциях Дюшана нельзя разделить. Эта двойственность критически затрагивает, прежде всего, поздних идеологов случайности, которые, например, в ташизме, буквально стремились стереть все следы предопределенности и расчета.

«С самого начала можно подозревать таких художников, как Поллок и Матвеев том, что они уступают Богу случая только тогда, когда он все равно размывает их дискурс»³⁴. Однако Даниэль Чарльз, который впервые высказал эту критику, также увидел, что идеологический дискурс Кейджа имеет дополнительное деконструктивное измерение. Разнообразную жизнь Анастаси как рисовальщика можно даже понимать в этом смысле как попытку сделать идеи раннего концептуального искусства плодотворными для всесторонней деконструкции рисунка.

Начиная с 1960-х гг. в его работах все чаще обыгрываются методы вырезания, складывания и процарапывания, эксперименты с материалами с использованием коллажей, фотографий, наборов для шитья, сеток или частиц сажи и, что не менее важно, отказ от рисунка. Анастаси иногда рисовал «слепых» (незрячих), но, что кажется более важным, он использовал обе руки и таким образом деконструировал раннюю современную концепцию «тренированной руки» (*docta manus*), в технике которой могли быть обнаружены виртуозность, тренированные моторные навыки и спонтанность жестов (Илл. 8)³⁵.

Дискурс о эскизе (*disegno*) раннего Нового времени не выработал последовательной концепции тела. Тело, ремесло и уточненность в конечном итоге противоречили духу, интеллекту и творческой идее. В случае руки рисовальщика тело должно было быть стилизовано под *docta manus*. Мартин Варнке описал это развитие, которое уже начинается с Ченнино Ченнини, как «одухотворение» и «церебрализация» кисти³⁶. Рука также всегда упоминалась в соответствующих трактатах в единственном числе. В смысле индивидуального эгоцентричного сознания она была *docta manus*. Жест Анастаси, который теперь рисовал обеими руками, а не одной, продуктивно продолжил неинтенциональность Кейджа, буквально убрав графический режим с фактической линии в смысле ранней современной предметной философии.

«Рисунки в метро», таким образом, могли не только поставить под сомнение историческую изобразительную практику, но также и критиковать ее имманентную теоретизированность, которая всегда должна была руководствоваться парадигмой одной, обученной руки. Например, анализ искусства рисования Александра Перрига создал типологию линии, которая была бы невозможна без ссылки на моторные навыки и агогику одной (правой) руки³⁷. Поэтому для ценителя «самообладание» буквально связано с «правой рукой», а не только с «собственной», которая включает в себя также и левую, но неловкую, неподготовленную и, следовательно, неумышленную руку³⁸.

V. Потенциальность и неопределенность

Наконец, я хотел бы ввести термин, который уже упоминался и позволит интерпретировать алеаторические рисунки Кейджа и Анастаси. Смысловые структуры алеаторических линий, согласно тезисам, могут быть поняты только при понимании неопределенной потенциальности при рисовании от руки.

Еще в 1997 г. Памела Ли отметила, что «отсутствие знаков у Анастаси парадоксальным образом вызывает физическое присутствие художника»³⁹ (Илл. 9). Сейсмограммы Анастаси могут быть описаны в этом смысле как вибрации (сейсмо) телесного ритуала. Анастаси разработал технику рисования, подчеркнул путь к мастерской Кейджа и скоординировал свою сидячую позу. Поэтому его рисунки в метро можно читать как графические сейсмограммы его собственного повседневного настроения.

На это указывает и подпись, которую художник иногда дополняет точной датой или личным посвящением. Однако, помимо подписи как декларации опуса, индивидуальность также указывает на особенность. Хотя изначально линии кажутся отрицательными для тела с точки зрения неинтенциональности, это не просто форма автоматического письма (*écriture automatique*). Линии Анастаси являются граничными явлениями почерка. Они не полностью обеспечивают разрушение телесного жеста. «Никакой дискурс, – утверждал Ролан Барт, – даже алеаторика, не может свести одно тело к другому»⁴⁰.

Однако вопрос о следе этого единственного тела в рисунке и его функции в диспозитиве рисунка должен был быть снова задан. Я хотел бы предложить концепцию потенциальности в применении, которое Джорджо Агамбен приписывал ему на протяжении многих лет. Вслед за Мартином Хайдеггером чтение Аристотеля Агамбеном обостряет определенный мыслительный образ метафизики, проецируя его на опыт литературной и художественной современности. По Аристотелю, всякая сила определяется двояко: как реальность и возможность быть чем-то и не быть, как способность (*dynamis*) и действие (*energeia*)⁴¹.

Потенциально возможное (*dynatos*) в этом смысле всегда будет существовать до рисования, но как сохранение чистой удачи, оно также будет зарезервировано для потенциально активного выполнения. Эта постоянная возможность, кажется, указывает на логический парадокс, который может быть разрешен только в ходе действия: «Мы имеем динамизм перед собой как реальный только тогда, когда он происходит перед нами и когда он совершается, он представляет себя. Только в исполнении оно выступает на первый план, являет себя, становится настоящим»⁴².

Чтение Агамбена, однако, подчеркивает именно сохранение этой возможности действия, сравнивая размывание о потенциальности с пустой доской для письма (*Tabula rasa*) Аристотеля⁴³. Фигура писателя, который отказывается от своего искусства и виртуозности, потрясюще соответствует сдержанности, с которой Кейдж и Анастаси сознательно избегают применения своих способностей. В эстетической модели современности эти жесты оставления и прекращения – воздержание от суждения (*epoché*) приобретают новый смысл⁴⁴.

Таким образом, парадигму «чистой потенциальности» можно понимать как признак современности, в котором художники, писатели, композиторы зависят от непреднамеренности и разрушения солипсической субъективности. У Кейджа и Анастаси, однако, двойное значение такой «негативной потенциальности» — и это важно в ссылке на то, чего не хватает рисунку в жестовом потенциале и от чего он никогда не избавится с точки зрения жеста. Таким образом, концепция становится понятной только через аристотелевскую онтологию лишения (*steresis*), которая, в противоположность простому отсутствию (*arousia*), еще указывает на бытие и форму того, чего ему не хватает. Поэтому Аристотель называет лишение эйдосом, формой или фигурой, которую можно увидеть⁴⁵. Следовательно, поздняя современная эпоха действует в сознании исторически традиционного материала, к счастью, преднамеренно не будучи отозванным, критически сохраняется в смысле негативного жеста в частной власти.

Представляется значительным, что от Аристотеля до Авиценны, усматривавших, что «сила совершенного в его искусстве, которого он еще не написал» (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*) и вплоть до современности письменность и рисунок рассматривались как парадигма чистой потенции⁴⁶. Графическая потенциальность нарисованной линии может лежать в ее собственном процессуальном определении, которое «как никакой другой носитель», согласно Норману Брайсону, «может привести в движение и поддерживать мгновенное взаимодействие между активным и рецептивным состояниями»⁴⁷. Как собственная возможность, графическая линия несет в себе свою цель в процессе становления.

Делегируя каждое намерение своему сейсмографическому присутствию, Анастаси сохраняет себя в открытости этой творческой способности. В то же время это свойство привязано к единственному телесному свойству. Несмотря на всю свою ненамеренность «Рисунки в метро» всегда выражают себя только в виде следов, которые одно тело может оставить после себя в диспозитиве. Они движутся в горизонте открытой потенциальности, для случайности которой, однако, существуют заданные условия возможности⁴⁸.

Рисунки можно понимать как остатки сенсорно-моторико-жестуального участия. И этот остаток является выражением способности приватизировать, задать линию, которая не подчиняется автоматизму «записи» (*écriture*), но и не несет предполагаемого смысла. Если и есть знаковая характеристика алеаторической линии, то это возможность показать, что жест рисования создает амбивалентное различие между смыслом и бессмыслицей. Хрупкость, ломкость и мимолетность линий не только отрицают свою материальность, но и тем более выразительно демонстрируют остаток собственного телесного потенциала.

Поэтому то, что появляется у Кейджа и Анастаси как эстетический мотив, может быть понято как экзистенциальная эмфатизация этой изначальной потенции между чистой потенцией и реализованным актом. Кейдж выразил парадокс этого движения в простой фразе: «Мне нечего сказать, и я говорю это, и это поэзия, поскольку она мне нужна»⁴⁹. Активность этого отсутствия в конечном итоге соответствует отмене потенциальности в работе: как символическое сохранение возможности, как отрицание намерения и возведение техники в диспозитив неопределенной открытости.

Примечания:

¹ Перевод выполнен А. Н. Липовым по изданию: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie // *Linea II: Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* / Ed. M. Faietti and G. Wolf. Milan: Giunti Editore, 2012. S. 237–255.

² В 1939 г. Кейдж слушал лекцию Нэнси Уилсон Росс «Дада и дзен-буддизм» в корнишской школе Сизлта. С 1951 г. он посещал лекции и семинары Дайцезу Т. Сузуки в Колумбийском университете. Позднее эти лекции ложно датируют 1945–1947 гг.

³ См. Welsch 2009. S. 102.

⁴ См. Charles 1979b. S. 47. С любого ракурса сада видно все 15 камней пяти групп. К истории японских каменных и ландшафтных садов см. Berthier 2000.

⁵ Кейдж познакомился с Дюшаном лично в 1942 г. у Пегги Гуггенхайм.

⁶ По предложению Кристиана Вольфа Кейдж получил в 1950-х гг. английский перевод немецкого перевода *The I Ching or Book of Changes* 1950. См. Sage 1988. P. 6f; Schmidt 1998. О Кумарасвами см. Coomaraswamy 1934.

⁷ Алеаторический — произв. от алеторики (вероятно, от англ. *aleatoric* — случайный, от лат. *aleatorius* — игорный, от лат. *aleator* — игрок, от лат. *alea* — игральная кость) — метода композиции в музыке XX–XXI вв., допускающего переменные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе нотного текста) и музыкальной формы и предполагающего неопределенность или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения (*примеч. ред.*)

⁸ «Даже самый сильный аргумент Кейджа в поддержку восточных корней его концепции случайной музыки, книга «И-Цзин», прошел через европейский фильтр аналогичным образом. <...> Эта картина снова является продуктом мистификации, которая недавно была демистифицирована с некоторыми тревожными результатами» [Bredenkamp 2005. P. 102, 99f]. См. к тому же Erdmann 1992. S. 36–49. «Совершенно самокритичная контрпозиция» была получена Марком Тоби на раннем этапе. См. Tobey 1958.

⁹ См. Boehmer 1997.

¹⁰ Примечательно, что первая визуальная работа Кейджа называется «Не хочу ничего говорить о Марселе» (1969). Кейдж к этому добавляет: «Это дань Марселю Дюшану. Но я не хотел ничего говорить о Дюшане, как следует из названия. Итак, у меня есть словарь для «И-Цзин». Я выбрал слова, затем буквы из этих слов и, наконец, их случайное расположение в пространстве. <...> Все это происходит случайно, включая цвета. Это объект, который не имеет смысла и о котором нельзя сказать, кроме того, что он относится к тексту» [Cage 1981. P. 114].

¹¹ Альбрехт Веллмер, ученик Адорно, точно определил «трансгрессии Кейджа в области новой музыки» в эстетическом дискурсе позднего современного периода, не в последнюю очередь, чтобы противопоставить ему своего очевидного антипода Гельмута Лахенмана. См. Wellmer 2009.

¹² Adorno 1967. См. также Wellmer 2010.

¹³ Поэтому графические партитуры Кейджа из серии «Рёандзи», которые всегда требуют исполнения и структурирования с единичными тонами, в этом фрагменте специально не рассматриваются. С марта 1983 г. по август 1985 г. Кейдж сочинял пьесы «Рёандзи» для ударных (Михаэль Паглис), контрабаса (Жюль Леандр), флейты (Роберт Эйткен), гобоя (Джеймс Остриц), голоса (Изабель Ганц) и тромбона (Джеймс Фулкерсон). Результаты были опубликованы издательством «Henmar Press», Нью-Йорк. Следует отметить только то, что Кейдж, как и в случае с рисунками, группу произведений «Рёандзи» (18 июля 1992 г.) оставил незаконченной. Различия непрозрачности и прозрачности существуют и в графическом изображении, и в графической партитуре. См. Boehm 2006; Bois 2009. P. 189, 191.

¹⁴ См. Cage 1982; Brown 2002. *Crown Point Press* была создана в 1962 г. как рабочее место для современного искусства печати и с 1965 г. публиковала свои собственные издания. С 1972 по 1977 г. распространение осуществлялось через *Parasol Press*. Кроме Кейджа, в *Crown Point* регулярно работали Сол ЛеВитт, Брайс Марден, Вито Аккончи, Крис Бурден, Том Мариони и Пэт Стейр. Об истории и значении в искусстве *Crown Point Press* см. Tallman 1996; Breuer, Fine, Nash 1997.

¹⁵ Thierolf 1997. S. 51. В примечании (S. 35) Тирольф предполагает, что Кейдж установил коралл как невидимый объект, чтобы озаглавить визуальное расположение сада «Рёандзи». С любого угла зрения можно увидеть только 14 из 15 существующих камней.

¹⁶ Cage 1973b. P. 105.

¹⁷ Suzuki 1934.

¹⁸ См. Thierolf 1997 S. 52; 54f.

¹⁹ Benjamin 1989. S. 603.

²⁰ См. Krämer 2010. S. 82.

²¹ См. Thierolf, 1997. S. 43, 63f. Ann. 78. Кейдж разработал план вывешивания только для рисунков «Рёандзи» из Мюнхенской государственной галереи современного искусства. Однако также только в Мюнхене был в наличии весь исходный материал из камней, ручек и трафаретов. Поэтому следует предположить, что мюнхенская инструкция в основном относится к презентации в серии. Большая часть из примерно 150 рисунков «Рёандзи» в настоящее время находится в частной собственности.

²² Thierolf 1997. S. 64.

²³ Философское обоснование этой перформативной эстетики, со ссылкой на работы Йозефа Бойса и Джона Кейджа, см. в статье Mersch 2002. S. 278–289.

²⁴ «В 1963 г. я сделал рисунки тушью в Индии, которые назвал “Созвездия”. Я сделал их вслепую, закрыв глаза и слушая запись *Well-Tempered Clavier* Уоллы Ландовской, не следя за звуком, а просто делая это в течение определенного периода, чтобы я знал, когда остановиться. Я сделал 96, по одному на каждую прелюдию и на каждую фугу. Рисунки были сделаны из точек. Я обнаружил, что если не смотрел, куда ставил точки, то получалось лучше, чем если бы смотрел. К 1964 г. я рисовал линии графитом в держателе с помощью жестов. <...> Мое намерение было забыть рисунок, забыть историю искусства, забыть искусство, если возможно, забыть себя». Цит. по Milazzo 2009. P. 8.

²⁵ О значении шахмат для Дюшана и искусства XX в. см.: Judowitz. О важности метро для истории культуры Нью-Йорка см. Brooks 1997.

²⁶ Anastasi 2005.

²⁷ Fausing 2001. P. 16.

²⁸ Aristoteles: *Metaphysik* Δ 30: 1025 а 14–35. Этой записью я обязан Одо Маркарду. См. к тому же Gómez-Lobo 1966. S. 88–124; Marquard 1986. S. 119.

²⁹ Aristoteles: *Metaphysik* Δ 30: 1025 а 14–19.

³⁰ Boethius ed. 1955. S. 134; цит. по Marquard 1986. S. 136.

³¹ См. Bredekamp 2005. P. 99–110.

³² См. Högrefe 1999.

³³ Это впечатляюще продемонстрировано полемической критикой «элеатического искусства рая», как теоретизировал Булез. См. Boulez 1958.

³⁴ Charles 1979c. S. 39.

³⁵ О деконструкции рисунка путем действия обеими руками см. Ubl 2009.

³⁶ Warnke 1997. S. 112.

³⁷ Perrig 1976.

³⁸ См. к тому же Barthes 1983. S. 16.

³⁹ Cambridge (Mass.) – Southampton 1998–1999. S. 24.

⁴⁰ Barthes 1983. S. 26.

⁴¹ См. Picht 1980; Heidegger ed. 2006; Agamben 2005b.

⁴² Heidegger ed. 2006 S. 183.

⁴³ Agamben 2005c. P. 348. Агамбен ссылается на Аристотеля: *De Anima*: 429 а 22–430 а 2 и на комментарий к Авиценне.

⁴⁴ «Выслушивание в ходе действия может означать: 1) прерывание — в этом заключается тем более готовность упражнения к последующему; 2) готовность — здесь снова определяется как сама готовность, так и готовность к другому; 3) но оставить что-то, больше не упражняться в будущем — это значит полностью отстраниться, т. е. сохранить способность; это характеризует способ бытия того, кто оставляет то, что мог» [Heidegger ed. 2006 S. 186]. Кейдж и Анастаси используют третий вариант.

⁴⁵ См. Agamben 2006. S. 115–118.

⁴⁶ См. Agamben 1998. S. 9–31

⁴⁷ Bryson 2009. S. 42 (Hervorhebung T. H.).

⁴⁸ См. Henrich 1971, S. 162: «Случайность — это способ, которым возможность устанавливается как реализованная. Нечто, что, возможно, существует, когда оно действительно возникает, по совпадению, стало реальным ввиду этой простой возможности. Таким образом, то, что стало актуальным, является случайным, поскольку сфера возможного охватывает область реализованного. Реальность, с другой стороны, имеет свое собственное реальное царство возможности, то есть свою обусловленность, из которой она возникает, когда она полностью установлена».

⁴⁹ Cage 1973c. P. 109.

Окрошидзе Лия Гурамовна, искусствовед, аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, Москва, Ломоносовский пр., 27/4. 119234. vaudetar@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-4685-7619

Okroshidze Liya Guramievna, art historian, PhD student. Lomonosov Moscow State University, 27/4 Lomonosovsky av., 119234 Moscow, Russian Federation. vaudetar@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-4685-7619

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ КЭТРИН ХОЛЛ ВАН ДЕН ЭЛСЕН «ЛУИСА РОЛДАН» (2021)¹

REVIEW OF THE BOOK LUISA ROLDÁN (2021) BY CATHERINE HALL-VAN DEN ELSSEN

На первый взгляд искусство может показаться сферой исключительно мужского господства, что на самом деле, безусловно, не так. Однако в истории искусства женские имена встречаются не так часто и обычно не могут соперничать с мужскими в значимости, величии и обширности наследия. Но так ли обстояли дела на самом деле или же проблема кроется всего лишь в малоизученности женского творчества?

Серия *Illuminating Women Artists*, в которой вышла рецензируемая монография, нацелена как раз на то, чтобы пролить свет на достойные имена женщин — художниц и скульпторов, которые долгое время находились в забвении или же рассматривались в несколько ином контексте.

Важно сказать, что книга об испанской женщине-скульпторе XVII в. Луисе Ролдан, разумеется, не первая попытка обратиться к истории женского искусства Нового времени. Подобные эксперименты уже предпринимались и в 1858 г. в Вестминстерском обозрении и в исследованиях об Анжелике Кауфман и Артемизии Джентилески [5, с. 481]. К слову, последним двум художницам уделяется так много внимания (это видно и по количеству персональных выставок, и по посвященным им публикациям), что может показаться — их именами исследователи намеренно пытаются заполнить всю лауну многовекового женского творчества.

Исследовательница Кэтрин Холл ван ден Элсен является, пожалуй, главным специалистом по Луисе Ролдан. За свою научную карьеру она не раз обращалась к творчеству Луисы [2; 3], и эта монография, вышедшая в свет осенью 2021 г., является неким венцом ее исследовательской деятельности. В настоящей работе проявляется колоссальная эрудиция и искренняя любовь автора к работам скульптора, что отчетливо чувствуется с самых первых строк.

Уже в предисловии Кэтрин Холл ван ден Элсен обозначает одну из главных проблем не только книги, но и всего женского искусства — в большинстве немногочисленных источников о Луисе Ролдан, дошедших до наших дней, информация о мастере дается через призму работ и заказов сначала ее отца, а в дальнейшем — ее мужа. Становится понятно, что несмотря на масштабы своих работ и их количество творчески художница двигалась в фарватере мужчины, занимавшего в то или иное время главное место в ее жизни.

Книга состоит из пяти глав, и автор начинает исследование с разговора о женщинах раннего Нового времени в Испании — об их жизни, роли в обществе и возможностях развивать свои таланты. Несмотря на скудность ссылок и библиографического списка (отмечу, что в этом нет вины автора, скорее, это следствие отсутствия исследований и источников), Кэтрин Холл ван ден Элсен предпринимает попытку написать максимально обширную монографию. Большое внимание автор уделяет нескольким трактатам (*Luis de León, La Perfecta Casada, 1584; Juan Luis Vives,*

De Institutione Feminae Christianae, 1524), которые были подобны наставлениям, в них говорилось о роли и месте женщины в обществе и о том, какой образ жизни она должна была вести. Важно, что составителями подобных трудов были мужчины — именно они диктовали эти правила и продумывали нормы поведения женщины в обществе. Здесь автор не просто изучает среднестатистическую женщину, но обращается к происхождению самой Луисы и вводит целый раздел о ее жизни, которая будет рассмотрена более детально в последующих главах. Тем не менее это не биография скульптора, а описание того окружения, в котором Луиса росла в детстве, так как документальных свидетельств об этом периоде ее жизни не существует. Лишь экскурс в мастерскую отца Луисы дает возможность реконструкции ее детства: мы можем предполагать, чему Луиса могла там научиться, какими техниками овладеть. Даже об уровне ее образования можно судить лишь по более поздним письмам, которые показывают, что у нее была «...уверенная рука, но не изящная» [4, с. 22]. Луиса впервые дает знать о себе как о самостоятельной личности в 19 лет, когда она захотела выйти замуж против воли своего отца. Документальные же упоминания о Луисе непосредственно как о скульпторе впервые соотносятся с запиской, обнаруженной в голове деревянной статуи «Се человек» (ок. 1684; дерево, полихромная роспись; монастырь св. Франциска, Кордова). Примечательно, что в записке говорится также и о супруге Луисы — они оба выступают как соавторы. При всех возможных сложностях положения женщины в испанском обществе нет никаких конкретных свидетельств об обстоятельствах, препятствовавших успеху Луисы.

Вторая глава, посвященная скульптуре раннего Нового времени в Севилье, еще больше уводит нас от личности самой Луисы в сторону периферийных вопросов, без которых, к сожалению, невозможно формирование представления о жизни скульптора. Говоря о деятельности не только Луисы, но и ее отца Педро Ролдана, также уроженца Севильи, автор дает описание того социокультурного окружения, в котором происходил творческий процесс. Количество заказов определялось тем, что город являлся важным торговым центром между Старым и Новым Светом. Церковь была определяющим институтом, о чем свидетельствует неоднократное обращение исследователя к Тридентскому собору и его роли в формировании скульптурного образа XVII в., предназначенного оказывать колоссальное эмоциональное воздействие на зрителя [4, с. 29]. Все эти факторы создали новый художественный язык, где полихромная скульптура в реализме превзошла живопись. Обращаясь к этому вопросу, автор очень грамотно проводит сравнения с работами таких известных испанских живописцев, как Хуан де Вальдес Леаль, Франсиско де Сурбаран и Бартоломе Эстебан Мурильо, которые нам более известны, чем имена мастеров, создававших деревянную скульптуру. Здесь как раз можно было бы поговорить об этом парадоксе, но автор вновь переходит от идейных проявлений в скульптуре к личности отца

¹ Другая версия этой рецензии (на английском языке) появится в следующем выпуске журнала *Women's Art Journal*. Vol. 43, № 2 (осень-зима 2022–2023).

Луисы и посвящает большой раздел описанию его жизни, творчества и становлению его в Севилье как мастера. На первый взгляд это может показаться напрасным, но в заключении главы становится ясно, что Кэтрин Холл ван ден Элсен делает это с целью сказать — Луиса росла в семье довольно значительного скульптора и с детства была вовлечена в культурную жизнь Севильи, а также подвержена творческим стремлениям и влиянию окружения.

Непосредственно к личности самой Луисы и ее творчества Кэтрин Холл ван ден Элсен вплотную подходит в следующей главе монографии. Автор крайне деликатно исследует процесс становления женщины-скульптора и ее деятельность в Севилье и Кадисе. Кэтрин Холл ван ден Элсен продолжает говорить о творчестве Луисы, не обособляя ее от отца, мужа, его семьи, при этом оставляя открытым вопрос авторства ее произведений.

Первая работа, которая действительно может считаться результатом труда исключительно Луисы Ролдан — «Святой Михаил, поражающий дьявола» (1675–1680; дерево, полихромная роспись; Королевский музей Онтарио, Торонто). Кэтрин Холл ван ден Элсен стремится показать, что она не только развивает собственный язык, но и следует как традиции своего отца, так и рекомендациям Франсиско Пачеко [4, с. 46], а также дает исчерпывающее описание самой скульптуры.

Изучая работы, приписываемые Луисе Ролдан, автор опирается в основном на собственный стилистический анализ, что может быть причиной упущения некоторых важных моментов. Например, говоря о мимике, печальных выражениях лиц в скульптуре, было бы интересно обратиться к теме меланхолии, которая была крайне популярна в это время как среди мастеров, так и среди теоретиков искусства и философов [1].

Наверное, наиболее часто используемым словом в монографии является «вероятно», что, вне всякого сомнения, указывает на малоизученность темы и необходимость дальнейшего исследования всех работ, которые приписываются Луисе Ролдан, а также круга современных ей произведений. Разумеется, Луиса была очень смела в своем видении религиозного искусства, об этом можно судить даже по образу изможденной Марии Магдалины (1680–1688; дерево, полихромная роспись; ныне утрачено, прежде находилось в Доме сирот, Кадис), за которой ухаживает ангел [4, с. 81], — она не побоялась представить Марию Магдалину в образе, весьма далеком от традиционной иконографии. Луиса создавала изображения, которые были ей понятны и близки, и это проявилось также во всех фигурах младенцев. Будучи матерью, она как никто другой могла изобразить ребенка, его мимику, движение, эмоции — это преимущество женщины-скульптора, и она его виртуозно использовала. Она уверенно двигалась в развитии своего творчества и в своих экспериментах намного опередила отца.

Переезд Луисы Ролдан и ее семьи в Мадрид в 1688 г. дает материал для четвертой главы. Более того, мадридский период представлял собой новый этап в ее карьере, где дерево уступило

место терракотовой скульптуре малого формата. Глина позволяла создавать совсем небольшие композиции, которые были далеки от мощных реалистичных образов, воздействующих на прихожан. Терракота была более камерна, предназначалась для тихого медитативного созерцания, личного общения с Богом и в целом более конкретно отражала стиль Луисы, ведь имя ее мужа уже не фигурирует в создании работ подобного рода.

Заключительный этап творчества Луисы Ролдан в Мадриде был очень плодотворен: она работала с новым материалом, в этот период создала последнюю датированную деревянную работу, была принята в римскую Академию Святого Луки, а также выполнила свою самую необычную скульптурную группу — «Вереницу волхвов» (ок. 1701; терракота, полихромная роспись; Национальный музей скульптуры, Вальядолид).

Несмотря на успешную карьеру — работу при испанском королевском дворе, покровительство Хуана де Диоса де Сильва-и-Мендоса, 10-го герцога Инфантадо (1672–1737), в конце жизни Луиса Ролдан не могла позволить себе оплатить свои похороны. Спустила несколько лет та же участь коснулась и ее супруга Луиса Антонио.

В работе мы сталкиваемся с очень подробным описанием деятельности Педро Ролдана, отца Луисы, его мастерской, а также всевозможных источников вдохновения, которые повлияли на нее. Этот обширный материал резко контрастирует с недостатком внимания непосредственно к наследию самой Луисы — практически ничего не говорится о ее детях, за исключением упоминания сына, который учился живописи в Риме. Как складывалась их карьера, продолжали ли они традиции матери и отца? Отсутствует в исследовании и линия, которая прослеживала бы влияния, оказанные Луисой Ролдан на современных мастеров и «последователей», таких как Кристоаль Рамос, Педро Дуке и Корнехо, Хосе Монтес де Ока.

Жизнь и творчество Луисы Ролдан представляются крайне интересными, но изученными пока что не в должной степени — это поле, которое только предстоит освоить специалистам. Немного необоснованно, что Кэтрин Холл ван ден Элсен историографический обзор делает в последней главе. Как правило, этот материал дается в начале исследования, предвосхищая возникающие у читателя (особенно у специалистов), вопросы, касающиеся скудности источников и библиографии.

В заключение необходимо сказать, что исследование Кэтрин Холл ван ден Элсен, снабженное прекрасным иллюстративным материалом, без всякого сомнения является ценнейшим вкладом в историю изучения испанской деревянной скульптуры, личности и творчества талантливой женщины-скульптора Луисы Ролдан. Тема женского искусства и реабилитации женских имен только набирает свои силы, и настоящая монография, написанная с большим интересом к теме, служит явным тому подтверждением.

Список литературы:

1. Britton P. «Mio malinconico, o vero... mio pazzo»: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artists' Melancholy in Sixteenth-Century Italy // *The Sixteenth Century Journal*. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 653–675.
2. Hall-van den Elsen C. Luisa Roldán // Oxford Bibliographies. URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0154.xml> (дата обращения 06.05.2022).
3. Hall-van den Elsen C. Fuerza e Intimismo: Luisa Roldán, escultora 1652–1706. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018. 349 p.
4. Hall-van den Elsen C. Luisa Roldán. Los Angeles: Getty Publications, 2021. 144 p.
5. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artist? // *Woman in a Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* / Eds. V. Gornick, B. K. Moran. New York: Basic Books, 1971. P. 480–510.

References

- Britton, P. (2003) '«Mio malinconico, o vero... mio pazzo»: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artists' Melancholy in Sixteenth-Century Italy', *The Sixteenth Century Journal*, 34 (3), pp. 653–675.
- Hall-van den Elsen, C. (2020) Luisa Roldán [Online]. *Oxford Bibliographies*. Available at: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0154.xml> (accessed: 6 May 2022).
- Hall-van den Elsen, C. (2018) *Fuerza e Intimismo: Luisa Roldán, escultora 1652–1706*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (in Spanish)
- Hall-van den Elsen, C. (2021) *Luisa Roldán*. Los Angeles: Getty Publications.
- Nochlin, L. (1971) 'Why Have There Been No Great Women Artist?' in Gornick, V, Moran, B. K. (eds.) *Woman in a Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, pp. 480–510.

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

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

ЯЗЫКОМ ЦВЕТОВ. ОБЗОР ВЫСТАВКИ «ЦВЕТЫ И ЦВЕТ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ»

THE LANGUAGE OF BLOSSOMS. REVIEW OF THE EXHIBITION "FLOWERS AND COLOR IN SOVIET ART"

В конце апреля в Санкт-Петербурге открылся культурный центр «Beriozka». Свое название пространство унаследовало от известного валютного магазина, располагавшегося на том же месте — в здании гостиницы «Советская», построенном в интернациональном стиле в 1963–1973 гг. архитекторами Евгением Левинсоном и Анатолием Прибульским. Архитектурные особенности здания — железобетонные конструкции, ленточное остекление, чередование простых геометрических объемов — получили акценты в обновленном интерьере пространства, дизайн которого был разработан известным петербургским архитектором и художником-экспериментатором Алексеем Левчуком¹.

В рамках первого выставочного проекта центра — «Цветы и цвет в советском искусстве» (Илл. 1-2) экспонируется около 100 произведений, созданных как официальными художниками, так и представителями неофициального искусства, а также авторами, работающими уже в начале XXI в., из коллекций петербургских галерей и частных собраний. «Цветы — одна из самых универсальных тем в истории искусства, позволяющая передать как восхищение красотой природного мира, так и сложный философский символизм. В советский период к ней обращались художники, работавшие в рамках различных стилей и направлений. Не будучи в числе востребованных советской пропагандой и жестко регламентированных тем, цветочные мотивы оставляли художникам свободу для выражения собственного видения мира и творческих экспериментов. Вторая тема выставки — работа с цветом, которая нередко наиболее последовательно и смело велась именно в рамках “второстепенных” жанров: натюрморта, пейзажа, камерного портрета. В искусстве XX в. цвет приобретает особое эмоциональное звучание и смысловую нагрузку, сделавшись одним из основных средств художественного высказывания. При этом диапазон стратегий взаимодействия с цветом предельно разнообразен: он может варьироваться от экспрессивных модернистских композиций до строгих и сдержанных в колористическом отношении работ»². Выставка разбита по преобладающим в полотнах цветам — от эффектных зеленых и синих к насыщенным теплым тонам, за которыми следует постепенный переход к приглушенным, почти однотонным композициям; фигуративные работы сменяются абстракциями, в которых остается чистая игра цвета.

Нежностью и лаконичностью колорита отличаются акварели Порфирия Крылова — «Ландыши» (1959, собрание Екатерины Дубровской) и «Сирень из Феррапонтова монастыря» (1969, коллекция Arts Square Gallery) — камерные вещи, созданные знаменитым карикатуристом «для себя». Белый цвет доминирует и в натюрмортах Владимира Прошкина — «Черемуха» (1976, илл. 3), «Белые флоксы» (1986), «Багульник зацвел» (1991, все — собрание Марии Алексеевой), характеризующихся тонким лиризмом и выразительностью. Один из самых часто встречающихся цветков в картинах художников — сирень. Куст сирени,

занимающий всю поверхность холста, предстает перед нами в работе Петра Альберти («Сирень», 1975, собрание Екатерины Дубровской, илл. 4), вызывающей в памяти знаменитую композицию Ван Гога. Сирень растет и напротив самой галереи, создавая зрителю весеннее настроение и переключаясь с экспозицией.

В ряде работ магистральным становится насыщенный красный цвет: например, в композиции Василия Нечитайло «Натюрморт с красным перцем» (1950, коллекция Arts Square Gallery) висящие на веревках стручки острого перца вступают в диалог с белыми и пурпурными астрами. На полотне Валерия Ватенина «Лилии» (1966, коллекция Arts Square Gallery, илл. 5) букеты ярко-красных лилий и скромных ромашек несколько раз дублируются в пространстве картины. Слева можно увидеть стоящий на подрамнике холст, на котором — тот же натюрморт, написанный художником, одновременно похожий на отражение в оконном стекле. Автору мастерски удается стереть грань между реальностью и фантазией, между правдой и вымыслом. Он увлекает зрителя в замысловатую и увлекательную игру, насыщая свое произведение множеством смысловых коннотаций: от восхищения красотой цветов и цвета до рефлексии о природе живописи. Картина Александра Жидкова «Маки» (1972, коллекция Arts Square Gallery) заставляет вспомнить работы Клода Моне.

Французское искусство последней трети XIX — начала XX в. сыграло значительную роль в творческом становлении советских художников — как официальных, так и не официальных — оказав влияние на выбор сюжетов, колористическое решение и технику работ. Среди важнейших культурных событий периода «оттепели» можно назвать выставку французского искусства в ГМИИ (1955), выставки Пабло Пикассо в ГМИИ и Эрмитаже (1956), а также открытие в Эрмитаже выставки «Французское искусство XII–XX веков» (1956), частью которой стала экспозиция на третьем этаже Зимнего дворца. Опыт знакомства с французской живописью читается в работах Завена Аршакуни, Ярослава Крестовского, Аркадия Солоницына, Нины Назаровой (Илл. 6), Бориса Малуева, Михаила Нефедова, Геннадия Устюгова, Анатолия Маслова и др. с характерным для них доминированием ярких, насыщенных цветов — зеленого, фиолетового, розового, голубого, желтого, красного. В числе наиболее непосредственных визуальных цитат — картина Геннадия Устюгова «Боже, куда идти...Песня» (1991, собрание Бориса Файзуллина), переосмысляющая наследие фовизма в трагическом ключе.

В диалог с искусством Древнего Египта вступает «Натюрморт» Арсения Семенова (1960-е, коллекция Arts Square Gallery, илл. 8): статуэтка прекрасной египетской царицы сочетается у него с чайником в кобальтовом крытье, кувшином с витой ручкой, узорной коробкой и драпировкой с крупными ромашками. Иератическая статичность, присущая египетской скульптуре, кажется, сообщает строгий и торжественный характер всей композиции. Оттенки синего цвета, используемые



Илл. 1. Экспозиция «Цветы и цвет в советском искусстве». Культурный центр «Beriozka»

художником, также отсылают к восточному искусству. С опытом кубистической стилизации работает Михаил Нефедов в «Натюрморте с книгами» (1966, собрание Татьяны Нефедовой): рядом со стопкой книг он показывает скульптуру обнаженной женщины с рубленными, геометризованными формами. Иные культурные реминисценции предлагает Юрий Кузнецов в «Восточном натюрморте» (1972, коллекция Arts Square Gallery, илл. 9): в центре композиции — чайник в коралловом крышке, украшенный изображением цветущей розовой ветви и золотого оленя. Данный чайник относится к сервизу «Золотой олень» (1957), автором которого был знаменитый художник Дулевого фарфорового завода — Петр Леонов. Насыщенные по цвету, выполненные в свободной живописной манере работы Леонова отсылали к традициям кузнецовских заводов, выпускавших вещи, отвечавшие «народным вкусам».

Традиции народного искусства, актуальные для советской культуры на протяжении всего ее развития, становятся предметом особого интереса в период «оттепели». Мотивы городской деревянной игрушки обыгрываются в работах Евгений Расторгуева («Натюрморт», 1964, коллекция Arts Square Gallery) и его супруги Тамары Гусевой («Натюрморт. Лошадки», 1964, коллекция Arts Square Gallery, илл. 10): художники подчеркивают характерные черты народных промыслов: обобщенность форм, яркий, насыщенный цвет, лаконизм выразительных средств и их близость программе модернизма, которые делают народное искусство актуальным для современности.

Среди работ неофициальных художников особенно привлекают два натюрморта Анатолия Зверева — «первого русского экспрессиониста», как называл его знаменитый коллекционер Георгий Костаки, выполненные в различных техниках. Работа

«Букет цветов» (1982, собрание Екатерины Дубровской, илл. 11) написана маслом щедрыми, фактурными мазками. Акварельная композиция «Натюрморт на окне» (1968, коллекция KGallery) отличается эскизной легкостью и живописной свободой. В обоих произведениях чувствуется неповторимая зверевская стремительность и динамичность, великолепно передающая быстро исчезающую красоту.

Цветы становятся магистральной темой в творчестве другого московского нонконформиста — Владимира Яковлева (Илл. 12). Выполненные в «примитивной» манере, напоминающей детские рисунки, столь любимые художниками XX в., его цветы «бесспорно несут в себе сильный заряд метафизического содержания, их невозможно увидеть и воспринять одномерно, в них чувствуется скрытый, невербализуемый смысл»³.

Стилизованные, упрощенные цветы появляются и в работах современных петербургских художников — Саши Белле («Букет № 1», 2010, собрание Бориса Файзуллина) и Ивана Сотникова («Цветы», 2012, собрание Бориса Файзуллина, илл. 13), построенных на сочетании чистых контрастных цветов (черного, белого, синего, желтого, зеленого, красного) и синтезе визуального и вербального начал. Напротив, к опыту гиперреализма отсылает эффектная, несколько китчевая «Петербургская красавица» (1990, собрание Яны Чумаковой) — портрет надменной и прекрасной героини нового времени в венке из ромашек, взрывающей на зрителя свысока.

Значительное место натюрморту отводилось в работах одного из лидеров ленинградского андеграунда Осипа Сидлина и его учеников. На выставке можно увидеть картину самого мэтра — «Цветы. Каллы» (1972, собрание Александра Андрущенко), что является редкостью, поскольку большая часть его

произведений была уничтожена по завещанию художника. В работах Игоря Иванова цветы становятся поводом для формальных поисков и творческих экспериментов, постепенно трансформируясь в «концептуальный материал», который почти обретает трёхмерность. На выставке можно увидеть такие композиции, как «Летний букет» (1968), «Осеннее цветение» (2011), «Розы в Октябре» (2014, все — собрание Ларисы Ивановой), показывающие эволюцию автора. От работы Иванова «Паруса. Впечатление в Антибе» (2007, собрание Яны Чумаковой, илл. 14) практически невозможно оторвать взгляд: огромные парусники плывут по бурному, штормовому морю, а на первом плане цветут огромные лилии. Колористическое решение, в котором доминируют фиолетовый и синий цвета, и манера исполнения работы, написанной крупными, темпераментными мазками, усиливают ощущение тревоги и рождают чувство возвышенного.

На выставке также представлены работы, посвященные проблеме поиска сакрального.

Картина Евгения Струлева «Церковь Покрова на Нерли» (1977, коллекция Arts Square Gallery, илл. 15), в которой центральное место занимает сине-голубой цвет, которым написаны небо и вода, где отражается средневековый храм, вступает в диалог с композицией ученика Владимира Стерлингова Александра Носова «Туманная абстракция» (1980-е, собрание Владимира Васильева), показывающей «разложение» цвета. Философские идеи исихазма и модернистские концепции нашли отражение в работах Анатолия Маслова. Его картины «Весенний город» (1976) и «Букет» (1989, коллекция KGallery, илл. 16) предлагают зрителю увидеть незримое в вихре ярких или, напротив, почти бесцветных, серо-голубых мазков.

Абстрактная композиция «Тайная вечеря» (1975, собрание Владимира Хозикова, илл. 17) Евгения Михнова-Вой-

тенко реинтерпретирует знаменитую фреску Леонардо да Винчи: в динамичных мазках смутно угадываются знакомые силуэты апостолов и самого Христа. «Я христианин... но я это делаю дома... Я пытаюсь постигать, минуя религиозные представления, создавая свои представления — живописные, и я — молось! Я молось краске, карандашу, бумаге и т. д., любому материалу, в котором моё чувство находит в себе поддержку. Искусство для меня и есть религия в этом смысле... Чем я занимаюсь? Создаю современную икону», — писал мастер. Цвет приобретает особое значение в технически-сложных, экспериментальных вещах Михнова-Войтенко с их множеством тончайших колористических нюансов. Работа «Воспевание Вселенной и Неба» (1978, собрание Владимира Хозикова, илл. 18) — своеобразный гимн бытию, исполняемый самой живописной стихией. На экспозиции представлены также две работы из цикла «Квадраты», ставшего своеобразной кульминацией творческих поисков художника. Особенно интересна композиция, построенная на сочетании черного и синего цветов (1979, собрание Владимира Хозикова, илл. 19): из темной, космической бесконечности словно вновь возникает небесный синий или, напротив, почти исчезает в ней.

Таким образом, выставка «Цветы и цвет в советском искусстве» демонстрирует разнообразие творческих стратегий художников как в интерпретации темы цветов, так и в плане работы с цветом. Экспозиция особенно интересна тем, что помимо магистральных тем, в рамках выставки актуализируется ряд дополнительных дискурсов, побуждающих к рефлексии. Она позволяет расширить представление о советском искусстве и познакомить с авторами и произведениями, которые пока недостаточно хорошо известны широкому кругу зрителей.



Илл. 2. Экспозиция «Цветы и цвет в советском искусстве». Культурный центр «Beriozka»

Примечания:

¹ Автор благодарит организаторов выставки за предоставленную информацию о культурном центре, художниках и экспонатах.

² Выставка «Цветы и цвет в советском искусстве» // Фонд «Новое искусствознание». URL: <https://www.newartstudies.ru/meropriyatiya/vystavki/05-cveti-i-cvet-v-sovetskom-iskusstve>

³ Там же.



Илл. 3. Владимир Прошкин. Черемуха. 1976. Собрание Марии Алексеевой



Илл. 4. Петр Альберти. Сирень. 1975. Собрание Екатерины Дубровской



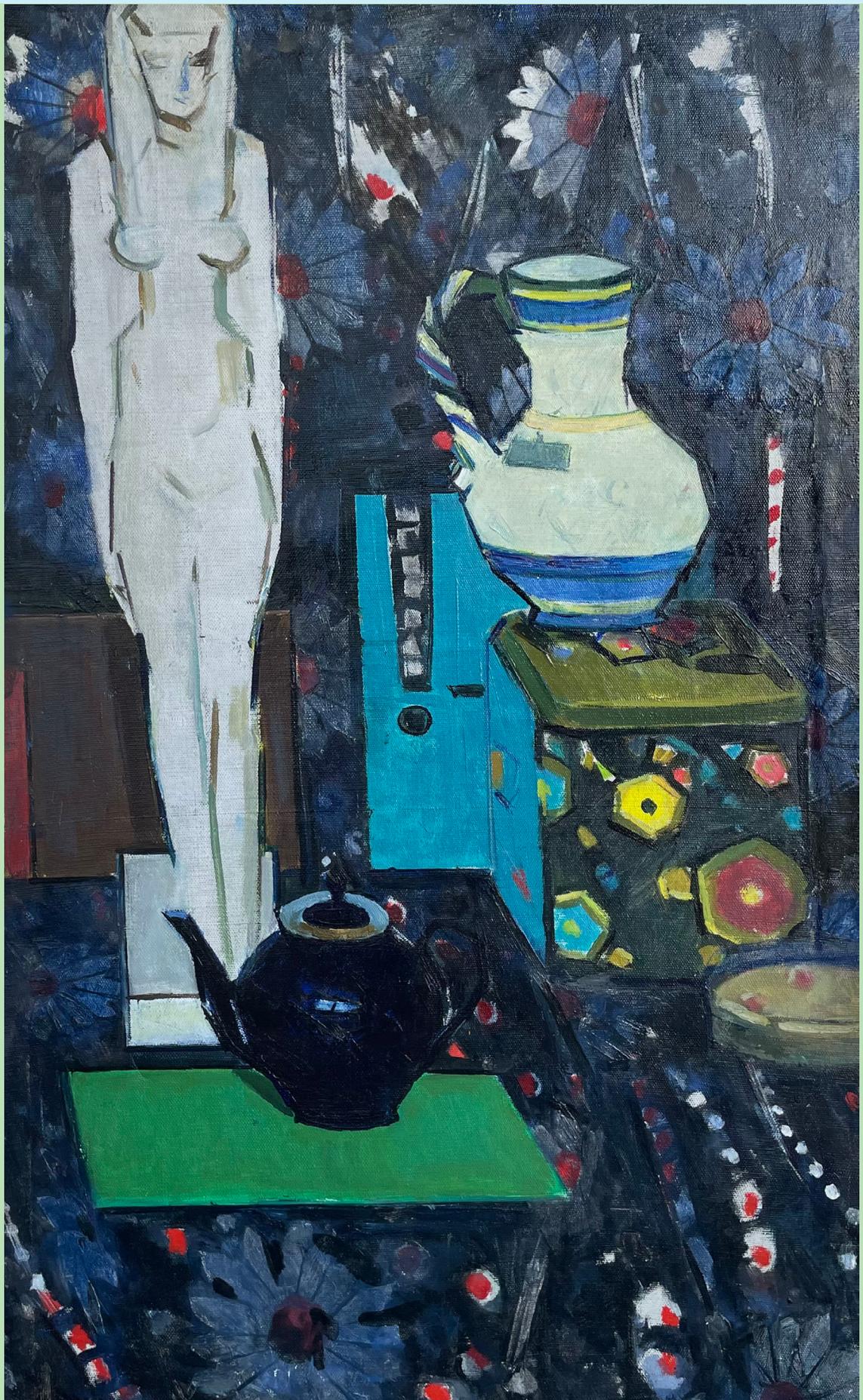
Илл. 5. Валерий Ватенин. Лилии. 1966. Коллекция Arts Square Gallery



Илл. 6. Нина Назарова. Огороды. 1950-е.
Собрание Владимира Васильева



Илл. 7. Геннадий Устюгов. Боже, куда идти...Песня». 1991.
Собрание Бориса Файзуллина



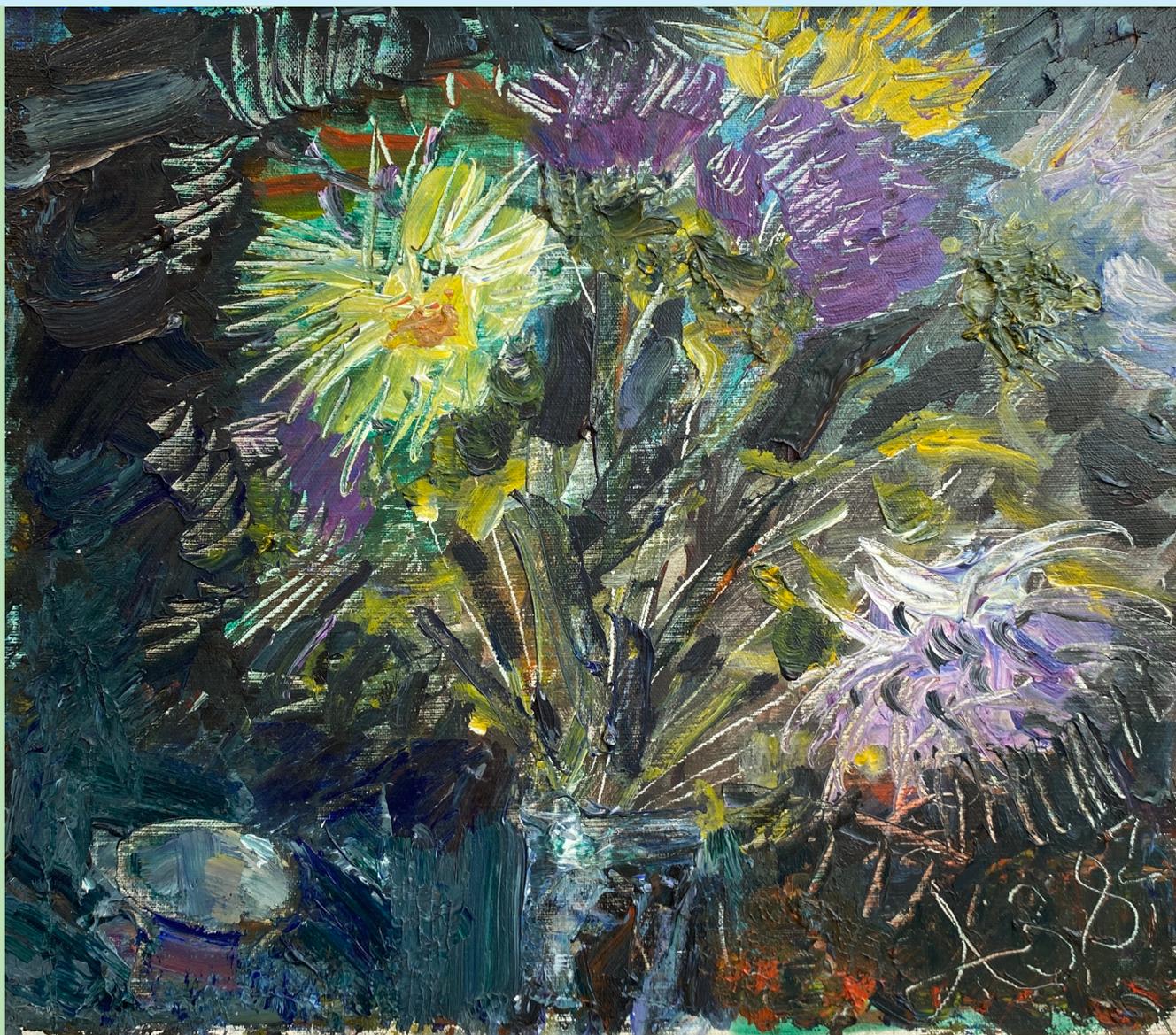
Илл. 8. Арсений Семенов. Натюрморт. 1960-е. Коллекция Arts Square Gallery



Илл. 9. Юрий Кузнецов.
Восточный натюрморт. 1972.
Коллекция Arts Square Gallery



Илл. 10. Тамара Гусева. Натюрморт. Лошадки. 1964. Коллекция Arts Square Gallery



Илл. 11. Анатолий Зверев. Букет цветов. 1982. Собрание Екатерины Дубровской



Илл. 12. Владимир Яковлев. Красный цветок. 1972. Коллекция KGallery



Илл. 13. Иван Сотников. Цветы. 2012. Собрание Бориса Файзуллина



Илл. 14. Игорь Иванов. Паруса. Впечатление в Антибе. 2007. Собрание Яны Чумаковой



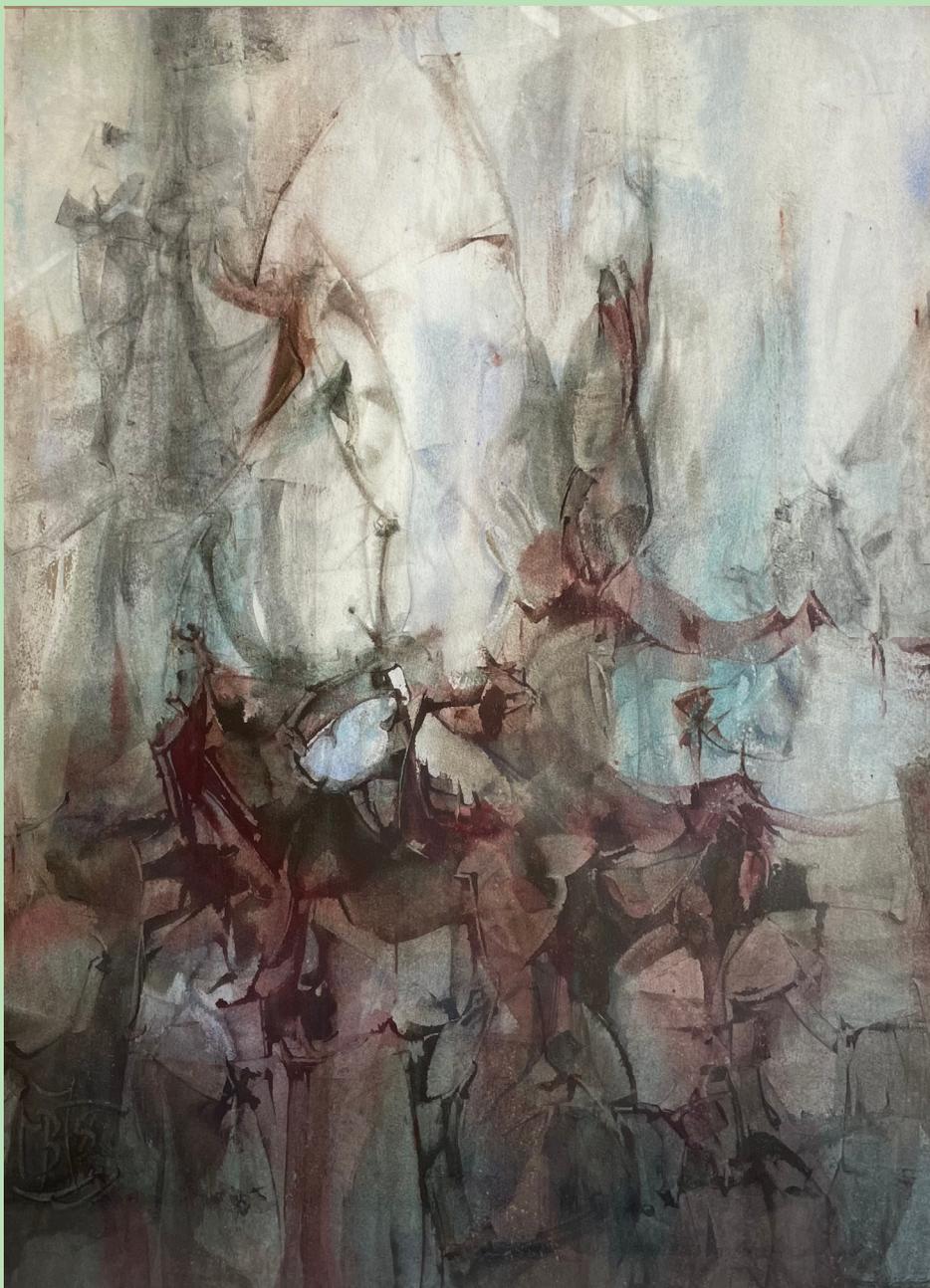
Илл. 15. Евгений Струлев. Церковь Покрова на Нерли. 1977. Коллекция Arts Square Gallery



Илл. 16. Анатолий Маслов. Букет. 1989. Коллекция KGallery



Илл. 17. Евгений Михнов-Войтенко. Тайная вечеря. 1975. Собрание Владимира Хозикова



Илл. 18. Евгений Михнов-Войтенко. Воспевание Вселенной и Неба. 1978. Собрание Владимира Хозикова



Илл. 19. Евгений Михнов-Войтенко. Из цикла «Квадраты». 1979. Собрание Владимира Хозикова

Щетинина Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, главный редактор, независимый исследователь. Научный рецензируемый журнал «Art Innovation», Россия, Санкт-Петербург, а/я 192. 195257. kadares@gmail.com

Shchetinina Nataliya Vladimirovna, PhD in Art History, editor-in-chief, independent researcher. Peer-reviewed scientific journal Art Innovation, P.O. box 192, 195257 Saint Petersburg, Russian Federation. kadares@gmail.com

ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «1703» И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК РОССИИ (ОБЗОР)

CONTEMPORARY ART FAIR "1703" AND ART MARKET IN RUSSIA (REVIEW)

Санкт-Петербургская ярмарка современного искусства «1703» прошла 16–19 июня 2022 г. в Центральном выставочном зале «Манеж». Ярмарка стала зеркалом, отражающим художественный и рыночный вкус галеристов России.

Это событие в рамках культурной программы Петербургского международного экономического форума было приурочено к 350-летию Петра I. Экспозиция в «Манеже» объединила три секции: «Галереи», «Коллекции» и «Цифровое искусство». Всего участвовали 20 галерей, художники России, Казахстана и Кореи, студенты и выпускники Университета ИТМО.

Значительную часть экспозиции — центральную часть первого этажа — отдала галерея Marina Gisich Gallery. Как и у любой галереи, у Gisich есть характерный почерк и стиль: мрачная перверсивная эстетика, концептуальная и колористическая простота и большой, очень большой размер полотен. Костяк коллекции составляет типично экспортная тематика: медведи (Илл. 1) и разрушающаяся русская глубинка, серо-коричневый цвет и графичность, преобладающая над живописными качествами. Общий корпус похожих друг на друга картин разбавлен интересными работами молодых современных художников Ивана Горшкова (Илл. 2), Марины Алексеевой (Илл. 3), Ивана Карпова и Даниила Коронкевича (Илл. 4) и Тани Ахметгалиевой (Илл. 5). Они ярко иллюстрируют разницу поколений художников 1990-х — 2000-х гг. и художников второго десятилетия XXI в. Первые сильны классической академической выучкой и умением подчинять руку мысли, последние более «интернациональны», открыты новым материалам и техникам, их искусство в целом апеллирует к созерцательности.

Раздел галереи «KGallery» демонстрирует прекрасную коллекцию живописи высокого уровня — это творчество художников 1970–1980-х гг. из ленинградской группы «Одиннадцать». Это искусство традиционалистское, в основе лежат поиски русского сезаннизма. Ярослав Крестовский (Илл. 6), Завен Аршакуни (Илл. 7), Валерий Ватенин, Виктор Тетерин (Илл. 8) и другие представляют широкий срез искусства, которое создавалось вне советского официального канона: эскапистское, лиричное, иногда насмешливое и всегда сложное по нюансировкам цвета, рисунка, композиции и настроению (Илл. 9).

Секция «Цифровое искусство» обрисовала главную тенденцию в развитии цифрового искусства России: по-

иск форм и первоначальное освоение законов, по которым функционирует цифровая визуальная сфера. При этом очевидны проблемы, которые пока не позволяют создавать высококачественный продукт. Это и нехватка художественного опыта и практики, и ограниченный доступ к первоклассному техническому оборудованию, и неумение создавать концептуальный проект. Поэтому большинство примеров цифрового искусства на выставке больше похоже на компьютерные видеозаставки. Единственная работа, выходящая за рамки компьютерного дизайна — абстрактный видео-арт «Aquatechture» («Акватектура») Марии Мощенской¹: мигающая контрастная сине-черная пульсирующая фактура с белыми бликами. Простые формы, напоминающие поверхность не то сталактитов, не то воды, мелькают в быстром и сложном ритме. Постоянная смена частоты пульсации и расположения раппорта дает ощущение развития и внутренней логики в этом мельтешении абстрактных форм.

Экспозиция второго этажа оказалась гораздо разнообразнее из-за большего числа представленных галерей: от авторитетного «Триумфа» до новичков арт-рынка, которые существуют только онлайн. Галерея «Sample», например, выросла из онлайн-аукциона по типу Saatchiart.com. Основной продукт галереи — искусство «масс-маркет». В нем нет чрезмерной интеллектуальной и профессиональной изысканности, но оно свежее и прекрасно вписывается в интерьеры скандинавского дизайна, ресторанов или лофтов. Прочие представленные имена: «FUTURO», «FINEART GALLERY», «K2», «a-s-t-r-a», «Центр визуальной культуры Béton», «WHITE LINES», «Azot gallery» и т.д.

Самой сильной выглядит коллекция галереи «Триумф», основанной в 2007 г. и работающей с такими авторами, как: АЕС+Ф, Recycle Group, Павел Отдельнов, Ольга Тобрелутс и другие. На стенде галереи не было ни одной проходной работы или объектов с нулевой эстетической и концептуальной ценностью (Илл. 10, 11).

Ярмарка современного искусства «1703» 2022 г. представляет собой каталог вкусов и пристрастий галеристов, демонстрирует смену моды и эстетического курса на арт-рынке России. Главное, она показала, что художественный рынок есть, он развивается. На нем активно работают и сильные профессионалы, и новички, и аутсайдеры: без жесткого ценового и эстетического ценза, открытый для всех — это уникальная ситуация для мирового арт-рынка, которая позволяет искать, экспериментировать, создавать.

Примечание:

¹ Видео Aquatechture (2020) Марии Мощенской доступно по ссылке: <https://youtu.be/rweRYfbllPw>



Илл.1. Григорий Майофис. Весна. 2016. Бромойль, дублированный на холст. Коллекция Екатерины и Игоря Смольниковых.
Фото: Наталия Щетинина



Илл. 2.1. Иван Горшков. Заря. 2021. Композитный лист, смешанная техника. 200 x 300 см. Коллекция Марины Гисич.
Фото: Наталия Щетина.



Илл. 3.1.-3.5. Марина Алексеева. Серия «Дом». 2007. Лайтбокс. Смешанная техника. 24,5 x 28,4 x 16,3 см. Коллекция Натальи и Константина Зыряновых. Фото: Наталья Щетинина



Илл. 4. Иван Карпов и Даниил Коронкевич. Объект №2 из проекта «Весна 21». 2021.
Монстера, хлорелла, вода, лабораторное стекло, гибкий неон, техническое освещение. 230 x 60 x 23 см.
Коллекция Марины Гисич. Фото: Наталия Щетинина



Илл. 5. Таня Ахметгалиева. Болото туманов. 2013. Из серии «Моя комната». Текстиль, вышивка, нити. 90 x 90 см. Коллекция Анны и Сергея Семак. Фото: Наталия Щетинина



Илл. 6. Ярослав Крестовский. Аларчин мост. Холст, масло. 48,8 x 69,2 см. Коллекция KGallery. Фото: Наталия Щетинина



Илл. 7. Завен Аршакуни. Портрет Люси. 1981. Холст, масло. 198 x 108 см. Коллекция KGallery.
Фото: Наталия Щетинина



Илл. 8. Виктор Тетерин. Натюрморт с ватрушкой. 1971. 80 х 100 см. Холст, масло. Коллекция KGallery.
Фото: Наталия Щетинина



Илл. 9. Валерий Ватенин. Узор. 1967. Холст на картоне, темпера. 80 x 100 см. Коллекция KGallery.
Фото: Наталия Щетинина



Илл.10. Владимир Карташов. Лебедь. 2022. Холст, масло. 200 x 300 см. Фото: Наталия Щетинина



Илл.11. Даша Мальцева. Горизонт событий IV (Осязание). 2021. Холст, акрил. 150 x 200 см. Фото: Наталия Щетинина