

# НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА  
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (2023)

# NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART  
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1 (2023)



Санкт-Петербург, 2023

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

#### **Editorial Board:**

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

**Новое искусствознание. 2023. № 1. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 110 с.**  
**New Art Studies. 2023. No. 1. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 110 p.**

#### **Издатель**

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

#### **Контакты редакции**

Ида Александровна Шик  
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»  
[i.shik@newartstudies.ru](mailto:i.shik@newartstudies.ru)

Екатерина Геннадиевна Дубровская  
Координатор редакции  
[e.dubrovskaya@newartstudies.ru](mailto: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](mailto: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](mailto:office@newartstudies.ru)

#### **Editorial contacts**

Ida Aleksandrovna Shik  
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation  
[i.shik@newartstudies.ru](mailto:i.shik@newartstudies.ru)

Ekaterina Gennadieвна Dubrovskaya  
Editorial coordinator  
[e.dubrovskaya@newartstudies.ru](mailto:e.dubrovskaya@newartstudies.ru)

#### **Editorial preparation**

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,  
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

#### **Journal Design**

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova  
[metallica21.11@yandex.ru](mailto:metallica21.11@yandex.ru)

© Авторы статей  
© Фонд «Новое искусствознание»

**В оформлении обложки использована работа: Александра Иосифовна Уткина. Горный пейзаж. 2000. ДВП, масло. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»**

## СОДЕРЖАНИЕ

## CONTENT

<b>История искусства и культуры</b>		<b>History of Art and Culture</b>	
Н. С. Онегин. Пианино “Becker” из кабинета императора Николая II в Зимнем дворце	6	N. S. Onegin. The Becker Piano from the Study of Emperor Nicholas II in the Winter Palace	6
К. А. Гредасова. «Дорогой Илья...» Письма Маревны И. Г. Эренбургу 1946–1962 годов	12	K. A. Gredasova. “Dear Ilya...” Marevna’s Letters to I. G. Ehrenburg 1946–1962	12
Н. Г. Дружинкина. Тема войны и смерти в фотографии и живописи: неразрешенные аспекты (XX–XXI века)	32	N. G. Druzhinkina. Theme of War and Death in Photography and Painting: Unresolved Aspects (20 <sup>th</sup> – 21 <sup>st</sup> Centuries)	32
Д. Г. Степанова. Героический Ленинград в декоративном искусстве: типология образов	48	D. G. Stepanova. Heroic Leningrad in Applied Arts: Typology of Images	48
М. А. Лопаткина. Симулякр реальности в посмертной фотографии	56	M. A. Lopatkina. Simulacrum of Reality in Posthumous Photography	56
И. А. Шик. Николас Бруно. Сонный паралич как эстетический опыт	60	I. A. Shik. Nicolas Bruno. Sleep Paralysis as Aesthetic Experience	60
А. В. Печерских. «Слово и дело» Александры Иосифовны Уткиной: аудиовизуальное пространство в творчестве екатеринбургской наивной художницы	66	A. V. Pecherskikh. “The Word and the Deed” of Alexandra Iosifovna Utkina. The Audiovisual Space in the Art of the Ekaterinburg Naive Artist	66
<b>Переводы</b>		<b>Translations</b>	
У. Ф. Бердсолл. Был ли Джексон Поллок когда-нибудь счастлив? (перевод А. Н. Липова)	82	W. F. Birdsall. Was Jackson Pollock Ever Happy?	82
<b>Источники</b>		<b>Sources</b>	
Н. М. Тарабукин. Колористичность и живописность в работах художника Михаила Соколова (предисловие и комментарии А. Г. Дунаева)	98	N. M. Tarabukin. Colorness and Picturesqueness in the Works of the Artist Mikhail Sokolov (Foreword and Comments by A. G. Dunaev)	98
<b>Обзоры</b>		<b>Reviews</b>	
Е. Д. Чернега. Стамбульская биеннале: обзор	104	E. D. Chernega. Istanbul Biennale: Overview	104
И. А. Шик. Эрмитажный взгляд на авангард. Обзор выставок «Русский авангард. Искусство для нового мира» и «Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Сутина»	106	I. A. Shik. Hermitage View on the Avant-Garde. Review of Exhibitions “Russian Avant-Garde. Art for a New World” and “Crocus. Return. To Mark the 125 <sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Nikolai Suetin”	106

**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.

**Онегин Николай Сергеевич**, кандидат культурологии, научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 191181. [NicholasOnegin@gmail.com](mailto:NicholasOnegin@gmail.com)

**Onegin Nikolai Sergeevich**, PhD in Cultural Studies, researcher. The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaia Emb., 191181 Saint Petersburg, Russian Federation. [NicholasOnegin@gmail.com](mailto:NicholasOnegin@gmail.com)

## ПИАНИНО “БЕКЕР” ИЗ КАБИНЕТА ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ

## THE BECKER PIANO FROM THE STUDY OF EMPEROR NICHOLAS II IN THE WINTER PALACE

**Аннотация.** Тема покоев Николая II и Александры Фёдоровны в главной императорской резиденции не теряет своей актуальности: продолжается активная научно-архивная работа в этом направлении и поиск мемориальных вещей из их комнат. Ввиду хаотичной документации 1920-х гг. и разных перипетий на протяжении всего XX в., этот процесс крайне сложен. Когда в 1926 г. закрылась музейная экспозиция в жилых апартаментах в Зимнем дворце, то интерьеры лишились декоративной отделки и были превращены в выставочные пространства. Тогда же началось распределение имущества бывшего монарха между музеями, различными организациями и частными лицами; кроме того, многие предметы, «не имевшие художественной и исторической ценности», продавали на публичных торгах. Тем ценнее, что в 2017 г. в стенах Государственного Эрмитажа было выявлено пианино фабрики “Becker”, выпущенное в 1890-е гг. Изучение особенностей музыкального инструмента, анализ архивных материалов и исследование старинных фотографий Зимнего дворца позволили совершенно определённо установить, что фортепиано некогда находилось в личном Кабинете императора Николая II. В статье приводятся результаты научных изысканий, благодаря которым стало возможным документально подтвердить «императорское происхождение» пианино и раскрыть некоторые особенности личной жизни монарха и его семьи.

**Ключевые слова:** Государственный Эрмитаж; Николай II; фабрика Я. Беккер; фабрика «Красный Октябрь»; Зимний дворец; последние Романовы; музыкальные инструменты.

**Abstract.** The theme of the chambers of Nicholas II and Alexandra Feodorovna in the main Imperial residence does not lose its relevance: active scientific and archival work in this direction and the search for memorial items from their rooms continues. In view of the chaotic documentation of the 1920s and various twists and turns throughout the 20<sup>th</sup> century, this process is extremely difficult. When in 1926 the museum exposition in the living quarters in the Winter Palace was closed, the interiors were stripped of their decorative finishes and turned into exhibition spaces. At the same time, the distribution of the property of the former monarch between museums, various organizations and individuals began; in addition, many items that “did not have artistic and historical value” were sold at public auction. It is all the more valuable that in 2017 a piano from the Becker factory, produced in the 1890s, was discovered within the walls of the State Hermitage Museum. The study of the features of the musical instrument, the analysis of archival materials and the study of old photographs of the Winter Palace made it possible to establish quite definitely that the piano was once in the personal study of Emperor Nicholas II. The article presents the results of scientific research, thanks to which it is quite possible to document the “Imperial origin” of the piano and reveal some features of the personal life of the monarch and his family.

**Keywords:** The State Hermitage Museum; Nicholas II; J. Becker piano factory; Red October piano factory; Winter Palace; the last Romanovs; musical instruments.

Тема жилых покоев императора Николая II и его супруги Александры Фёдоровны в Зимнем дворце, созданных в 1894–1895 гг., привлекает внимание как ведущих учёных, так и посетителей Государственного Эрмитажа многие десятилетия. Эти личные интерьеры Романовых были доступны публике в качестве музейной экспозиции с декабря 1922 г. по август 1926 г. Однако после её закрытия начался процесс превращения этих пространств в простые выставочные залы без декоративной отделки и мебелировки: предметы обстановки распределялись между учреждениями культуры Ленинграда, распродавались на аукционах или передавались в хозяйственную часть Государственного Эрмитажа в качестве утилитарных [5, с. 272].

Именно поэтому судьба многих вещей Николая II и членов его семьи из личных покоев в Зимнем дворце до сих пор остаётся неизвестной. Тем ценнее случаи, когда удаётся

выявить подлинные мемориальные предметы Романовых и ввести их в научный оборот...

В 2017 г. в помещениях Школьного центра Государственного Эрмитажа, расположившихся у подножия Иорданской лестницы, начался ремонт и происходила замена имевшегося оборудования для занятий с детьми на более современное. В ходе этого процесса возник вопрос о статусе находившегося в одной из комнат старинного пианино: представляет ли оно музейную ценность? Так началась научная атрибуция музыкального инструмента, результаты которой представлены ниже.

Внешняя конструкция фортепиано, эклектичное художественное решение его резного декора и особенности механизмов позволили нам отнести его создание к концу XIX в.

Уточнить место создания инструмента позволили надписи на его фасаде, с обозначением фирмы-производи-

теля — компании «Becker». Деятельность немца Якоба (Якова) Давидовича Беккера<sup>1</sup> в качестве создателя музыкальных инструментов началась в 1839 г. в Баварии. Уже в 1841 г. фабрика обосновалась в Санкт-Петербурге [3, с. 340]. Ознакомиться с ассортиментом изделий можно было в магазине на Невском проспекте, 27, прямо возле Казанского собора.

Продукция Беккера отличалась высоким качеством всех деталей и чистотой звука, что способствовало её популярности. Среди самых преданных и знаменитых поклонников фортепиано этой марки следует назвать композиторов Николая Григорьевича и Антона Григорьевича Рубинштейна, которые были также личными друзьями Якоба Беккера и его брата Франца, унаследовавшего в 1861 г. семейное дело.

Особенность производства инструментов «Becker» заключалась в распределении деятельности согласно национальности работников. Так, лесозаготовки были возложены на финнов, обрабатывали древесину австрийцы, а немцы занимались механикой и качеством звучания. Важно заметить, что все детали будущей продукции изготавливались исключительно внутри предприятия [11, с. 330–332], а это выгодно отличало фирму от конкурентов на российском рынке.

Когда в 1871 г. собственниками компании стали предприниматели П. Л. Петерсен и М. А. Битепаж, они сохранили название уже известного к тому моменту бренда [9, с. 66]. В 1875 г. производство было перенесено с Итальянской улицы на набережную Большой Невки, а после пожара 1889 г. фирма обосновалась по новому адресу: 8-я линия Васильевского острова, дом 63, заняв здания бывшей бумагопрядильной мануфактуры Борисовских [9, с. 66] (Илл. 1).

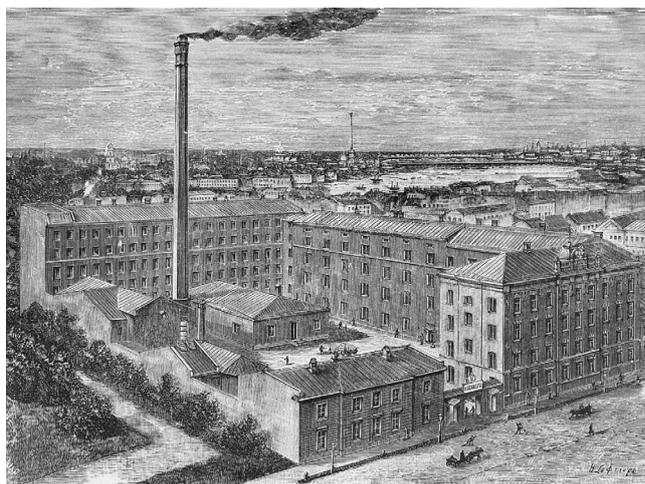
Возвращаясь к изучению пианино из Эрмитажа, следует отметить, что внутри конструкции, на планке, металлическими буквами набран текст «Я. Беккеръ. Поставщикъ Его Величества. С. Петербургъ»<sup>2</sup>. Действительно, в 1859 г. фабрика «Becker» получила первые заказы от Императорского Двора и лично Александра II, и вскоре инструменты от Беккера стали неотъемлемой частью парадных и жилых покоев Романовых в столичных резиденциях. В качестве примера такой особой расположенности следует привести тот факт, что в 1891 г. (50-летие деятельности фирмы) император Александр III пожаловал её владельцу М. А. Битепажу орден святого Станислава 2-ой степени, а ведущих мастеров награждал золотыми медалями.

На плакетке внутри пианино указан также серийный номер инструмента № 13171, что позволило датировать его выпуск 1894–1895 гг. К этому времени отличное качество музыкальных инструментов «от Беккера» было признано не только в России, но и за её пределами: рояли «Becker» получили высокие оценки на Всемирных выставках 1893 г. в Чикаго и 1894 г. в Антверпене.

Ключевой деталью для исследования фортепиано стал обнаруженный инвентарный номер с шифром «ИЗД», который означает «Императорский Зимний дворец» и относится к описям дворцового имущества. А это прямо указывает на происхождение фортепиано из главной резиденции монархов в Санкт-Петербурге.

Датировка 1890-ми гг. и место изначального расположения инструмента позволили обозначить область дальнейших поисков, что привело нас к изучению материалов, относящихся к обстановке комнат Зимнего дворца в эпоху правления Николая II.

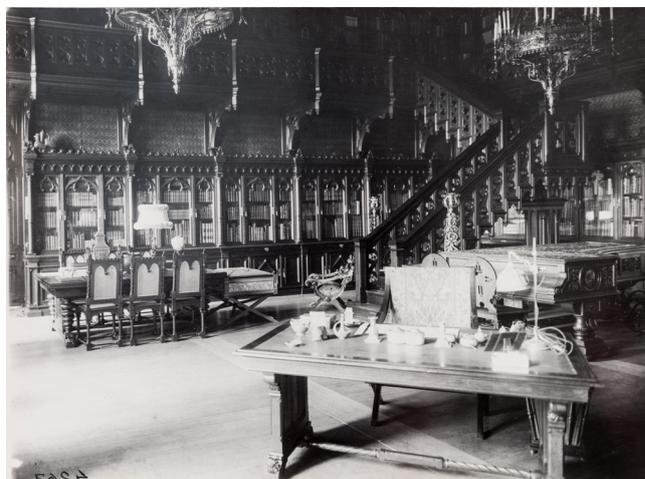
Среди них важнейшим документом стала хранящаяся в Государственном Эрмитаже «Описная книга должности комнатного имущества Императорского Зимнего дворца» 1906 г. (АГЭ. Ф. 1. Оп. 6К. Д. 47. Т. 27). В ней нам удалось установить количество музыкальных инструментов в резиденции и выделить среди них продукцию компании «Becker». Согласно документу, фортепиано от этой фабрики украшали гостиную 1-ой Западной дамской половины, кабинет IV Западной половины, комнаты фрейлин Веры Владимировны Голицыной и Ольги Евгеньевны Бюцовой и «квартиру господина Управляющего». Однако серийные номера инструментов, указанные в описи, не совпадали с номером на имеющемся пианино.



Илл. 1. Вид фабрики «Я. Беккер» в 1896 г. Из рекламного проспекта фабрики, 1896



Илл. 2. Рояль фабрики «Беккер» в Гостиной внутри Императорского (Царского) павильона на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде. Журнал «Всемирная иллюстрация». 1896. № 1445. С. 371



Илл. 3. Вид Готической библиотеки Николая II в Зимнем дворце. Фотография К. К. Кубеша. 1917. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Илл. 4. Пианино из Кабинета Николая II в Зимнем дворце в процессе реставрации. Фотография автора, 2022. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Илл. 5. Пианино из Кабинета Николая II в Зимнем дворце в процессе реставрации. Вид внутреннего устройства. Фотография автора, 2022. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Илл. 6. Пианино из Кабинета Николая II в Зимнем дворце в процессе реставрации. Деталь передней крышки. Фотография автора, 2022. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Как указано в документе, ещё два инструмента “Becker” находились в личных комнатах императора Николая II и его супруги Александры Фёдоровны.

Первый из них описан следующим образом: «Рояль орехового дерева под воск, украшен рельефной резьбой. На верхней крышке, в круглом медальоне, инициалы «Н II». На точеных ножках, каждая ножка состоит из 2-ух балясин, на пьедесталах, пьедесталы укреплены на 4-ех резных репках

и соединены резною проножкой. № 14506» (АГЭ. Ф. 1. Оп. 6К. Д. 47. Т. 27. Л. 74).

Изучение архивных материалов и прессы 1890-х гг. позволило нам установить, что этот рояль — тот самый музыкальный инструмент, который украшал гостиную Императорского павильона [1, с. 92] на XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде [10, с. 371]. Выполненный в «русском нацио-

нальном стиле», инструмент органично вписался в общую стилистику интерьера, отделанного и меблированного по проектам Р.Ф. Мельцера (Илл. 2). Во время работы выставки, представители фабрики “Becker” просили Их Величества принять этот рояль в качестве подарка. Высочайшее согласие было дано, что стало знаком личного расположения царской четы к фирме. Факт подношения рояля императорской фамилии сразу же нашёл отражение в рекламных текстах фабрики “Becker” на страницах журналов. После окончания выставки в Нижнем Новгороде, рояль был отправлен в Санкт-Петербург и, по воле государя, установлен в Библиотеке Его Величества в Зимнем дворце (Илл. 3).

Вторым музыкальным инструментом фабрики “Becker” на Главной половине (то есть в жилых покоях императора), согласно описи 1906 г., было «пианино чёрного дерева, полированное, № 13171, с 2-мя светлой бронзы бра, о 2-ух рожках каждое бра». Совпадение описания фортепиано и его номера с внешним обликом и номером на пианино из Эрмитажа не оставляет никаких сомнений в его идентичности, как и в происхождении из Зимнего дворца (Илл. 4, 5).

Следует отметить, что если рояль, поднесённый императору на Нижегородской выставке, был образцом эксклюзивной продукции, выполненной в единственном экземпляре, то пианино, наоборот, является примером массового производства фабрики “Becker”. Подобные инструменты на рубеже XIX–XX вв., согласно прейскурантам фирмы, стоили в среднем 500 рублей, то есть были вполне доступны обеспеченной публике. Такие пианино нередко встречаются в музеях России<sup>3</sup> и в частных квартирах.

Впрочем, подбор бронзовых подсвечников, которые были представлены в различных стилях, позволял внести разнообразие в однотипные пианино. Примечательно, что фортепиано императора было электрифицировано, поэтому вместо свечей в бра были установлены лампочки, а от их яркого света глаза членов царской фамилии защищали специальные матовые экраны выпуклой формы (Илл. 6).

Установка в личных покоях монарха образца массовой продукции фабрики “Becker” подтверждает известный факт: Николай II и Александра Фёдоровна при отделке своих комнат в Зимнем дворце в 1894–1895 гг. регулярно пользовались каталогами готовой продукции. Разумеется, поставив на пианино изящные рамки с личными фотографиями, императорская чета «вписала» инструмент в своё приватное пространство, сделал его «своим».

Изучение сохранившихся фотографий, на которых запечатлены комнаты царской фамилии, позволяет ответить на важный вопрос о том, где именно находилось это пианино: музыкальный инструмент от фирмы “Becker” был установлен в небольшой узкой комнате, которая являлась частью личного Кабинета Его Величества (ныне зал № 182). Здесь, в своеобразном алькове, Николай II отдыхал, лёжа на угловом мягком диване-оттоманке (Илл. 7). В эти моменты, на клавишах стоявшего рядом пианино могла исполнять приятные для него мелодии Александра Фёдоровна, которая, по свидетельству современников, «была великопозной пианисткой и играла с удивительным подъемом» [2, с. 30]. Нередко августейшие супруги делали это вместе, сидя вдвоём за одним инструментом: «Катался с милой Аликс. Погуляв в саду, вернулись и пили чай вдвоем. Обедали в 8 ч. и играли у себя в четыре руки» (запись в дневнике Николая II от 02 декабря 1894 г.). Император искренне ценил интимные моменты, наполненные романтическими чувствами: «Не могу выразить, как я наслаждаюсь такими тихими спокойными вечерами, с глазу на глаз, со своей нежно любимой женой», — отмечал он в дневнике 13 марта 1895 г.

С апреля 1904 г. императорская семья поселилась в Александровском дворце в Царском Селе. При этом фортепиано не перевозили из столицы в пригород, где были приобретены новые инструменты. То есть фортепиано оставались на своих местах в Зимнем дворце, на те случаи, когда члены Императорской фамилии посещали главную резиденцию. Например, во время празднования 300-летия царствования Дома Романовых в 1913 г. семья Николая II несколько дней

пребывала в своих комнатах в Зимнем дворце и, вероятно, могла пользоваться фортепиано.

Пианино “Becker” уцелело в ходе штурма Зимнего дворца в октябре 1917 г., о чём свидетельствует фотография из собрания Эрмитажа, и, вероятно, оставалось в интерьере бывшего Кабинета Его Величества нетронутым.

Когда в декабре 1922 г. была открыта мемориальная экспозиция «Исторические комнаты Александра II и Николая II», то пианино демонстрировалось как часть обстановки личных апартаментов бывшего государя. Это известно из «Описи мебели, находящейся в бывшем Зимнем дворце» (АГЭ. Ф. 1. Оп. 17. Д. 90. 1925 г.), где пианино относится к списку предметов в «Кабинете бывшего царя».

Примечательно, что при входе в экспозиционные залы был помещён информационный плакат со следующим текстом: «Все предметы, не исключая мелких вещей, находятся в тех же комнатах и на тех же местах, как они были расставлены, когда в этом помещении жил Николай II» (АГЭ. Ф. 1. Оп. 8. Д. 18. 1925–1926 гг.). Из этого следует, что фактически фортепиано находилось в той же комнате в Кабинете императора, где оно было изначально установлено по его повелению.

Пианино видели все гости этого музея, число которых достигало 1200 человек в праздничный или выходной день: «Матросы из Кронштадта, школьники-экскурсанты, специальный корреспондент “Дейли-Геральд”, жена херсонского спекулянта, спешащая посмотреть, как жил царь, чтобы потом два года восторгаться у себя в Херсоне виденным роскошным безвкусием, приезжие и питерцы, — ни один музей не посещается так усердно, как недавно открытые для осмотра публики личные покои Николая II в Зимнем дворце» [7, с. 14].

В числе посетителей экспозиции был и В. В. Шульгин, приехавший в Ленинград в январе 1925 г. По словам Василия Витальевича, экскурсовод подчеркнула, что «в покоях Николая II и Александры Фёдоровны нет особо ценных вещей: всё это вещи интимные, которые имели ценность только постольку, поскольку они были им дороги» [14, с. 318].

Это замечание можно считать справедливым и по отношению к пианино “Becker” из Кабинета бывшего императора, ведь аналогичные музыкальные инструменты находились во многих квартирах бывших подданных Российской империи, то есть не были эксклюзивными высокохудожественными образцами декоративно-прикладного искусства. Поэтому не кажется удивительной критическая оценка, которую давали многие современники меблировке личных комнат четы Романовых: «Весьма добротная по качеству исполнения, но совершенно неприемлемая по своему дурному вкусу (в стиле “Модерн”), отделка его бывших апартаментов, чрезвычайно тесно увязанная с назначением помещений, не могла быть терпима при использовании их в каком-либо другом направлении, а тем более в залах музея», — писал архитектор Государственного Эрмитажа А. В. Сивков [8, с. 174].

Спустя почти четыре года существования экспозиции, 26 июля 1926 г., вышло постановление Ленинградского отделения Главного управления научных, музейных, научно-художественных учреждений Наркомата просвещения РСФСР (Главнауки) «О ликвидации исторических комнат Зимнего дворца». Уже 2 августа 1926 г. экспозиция была закрыта, а залы стали передаваться в ведение Отдела Востока Государственного Эрмитажа, а затем эти пространства заняла экспозиция Отдела истории русской культуры (Илл. 8).

В связи с этим, как указывалось ранее, предметы меблировки из личных апартаментов монархов, «не представлявшие художественной ценности» для экспонирования, вскоре стали продавать на аукционах Государственного Музейного фонда (АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 74. 1927–1928 гг.) или через Художественно-антикварный отдел Ленинградгосторга («Антиквариат») [6, с. 80].

Аукционы начались еще летом 1924 г., но количество лотов на них увеличилось в несколько раз после закрытия «Исторических комнат» [5, с. 272]. Торги проходили в государственном комиссионно-аукционном магазине Госфондов



Илл. 7. Вид Кабинета Николая II в Зимнем дворце. Фотография К. К. Кубеша, 1917. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Кабинета Николая II, вероятно, не удалось продать на аукционах, и оно было оставлено в стенах музея для выполнения утилитарной функции. А со временем пианино оказалось в Школьном центре Государственного Эрмитажа, где десятилетиями исправно служило преподавателям и ученикам.

После проведенной нами научной атрибуции, музыкальный инструмент в 2017 г. был принят на музейное хранение как мемориальный предмет последней императорской четы и передан в реставрацию. В процессе изучения пианино, в фонде художественной бронзы Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа были выявлены два аутентичных бронзовых бра для электрических лампочек, которые украшали фортепиано. В ходе реставрации они были установлены на свои места<sup>4</sup>.

Возвращаясь к самой фабрике “Becker”, отметим, что в 1903 г. она перешла в собственность фирмы К. К. Шрёдера, и продукция стала выпускаться под маркой “Shroeder”. 28 июня 1918 г. компания была национализирована, получив наименование «2-ая фортепианная фабрика», а в 1924 — «Красный Октябрь», под которым продукция известна многим советским гражданам. В 1991 г. фирме вновь вернули историческое наименование «Фортепианная фабрика Я. Беккер», но вскоре петербургский этап в истории бренда “Becker” завершился.

В качестве вывода следует заключить, что фортепиано, «выявленное» нами в стенах Государственного Эрмитажа, не является уникальным образцом эксклюзивной продукции фабрики “Becker” или выдающимся произведением декоративно-прикладного искусства. Однако документально подтверждённое происхождение из личных покоев императора Николая II в Зимнем дворце делает это пианино мемориальным историческим памятником, чудом сохранившимся в вихре событий XX в. [12, с. 111–112].

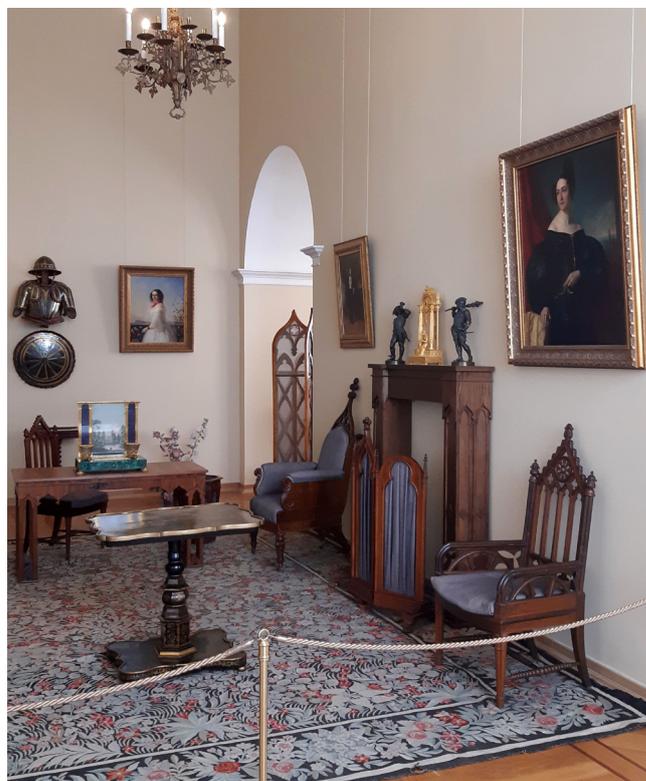
ГубОНО на проспекте 25 Октября (бывшем Невском), дом 11.

Вскоре часть торгов было решено проводить прямо в стенах бывшей императорской резиденции (в коридоре у Командантского подъезда Зимнего дворца), чтобы не тратить время и деньги на транспортировку вещей [4, с. 68].

Продажи личных вещей императорской фамилии вызвали большой интерес со стороны общественности. В издании «Новая вечерняя газета» отмечалось: «Объявленная Госфондом Главнауки распродажа бывшего царского имущества привлекла большое количество покупателей» [13, с. 370–371]. Среди тех, кто приобретал личные вещи царской семьи, были как частные лица, так и Центрокурторг, завод «Красное знамя», Госцирк, Госкино и даже Коммунальный банк. «Вечерняя красная газета», описывая распродажу имущества из кладовых Зимнего дворца, свидетельствовала, что «сейчас операции ведутся, главным образом, с солидными покупателями, берущими на десятки рублей» [13, с. 374].

В прессе описывался и характер покупок, которые продавались в первую очередь. Среди них — пианино и рояли: «Массовый покупатель берёт всякую мелочь, будь это безделушки, украшения или предметы самого обывательского обихода — от верхних вещей до носильного белья и от портьер до отдельного музыкального инструмента. <...> Из музыкальных инструментов есть три пианино, которыми пользовалась б. царская семья. Остальные пианино и рояли стояли в различных помещениях дворца. Уже продано два шрёдеровских пианино и один концертный рояль» [13, с. 370–371].

Таким образом, сам факт того, что до нашего времени в стенах Государственного Эрмитажа сохранилось несколько фортепиано из комнат Николая II (пианино “Becker” и рояль “Shroeder” из Серебряной гостиной), следует расценивать как исключительный случай. Ничем не примечательное, кроме своего происхождения, пианино “Becker” из



Илл. 8. Вид зала № 182, бывшего Кабинета Николая II. Фотография автора, 2022. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

- <sup>1</sup> Даты жизни Я. Д. Беккера в литературе разнятся: в дореволюционных материалах значатся 1811–1884 гг., в современных справочниках — 1811–1879 гг..
- <sup>2</sup> Согласно рекламным материалам фабрики, “Becker” были поставщиками не только российского государя, но и австрийского императора, датского, шведского и норвежского королей.
- <sup>3</sup> Например, аналогичное пианино представлено в Экспозиционно-выставочном центре монастыря святых Царственных Стратотерпцев в Урочище Ганина яма, г. Екатеринбург.
- <sup>4</sup> Автор выражает благодарность сотрудникам Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа Ивану Александровичу Гарманову и Игорю Олеговичу Сычёву

**Список литературы:**

1. Всероссийская художественно-промышленная выставка 1896 года в Нижнем Новгороде. СПб: Изд-во Герман Гоппе, 1896. 204 с.
2. Ден Л. Подлинная царица. СПб.: Нева, 2003. 443 с.
3. Ипполитова Г. А. Владельцы фортепианной фабрики «Я. Беккер» (1841–1917) // Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование. СПб.: Росток, 2005. С. 339–354.
4. Конивец А. В. Зимний дворец в послереволюционные годы. Открытие Музея Революции // История Петербурга. 2010. № 2 (54). С. 66–72.
5. Конивец А. В. Зимний дворец от императорской резиденции до Кавшкеры Осоевиакхима. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014. 416 с.
6. Миролюбова Г. А., Тарасова Л. А. «Исторические комнаты» Зимнего дворца // Научная конференция памяти Павла Филипповича Губчевского (1909–1989). СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1999. С. 78–83.
7. М-н Э. В покоях Романовых // Огонёк. 1923. № 34. С. 14.
8. Пашкова Т. Л. «Квартира» императора Николая II в Зимнем дворце. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012. 180 с.
9. Пятидесятилетний юбилей фортепианной фабрики Я. Беккера // Всемирная иллюстрация. 1891. № 1174. С. 66.
10. Реклама “Becker” // Всемирная иллюстрация. 1896. № 1445. С. 371.
11. Сергеев М. В. Фортепианная фирма J. Becker в 1841–1903 годы: шаги к успеху // Музыкальное образование в современном мире. Ч. 2. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 330–343.
12. Сергеев М. В. Атрибуция и датировка клавишных музыкальных инструментов российского производства // Вестник СПбГУ. 2016. Вып. 3. С. 102–114.
13. Толматский В. А., Скурлов В. В., Иванов А. Н. Антикварно-художественный рынок Петербурга. СПб.: Лики России, 2000. 520 с.
14. Шульгин В. В. Три столицы. М.: Современник, 1991. 497 с.
15. Яковлева Н. В. Фортепианная фабрика Я. Беккера. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1889. 11 с.

**References**

- “Becker” Advertisement (1896), *Vsemirnaia illiustratsiia [All-World Illustration]*, 1445, p. 371. (in Russian)
- Den, L. (2003) *Podlinnaia tsaritsa [The Real Tsarina]*. Saint Petersburg: Neva Publ. (in Russian)
- Iakovleva, N. V. (1889) *Fortepiannaia fabrika Ia. Bekkera [J. Becker’s Piano Factory]*. Saint Petersburg: Obshchestvennaia pol’za Publ. (in Russian)
- Ippolitova, G. A. (2005) ‘The Owners of the Piano Factory J. Becker (1841–1917)’ in *Nemtsy Sankt-Peterburga: nauka, kul’tura, obrazovanie [Saint Petersburg Germans: Science, Culture, Education]*. Saint Petersburg: Rostok Publ., pp. 339–354. (in Russian)
- Konivets, A. V. (2014) *Zimnii dvorets ot imperatorskoi rezidentsii do Kavshkoly Osoaviakhima [The Winter Palace from the Imperial Residence to the Cavalry School of Osoaviakhim]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Konivets, A. V. (2010) ‘Winter Palace in the Post-revolutionary Years. Opening of the Museum of the Revolution’, *Istoriia Peterburga [History of Saint Petersburg]*, 2 (54), pp. 66–72. (in Russian)
- Miroliubova, G. A., Tarasova, L. A. (1999) ‘“Historical Rooms” of the Winter Palace’, *Nauchnaia konferentsiia pamiati Pavla Filippovicha Gubchevskogo (1909–1989) [Scientific Conference in Memory of Pavel Filippovich Gubchevsky (1909–1989)]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ., pp. 78–83. (in Russian)
- M-n E. (1923) ‘In the Chambers of the Romanovs’, *Ogonek*, 34, p. 14. (in Russian)
- Pashkova, T. L. (2012) *“Kvartira” imperatora Nikolaia II v Zimnem dvortse [“Flat” of Emperor Nicholas II in the Winter Palace]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- The Fiftieth Anniversary of the Piano Factory J. Becker (1981), *Vsemirnaia illiustratsiia [All-World Illustration]*, 1174, p. 66. (in Russian)
- Sergeev, M. V. (2016) ‘Attribution and Dating of Russian-made Keyboard Musical Instruments’, *Vestnik SPbGU [Vestnik of Saint Petersburg University]*, 3, pp. 102–114. (in Russian)
- Sergeev, M. V. (2013) ‘Piano Company J. Becker in 1841–1903: Steps Towards Success’, in *Muzykal’noe obrazovanie v sovremennom mire [Musical Education in Modern World]*. Part 2. Saint Petersburg: Herzen State Pedagogical University Publ., pp. 330–343. (in Russian)
- Shul’gin, V. V. (1991) *Tri stolitsy [Three Capitals]*. Moscow: Sovremennik Publ. (in Russian)
- Tolmatskii, V. A., Skurlov, V. V., Ivanov, A. N. (2000) *Antikvarno-khudozhestvennyi rynek Peterburga [Antique and Art Market in St. Petersburg]*. Saint Petersburg: Liki Rossii Publ. (in Russian)
- Vserossiiskaia khudozhestvenno-promyshlennaia vystavka 1896 goda v Nizhnem Novgorode [All-Russian Art and Industrial Exhibition in 1896 in Nizhny Novgorod] (1896). Saint Petersburg: German Goppe Publ. (in Russian)

**Гредасова Ксения Андреевна**, студентка. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская площадь, б. 125993. [gredasova.ka@gmail.com](mailto:gredasova.ka@gmail.com) ORCID ID: 0000-0003-3057-7460

**Gredasova Ksenia Andreevna**, student. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. [gredasova.ka@gmail.com](mailto:gredasova.ka@gmail.com) ORCID ID: 0000-0003-3057-7460

## «ДОРОГОЙ ИЛЬЯ...» ПИСЬМА МАРЕВНЫ И. Г. ЭРЕНБУРГУ 1946–1962 ГОДОВ

## "DEAR ILYA..." MAREVNA'S LETTERS TO I. G. EHRENBURG 1946–1962

**Аннотация.** В настоящем исследовании рассматриваются письма Маревны конца 1940-х — 1960-х гг. ее другу — писателю Илье Григорьевичу Эренбургу и тесно связанная с ними корреспонденция. Целью исследования является переосмысление творчества художницы с учетом вновь открывшихся фактов благодаря получению доступа к ее эпистолярному наследию. Публикация писем Маревны И. Г. Эренбургу и сопутствующей им корреспонденции кажется особенно актуальной в связи с интересом исследователей к Парижской школе, к которой причисляют и Маревну, а также с все более активным изучением творчества художников-эмигрантов из Российской империи. В Приложении приводится расшифровка корреспонденции, снабженная необходимыми комментариями, с сохранением авторской пунктуации и синтаксиса. Написанные на английском и французском письма представлены в переводе. Сквозной темой исследования и писем является публикация Маревной ее первых мемуаров «Жизнь в двух мирах», сопутствующие этому трудности и ее просьбы к И. Г. Эренбургу. В частности, художница просила друга организовать ей поездку и выставку в СССР. Отношение Маревны и ее дочери Марики Риверы к Советской России является еще одним важным аспектом исследования. Уехавшая в 1911 г. сначала в Италию, а затем в 1912 г. во Францию, Маревна, несмотря на расстояние, ощущала потребность в сохранении связей с русской культурой. Расположение и интерес к Советской России обнаруживают и письма Марики Риверы. Благодаря начавшим публиковаться в 1960 г. мемуарам И. Г. Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь» Маревна воссоединилась с сестрой и отправилась повидать ее в Россию, что стало очень важным событием в жизни художницы.

**Ключевые слова:** Маревна; Илья Эренбург; Парижская школа; Монпарнас; женщины-художницы; русское искусство в эмиграции; художники в эмиграции.

**Abstract.** The author examined the letters of Marevna from the late 1940s to the 1960s to her friend writer Ilya Grigoryevich Ehrenburg and the correspondence that is closely linked to the mentioned letters. The study aims to rethink Marevna's art based on the facts discovered by gaining access to her epistolary heritage. The publication of the above-mentioned documents seems to be particularly relevant due to the interest of researchers in the School of Paris (Marevna was part of the community) and in the art of the émigré artists from the Russian Empire. The appendix to the article includes the transcript of the letters with the necessary comments (original punctuation and syntax preserved). The letters written in English and French are translated. The cross-cutting theme of the study and the letters was Marevna's publication of her first memoirs «Life in two worlds», all the accompanying difficulties and the artist's requests to I. G. Ehrenburg. In particular, Marevna asked her friend to organize her exhibition and journey to USSR. Marevna's and her daughter Marika Rivera's attitude towards Soviet Russia was another important point of this study. Marevna left for Italy in 1911 and then moved to France in 1912, but despite the distance, she felt the need in maintaining the relationship with Russian culture. Marika Rivera's letters reveal her interest in Soviet Russia and her sympathy for it. Thanks to the memoirs of I. G. Ehrenburg, which were published in 1960, Marevna reunited with her sister and went to Russia to see her. This was a very important event in the artist's life.

**Keywords:** Marevna; Ilya Ehrenburg; the School of Paris; Montparnasse; female artists; Russian art in emigration; artists in emigration.

Настоящее исследование посвящено письмам художницы Марии Воробьевой (Стебельской) (1892–1984), творческий псевдоним Маревна, конца 1940-х — 1960-х гг. ее другу — писателю Илье Григорьевичу Эренбургу (1891–1967) и тесно связанной с ними корреспонденции<sup>1</sup>. Целью исследования является переосмысление творчества Маревны с учетом вновь открывшихся фактов благодаря получению доступа к эпистолярному наследию художницы.

Для начала хотелось бы обрисовать краткую биографию Маревны. Будущая художница родилась 14 февраля 1892 г. в Казанской губернии близ Чебоксар. В детстве она жила с отцом<sup>2</sup> в Тифлисе, где посещала школу изящных искусств. В 1910 г. Мария Брониславовна переехала в Москву, чтобы учиться в Строгановском училище, но уже в 1911 г. оказалась в Италии. Маревна посетила Рим, затем поехала на Капри, где познакомилась с Максимом Горьким, который и придумал ей этот сказочный псевдоним [3, с. 21]. Наконец, в 1912 г. Маревна приехала в Париж, где подружилась с многими монпарнасцами (А. Модильяни, Х. Сутиним, П. Пикассо,

М. Шагалом, этот список можно продолжать долго), в частности, с И. Г. Эренбургом. В 1915 г. Маревна познакомилась с Диего Риверой, а в 1919 г. родилась их дочь Марика. В 1921 г. отношения художников закончились, Ривера уехал в Мексику, Маревне пришлось растить дочь одной. В 1948–1949<sup>3</sup> г. она переехала в Великобританию, где продолжала заниматься живописью и прожила до конца своих дней.

Необходимо отметить, что период в жизни Маревны, в который написаны исследуемые письма (с конца 1940-х по 1960-е гг.), мало изучен. Если о ее жизни до эмиграции и затем во Франции можно узнать из ряда источников: из ее автобиографических книг («Жизнь в двух мирах» 1962 г.<sup>4</sup>, не переведена на русский язык, «Моя жизнь с художниками "Улья"» 1974 г., переведена на русский язык в 2004 г.), из опубликованных мемуаров и писем И. Г. Эренбурга [7; 8], М. А. Волошина [1; 2], М. С. Цетлиной [1; 2], Б. В. Савинкова [4] (в отношении Цетлиной и Савинкова — только письма) — то об английском периоде информации гораздо меньше: это небольшой эпилог в книге «Моя жизнь с художниками "Улья"»<sup>5</sup> и краткое упо-



Илл. 1. Маревна. Друзьям с Монпарнаса посвящается. Д. Ривера, Маревна с дочерью Марикой, И. Эренбург, Х. Сутин, А. Модильяни, Ж. Эбютерн, М. Жакоб, М. Кислинг, Л. Зборовский. 1962. Оргалит, масло. 160x305 см. Частное собрание. URL: <https://web.archive.org/web/20120301165137/http://www.anyateixeira.co.uk/page21/files/page21-1085-full.html>

минание И. Г. Эренбурга о встрече с художницей в 1962 г. [7, с. 200]. Нельзя однако не отметить, что перечень выставок Маревны как во французский, так и в английский период хорошо задокументирован [5, с. 37]. Тем не менее об условиях жизни и творчества художницы, о ее мыслях и переживаниях в этот период известно крайне мало (при том что именно в Англии Маревна написала свое самое знаменитое произведение — триптих «Друзьям с Монпарнаса посвящается»<sup>6</sup>, воспевавший ее парижский круг общения).

Публикация писем Маревны И. Г. Эренбургу и сопутствующей им корреспонденции кажется особенно актуальной в связи с интересом исследователей к Парижской школе (термином определяются как работавшие в Париже первой четверти XX в. художники-иностранцы, так и некоторые коренные французы), к которой причисляют и Маревну, а также все более активным изучением творчества художников-эмигрантов из Российской империи. Научный интерес к указанной теме подтверждается прошедшими выставками: «Русский Париж 1910–1910 гг.» в Государственном Русском музее в 2003 г., «Парижская школа 1905–1932. Из музейных собраний Франции, Швейцарии и России» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в 2004 г., «Музы Монпарнаса» в 2021 г. там же; персональной выставкой Маревны в Государственной Третьяковской галерее в 2004 г. и изданием монографий, в частности, А. В. Толстого «Художники русской эмиграции» в 2012 г., А. Д. Эпштейна «Забывтые герои Монпарнаса. Художественный мир русско-еврейского Парижа, его спасители и хранители» в 2017 г., М. Ю. Германа «Парижская школа» в 2019 г., а также мемуаров Маревны на русском языке «Моя жизнь с художниками “Улья”» в 2004 г.

Все рассмотренные в настоящем исследовании письма изучались по микрофильмам, хранящимся в Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде И. Г. Эренбурга (Ф. 1204). Разделим их на три группы, исходя из единиц хранения, к которым они причислены РГАЛИ.

1) В Оп. 2. Ед. хр. 1393 под заголовком «Письма и телеграмма Воробьевой Марии (Маревны). Приложены рисунки М. Воробьевой, письма её дочери и М. Козна И. Г. Эренбургу



Илл. 2. Маревна. Обложка книги И. Г. Эренбурга «Стихи о канунах», 1916. Аукционный дом Империя. URL: <http://www.auction-imperia.ru/wdate.php?t=booklot&i=2466>



Илл. 3. Портрет Ильи Эренбурга. 1966. Доска, масло. 92 x 76 см. Частное собрание. URL: <https://web.archive.org/web/20160305033642/http://www.anyateixeira.co.uk/page21/files/page21-1084-full.html>

об издании воспоминаний М. Воробьевой», согласно указанию архива, содержатся 12 писем и одна телеграмма. Крайние даты документов: 4 сентября 1948 г. — 24 мая 1962 г. РГАЛИ указывает, что рисунки находятся на листах 21, 29 и 30.

В указанной единице хранения находятся:

- 12 писем Маревны И. Г. Эренбургу<sup>7</sup>;
- одна телеграмма Маревны и Марики Риверы И. Г. Эренбургу от 5 сентября 1948 г.;
- одно письмо издателя Маревны М. Козна И. Г. Эренбургу от 11 августа 1961 г.;
- два не датированных письма Марики Риверы И. Г. Эренбургу (однако год их написания удастся определить из их содержания, а также из содержания писем Маревны);
- открытка-поздравление с новым 1964 годом (лист 21 микрофильма). В центре Маревна нарисовала число «1964», вокруг него — елки. По периметру листа — две рамки: из яблочка (внутренняя рамка) и из изогнутых линий, напоминающих букву е (внешняя рамка). На оборотной стороне Маревна написала:

«Happy New year! Marevna and Марика

С Новым Годом дорогой Илья и Люба будьте здоровы и не забывайте Маревну и Марику»;

- две фотографии<sup>8</sup> (листы 29 и 30) — копии с работ Маревны: группового портрета — части триптиха «Друзьям с Монпарнаса посвящается», на которой изображены Д. Ривера, И. Эренбург, П. Пикассо, М. Шагал, Ф. Леже 1960 г.<sup>9</sup> и автопортрета Маревны, также 1960 г. Важно отметить, что он не встречается в каталогах персональных выставок Маревны (в Государственной Третьяковской галерее, Пти-Пале (Женева), Доме-музее Бурделя (Париж), и его судьба неизвестна.

Хотелось бы добавить, что еще один рисунок входит в состав письма Маревны (листы 8 и 9 микрофильма [6]).

Также в указанных фонде и описи хранятся:

2) В Оп. 2. Ед. хр. 525 хранится письмо И. Г. Эренбурга Маревне.

3) В Оп. 2 Ед. хр. 3826 хранится письмо Маревны Л. М. Козинцевой с соболезнованиями о смерти И. Г. Эренбурга.

Три письма Маревны (два — И. Г. Эренбургу (от 5 февраля 1950 г. [12, с. 254–255] и от 16 апреля 1960 г. [12, с. 393–395] и одно, с соболезнованиями, его супруге Л. М. Козинцевой-Эренбург [12, с. 652–653]) были опубликованы Б. Я. Фрезинским в издании, посвященном корреспонденции И. Г. Эренбурга (но с изменением орфографии и синтаксиса Маревны). Однако остальные письма из архива не были введены в научный оборот. Кроме того, все вышеуказанные письма не были рассмотрены и проанализированы в совокупности.

В Приложении находится расшифровка указанных документов. Письма расположены от ранних к поздним. В отношении недатированных писем их датировка уточнялась с помощью установления их связи по содержанию с датированными письмами. Это позволило найти им положение на временной шкале. Публикуемые письма снабжены необходимыми комментариями, а ссылки на них приводятся с указанием номера письма в приложении в квадратных скобках.

Хотелось бы также отдельно оговорить, что письма Маревны написаны от руки. К сожалению, не все слова удалось разобрать, а прочтение некоторых оказалось неоднозначным. В таких случаях в данном исследовании либо указывается «слв нрзбрчв» (слово неразборчиво и указание количества) в квадратных скобках, либо будет предложена расшифровка всего слова или его части (также в квадратных скобках). Кроме того, в некоторых местах Маревна подчеркивала те или иные слова или предложения. Представляется правильным и в расшифровках писем подобным образом выделить такие места.

Особо необходимо отметить, что в настоящем исследовании письма Маревны приводятся с сохранением авторских орфографии и синтаксиса, которые у художницы были специфичными. Дело в том, что ей было свойственно смешивать при письме кириллицу и латиницу. Так, художница могла в одном слове писать одни буквы латиницей, другие кириллицей (например, в фамилиях — Zadкин [5], Рикассо [7]). Кроме того, она включала в письмо, написанное на русском, слова или даже предложения на французском. Например, «Одно сможет спасти мою книгу, это Introduction<sup>10</sup> для нее — твое Илья...» [5] или «J'ai grande Esperance — que par un bon miracle que par tu m'arange[s] une exposition — a Moscou» в начале письма [4]. Также художница допускала орфографические ошибки в написании как русских, так и французских слов (французским Маревна так и не овладела в совершенстве). Данные ошибки также намеренно не исправлялись в приведенных цитатах из писем.

Редактирование текстов Маревны в соответствии с орфографическими и пунктуационными нормами создало бы более идеализированный, но в то же время менее правдивый образ художницы. Специфическое смешение латиницы и кириллицы, орфографические ошибки могут быть непривычны для читателя. Однако позволим предположить, что именно эти «недостатки» показывают нам настоящую Маревну, без прикрас. И несмотря на них описания, данные художницей в письмах, живые и весьма поэтичные (взять хотя бы рассказ про ночное гадание [Письмо 6]).

Интересно, что приведенные в настоящем исследовании и переведенные с французского на русский письма Марики Риверы также обладают схожими особенностями. Судя по ним, Марика очень хорошо говорила по-французски (что неудивительно, так как детство и юность она провела во Франции). Однако с грамматикой языка на письме (например, при использовании времен) она обращалась весьма вольно, также путала написание тех или иных слов, местами опускала диакритические знаки, что тем не менее не препятствовало использованию ею сложных и красивых слов и оборотов.

Дружеские отношения Маревны с Ильей Григорьевичем Эренбургом сохранились на всю жизнь. Для художницы

Маревна также познакомила с Эренбургом дочь. Едва ли преувеличением будет сказать, что Марика боготворила Эренбурга, хотя, исходя из мемуаров Маревны, видела его всего раз. Свидетельство того — ее письма: «Илья, ты мне дал больше чем когда-нибудь кто-нибудь другой» [Письмо 11], «Как я тобой восхищаюсь и как я тебя люблю» [Письмо 16]. Если Маревна даже после стольких лет разлуки продолжала считать Эренбурга своим близким другом, то Марика, возможно, испытывала к нему чувства, схожие с любовью к отцу (на что указывает и Маревна: «...она (Марика. — К. Г.) сказала с умилением: ...я бы хотела иметь его своим отцом!» [5]). Особенно благодарна Марика была Эренбургу за то, что он в своих воспоминаниях написал, что она — дочь Диэго Риверы (именно за это она благодарит его в цитате выше). Дело в том, что Марика сталкивалась со сторонними сомнениями по этому поводу. Мы понимаем это из строк Маревны: «Жена Диэго и его дочь<sup>12</sup> которые приезжали сюда — не хотят допустить, что Марика тоже доч[ь] Диэго» [Письмо 7]. Отсюда слова Марики: «...дикое чувство быть признанной, потому что ты... меня представил как дочь Маревны и Диэго» [Письмо 11].

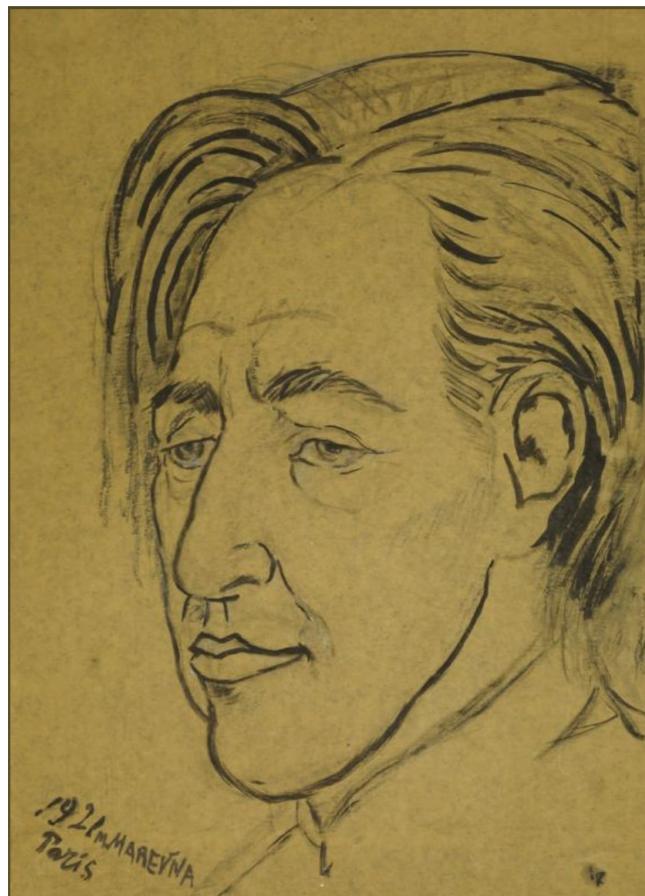
Вернемся к Маревне. Ощущение, что Эренбург — близкий ей человек, становилось причиной многочисленных (возможно, даже несколько навязчивых) просьб художницы к писателю (написать предисловие к книге [Письмо 5], прислать рисунок для ее иллюстрации [Письмо 10], организовать художнице выставки в России [Письмо 4], пригласить ее или дочь в страну [Письма 4, 5, 14], встретиться с сестрой Маревны [Письмо 17]), а также обвинений, выдвигаемых ему (в том, что именно Эренбург толкнул ее в объятия Риверы [Письмо 7], в том, что выход его мемуаров угрожает успеху ее автобиогра-



**Илл. 4. Маревна. Без названия (Портрет Ильи Эренбурга). Н. д. Бумага, карандаш. 20 × 14 см. Частное собрание. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/lot-details/index/catalog/368/lot/119105>**

Эренбург — один из тех людей, которые регулярно оказывались рядом в непростых жизненных ситуациях, старались оказать помощь и эмоциональную поддержку. Приведем несколько примеров. В 1914 г. скоропостижно скончался отец Маревны, Б. В. Стебельский. Это событие стало серьезным ударом для художницы, сказавшемся в том числе на ее финансовом положении. Судя по письмам И. Г. Эренбурга М. А. Волошину и Б. В. Савинкову, а также мемуарам Маревны, это был самый сложный период ее жизни [3, с. 55–56, 59]. Однако Эренбург старался помогать подруге (хотя в письмах и жаловался на ее характер и поведение [8, с. 62–65, 68, 70, 72]). В 1915 г. он планировал отправить ее в Россию, однако отъезд художницы не состоялся [8, с. 74]. В 1916 г. Эренбург и его первая жена Е. О. Шмидт пригласили Маревну погостить у них в Эз-сюр-Мер [22, р. 175–178], что очень благотворно на нее повлияло. Вернувшись в Париж, она стала все больше общаться с художником Диэго Риверой и вступила с ним в романтические отношения.

В 1917 г. Эренбург вернулся в Россию, но в 1921 г. вновь оказался во Франции, уже как советский гражданин [8, с. 12]. Друзья продолжили общение. Так, Маревна вспоминала, что Илья Григорьевич и его вторая супруга, Любовь Михайловна, навещали их с Марикой в Шатийоне [22, р. 265]. Затем, перебравшись вновь в Париж, Маревна одно время была соседкой Эренбурга на Рю-дю-Мен [22, р. 296; 8, с. 398]. К сожалению, в дальнейшем об общении друзей ничего неизвестно, установить, когда Маревна и Эренбург виделись в последний раз перед их знаковой встречей в Лондоне в 1960 г., возможности нет. По подсчетам Маревны, эта встреча была первой после тридцатипяти- или тридцатишестилетней разлуки [22, р. 135], в последствии друзья встречались еще два раза<sup>11</sup>.



**Илл. 5. Маревна. Без названия (Портрет Ильи Эренбурга). 1921, Париж. Бумага, черная тушь, карандаш, уголь. 40 × 29 см. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/lot-details/index/catalog/368/lot/119106>**

фии, правда, Маревна добавила: «...виноват — хотя конечно не зная ничего» [Письмо 10].

Нельзя не обратить внимание на то, что Маревна написала Эренбургу 12 писем, а Эренбург ей — одно и очень краткое (в РГАЛИ хранятся многочисленные машинописные копии писем И. Г.<sup>13</sup>, письмо Маревне — такая копия). Однако из начальных строк как минимум двух писем Марии Григорьевича «Ротонда». Маревна хотела получить его для иллюстрирования своих мемуаров. Известно, что друзья обсуждали это по телефону. Однако после этого разговора случилось недопонимание: Маревна ждала рисунка [Письмо 10, первые строки], а Эренбург ответил: «Дорогая Маревна, видимо при нашем разговоре по телефону произошло недоразумение. У меня не сохранились мои рисунки, изображающие “Ротонду” и даже нет ни одной фотографии» [Письмо 12]. Однако писатель прислал подруге свою фотографию [Письма 12, 13], которая была использована для иллюстрации ее книги [22, р. 182].

Эренбург (по причинам, которые из содержания писем, увы, выяснить не удастся) помог не со всем, о чем просила Маревна. Загадочна история с рисунком Ильи Григорьевича «Ротонда». Маревна хотела получить его для иллюстрирования своих мемуаров. Известно, что друзья обсуждали это по телефону. Однако после этого разговора случилось недопонимание: Маревна ждала рисунка [Письмо 10, первые строки], а Эренбург ответил: «Дорогая Маревна, видимо при нашем разговоре по телефону произошло недоразумение. У меня не сохранились мои рисунки, изображающие “Ротонду” и даже нет ни одной фотографии» [Письмо 12]. Однако писатель прислал подруге свою фотографию [Письма 12, 13], которая была использована для иллюстрации ее книги [22, р. 182].

Также неизвестно, предпринимал ли Эренбург какие-либо действия для приезда Маревны в СССР и организации ее выставки<sup>14</sup>. Маревна же очень хотела вновь оказаться в России и до последнего надеялась на помощь друга [Письмо 17]. Она мечтала увидеть Кавказ, который так полюбила в детстве [Письма 4, 5]. Связь с русской культурой Маревна активно поддерживала через мероприятия Пушкинского дома<sup>15</sup> [Письма 4, 5, 15]. Художница считала, что и ее дочь должна посетить Советскую Россию [Письма 5, 14]. В свою очередь Марика буквально воспевала СССР во втором письме Эренбургу: «...несчастье, что я должна была родиться не в Париже под звуки барабанов и фанфар перемирия, но в твоей стране, твоей великой прекрасной стране», «Ты и твоя страна — это все, что мне осталось» [Письмо 14]. Марика хотела посетить Россию: «Надеюсь найти средства оплатить путешествие в Москву» [Там же]. Ей вторила мать. Маревна верила, что путешествие в СССР буквально спасло бы Марику, там она «помолодеет душой и телом» [Письмо 7]. Для Маревны была важна не только поездка, но и выставка, то есть самопрезентация в СССР («Я послала несколько снимков [фотографических], с картин — моей сестре, а она показала вокруг себя — и говорит что это очень инт[ересно]. людям и им даже нравится» [Письмо 10]).

Создается впечатление, что Россию Маревна и Марика видели как сказочную страну, где все идеально. Эта вера в то, что есть такое волшебное место на земле, могла быть защитной психологической реакцией на те серьезные жизненные трудности, с которыми сталкивались мать и дочь в Англии. И эта проекция, вероятно, представляет собой синтез из понимания и ощущения ими послевоенного авторитета СССР, а также из ностальгии Маревны, выросшей из воспоминаний о любимых местах детства.

Предисловие к «Жизни в двух мирах» написал Осип Цадкин (так же фронтиспис книги — его рисунок). Почему этого не сделал Эренбург, хотя Маревна очень его об этом просила, — из имеющихся данных установить не представляется возможным. Маревна понимала, что от выхода и успеха ее мемуаров зависело очень многое. Если с 1949 г. она жила с семьей Марики в роскошном Ателхемптон-хаусе в Дорчестере (тогда Марика была замужем за издателем Родни Филиппсом) [3, с. 257; 20] и, вероятнее всего, в этот период не испытывала материальных трудностей, то после развода дочери Маревна, Марика и два ее сына переехали в Лондон [Письмо 4], где их жизнь была отнюдь не проста («Нам с Марикой очень трудно — очень — и материально и морально», «Иногда кажется — что теряю последние силы на борьбу с жизнь[ю] а хочется так еще поработать» [Письмо 10]).

Итак, в первую очередь для Маревны в издании мемуаров была важна финансовая составляющая: «Издание книги дает мне возможность работать еще и быть самостоятельной те несколько лет, что мне осталось жить» [Письмо 5]. При этом художница чувствовала конкуренцию и опасность для своей книги. В частности, она узнала, что мемуары готовила М. И. Будберг, гражданская жена Максима Горького [Письмо 10]. После поездки в Париж ей также стало известно, что Анна Зборовска написала книгу «Модильяни и Зборовский» [Письмо 8]. Маревне вторила Марика: «...вдруг все начинают писать о Горьком, о Монпарнасе» [Письмо 11]. Более того, Маревна осознавала, что мемуары Эренбурга, влиятельнейшего писателя СССР, широко известного за рубежом, будут очень популярны и могут затмить ее воспоминания: «Твоя книга, Илья, знаменитого I. Ehrenbourga — заранее знаем, что она будет иметь успех и ты заработаешь. Все шансы на твоей стороне» [Письмо 5].

Судьба мемуаров Маревны действительно непроста: еще в 1950 г. она сообщила Эренбургу, что надеялась на скорый ее выход [Письмо 3]. Художница написала автобиографию по совету зятя-издателя, однако тот по ряду причин ее не выпустил [Письмо 5]. К счастью, Марике удалось найти нового издателя. Автобиография Маревны увидит свет только в 1962 г. Художница послала Эренбургу пробный вариант книги в надежде, что друг сможет помочь с их выходом в СССР. При этом в письме ему она достаточно самокритична: «Е[сли] она тебе — понравит[ся] — конечно — а я боюсь — что она тебе не понравит[ся]. Как-то написано уж очень просто — по детски. Хотя — здесь это нравит[ся]» [Письмо 13]. Художница не тешила себя надеждами, что мемуары понравятся Эренбургу: «...как ты смотришь на эту книгу — забраковал? — думаю» [Письмо 14].

Пожалуй, главная помощь была оказана Эренбургом Маревне случайно и непреднамеренно. Мемуары писателя «Люди. Годы. Жизнь», выхода которых так боялась Маревна, воссоединили ее с сестрой. Прочитав в 1961 г. отрывок из книги Эренбурга о Маревне и узнав ее фамилию, Нина (увы, отчество и фамилия нам неизвестны<sup>16</sup>) написала сестре в Англию [Письмо 8]. Интересно, что когда сама художница впервые ознакомилась с текстом Эренбурга о себе (еще не получив весточку от сестры), она расстроилась, что друг указал ее настоящую фамилию «Стебельская», которую, по всей видимости, она скрывала [Письмо 7]. Однако именно это обнаружение воссоединило ее с сестрой.

Тайна рождения Маревны так и не была ею раскрыта. Был ли Бронислав Стебельский ее родным или приемным отцом<sup>17</sup>? Почему она жила в семье отца? Но от сестры Маревна узнала о других родственниках: тете (по всей видимости, сестре матери Марии Воробьевой, в девичестве Розанович) и племяннице в Казани, семье скончавшегося дяди в Ленинграде. Маревна писала Эренбургу по этому поводу: «Интересно — знаешь Никогда у меня кроме Марики — никоно не было — и вот — подумай на старости лет оказалась — семья» [Письмо 13].

Летом 1962 г. Маревна поехала в Ленинград повидать Нину. Она оказалась в России впервые с 1911 г. в возрасте 75 лет. В Ленинграде Маревна пробыла 12 дней, жила в Астории. Город ей очень понравился, особенно художницу поразило, как много сил было потрачено на его восстановление после войны. Маревна также побывала в Пушкине, который тоже очень ее впечатлил и напомнил Версаль [Письмо 14]. Мечта художницы повидать страну детства, хоть и частично (до Москвы и тем более до Кавказа Маревна не доехала — кончились виза и деньги [Письмо 18]), сбылась. В поездке ей не удалось навестить Илью Григорьевича и его семью.

Последнее письмо в приложении настоящего исследования написано Маревной вдове И. Г. Эренбурга, Л. М. Козинцевой-Эренбург 5 сентября 1967 г. Хотелось бы закончить данную вводную часть последними словами художницы из этого письма: «Я уверена что и после меня, Марика будет помнить Илью — и хранить о нем теплую память».

## ПРИЛОЖЕНИЕ

**Письмо 1**

В первом письме Маревны И. Г. Эренбургу нет даты. Художница писала из Франции, из Канн, на бланке «Галереи Соединенных Штатов» (Galerie des Etats-Unis). Судя по возрасту внука, указанного Марией Брониславовной, письмо было написано в 1946 г.<sup>18</sup>

«Дорогой Илья, с удовольствием узнала, что ты сейчас в Париже. Как мне хотелось-бы тебя видеть и по душе поговорить о прошлом и о настоящем. Живу скромно и много работаю. Дочь моя Марика, красавица, чудная артистка. У нее уже сын 4 1/2 года, но разводится с мужем. Напиши мне сколько времени ты думаешь остаться в Париже, дабы я могла тебя повидать. А может быть ты приедешь сюда в Канн на Festival de Film? Марика имеет Recital<sup>19</sup> в Nice — и здесь, на днях, а в Париже в Salle Pleyel в октябре. С дружеским приветом Мария Маревна

**Письмо 2**

4 сентября 1948 г.

Маревна и ее дочь Марика отправили И. Г. Эренбургу в Союз писателей телеграмму на французском языке из Мюроля, Пюи-де-Дом. Его содержание следующее:

«Дорогой Илья (1 слв непереводимо, так как в его написании явно допущены ошибки. — К. Г.) любим и поздравляем».

С чем именно художница с дочерью поздравляли писателя, из содержания телеграммы не ясно, но можно предположить, что с запозданием с получением Сталинской премии I степени за роман «Буря», присужденной ему 1 апреля 1948 г.

**Письмо 3**

5 февраля 1950 г.

Маревна писала И. Эренбургу из Кань-сюр-мер, Франция<sup>20</sup>:

«Дорогой Илья — давно собираюсь тебе написать о том, что у Марики родился мальчик — ему сейчас 7 месяцев и его назвали — Илия<sup>21</sup>, надеемся что его имя ему принесет счастья. Вспоминаем о тебе очень часто и жалею что не видала тебя в Париже. Я работаю и готовлю выставку в Париже — к весне<sup>22</sup>. Быть может ты сможешь приехать еще. Сделала голову Diego и Максима<sup>23</sup> из глины<sup>24</sup> и написала книгу<sup>25</sup>. Надеюсь что в скором времени выйдет. Воспоминания детства и той эпохе когда мы все жили на Монтпарнасе. Марика и Rodney<sup>26</sup> тебе шлют свои привет а я тебя целую и Любовь<sup>27</sup> и Мышку<sup>28</sup> от всего сердца. Пиши несколько строк — Маревна».

В постскриптуме она пишет на французском: «[Louis] a Eze — [buvon a la Santé] que d[es] souvenir[s]<sup>29</sup>».

**Письмо 4**

16 апреля 1960 г.

Маревна писала<sup>30</sup>:

«J'ai grande Esperance — que par un bon miracle — tu m'arange[s] une exposition — a Moscou<sup>31</sup>. Мои дорогой Илья — только что встала — Прости что так опаздываю с ответом на твое письмо. Хворала опять. Весна чертовски холодная в этом году — простудила голову, ухо, зубы — только посмотрела в окно на сад а там все распустилось — все цветет, но пчолки снова запрятались — воробы стучатся в окно за хлебом — кошки не очень хотят идти в сад, Марика говорит! Досадно. Весна, это такой чудный праздник а тут — град пошел — дожди и от ветра у меня занавески летают в комнате. Завтра — Пасха! Я сижу с Иваном<sup>32</sup> дома, Марика с Ильей поехала на два дня к морю, к знакомым. Она замучилась совсем с нами и с домом. Выдержала свой первый экзамен по др[аматическим]. курсам<sup>33</sup>. Ставили Чехова — «Медведь» — и в газете написали — exelant<sup>34</sup>. Я лежала в кровати — не пошла, но я сделала два больших портрета, для декорации — потому что, это школа — и по обстановке — почти зеро<sup>35</sup>! Через полтора месяца окончательный экзамен — и по пению (1 слв нрзбрчв. — К. Г.), и главное по языку. К ней подходит — скорее — комедия чем драма. Но ты знаешь как артисты все упрямы. Но (возможно, пропущено «на». — К. Г.) сцене Марика удивительно жива и хороша! Два года работы ей много дали, все же. То что она тратит на школу — это то что должны мы были все есть! У меня нет материала для работы ни лекарств. Она тоже очень болела горлом — и хотя доктор ее скоро вылечил пинисилином — на на («на» повторено дважды. — К. Г.) хорошую еду — денег не хватало. Видишь! Вообще все могло быть много лучше — но... . еслибы я зарабатывала, ей было бы легче. Здесь артистам трудновато жить».

Спасибо за твое письмо — дорогой Илья, очень хорошо пишется на машинке все ясно и разборчиво. Мою рукопись нельзя послать теперь она еще в руках у переводчика. И я написала еще три («части» — зачеркнуто. — К. Г.) главы, добавные. Одну про Маха Якоба<sup>36</sup>, очень трудную — вспоминаю как он однажды говорил про тебя Кислингу! Сти[хи] его и проза у меня кое какая — есть!

Ты забыл, милый, когда ты мне сказал — ну вот «Попроси[ли]»<sup>37</sup> — я и пишу!» Жаль что я не могу приехать в Москву — на (1 слв через дефис нрзб, подчеркнуто, возможно, первая часть слова — autobus (автобус), вторая — café (кафе). — К. Г.) — London — Москва — это не дорого — но я боюсь что не высижу такое путешествие и предпочла бы ехать поездом, поэтому я тебя и просила устроить мне это. Хочется повидать Москву — Киев — и Кавказ вот было б хорошо — еслибы ты смог поехать со мной! Чудно-чертовски было бы хорошо! А если нет — то может все же я смогла бы поехать на Кавказ с кем нибудь — и наделать там набросков — можно сделать очень интересные! О выставке — подумай дружиче! — и вообще — не забывай нас, — Марика — и меня. Если бы у меня была возможность я бы непременно повезла бы своих двух внуков в URSS<sup>38</sup>, посмотреть на все. У них — страшно отсталые и чудовищные понятия у русском советском человеке! Они боятся говорить что у них бабушка русская. Вот обида, и глупость!

Большой успех имел поэт А. Г. Твардовскі<sup>39</sup> у нас в Пушкинском Клубе. Хорошо очень читал свои стихи. Недавно слушала Сержа Лифара<sup>40</sup> там же о Пушкине. Помнишь его? или ты его не знал? Очень постарел и похож на индейца или мексиканца. Когда Марике было 17 лет она безумно влюбилась в «Икара» — в «Давида» и вообще в творческий гений Лифара — и проливала реки слез!»

**Письмо 5**

В следующем письме из Илинга (авеню Блексли) Маревна писала:

«Дорогой Илья, очень была рада тебя встретить после стольких лет разлуки. Марика тебе шлет свой сердечный привет, с надеждой увидеть тебя где нибудь или здесь или у тебя в Москве. Я бы была очень рада еслибы она смогла повидать С[оветскую]. P[оссию]. Когда я ей дала твою записку — она сказала с милением: Il est jantille<sup>41</sup> Ehrenbourg! я бы хотела иметь его своим отцом! Видишь два — три задушевных слова, и вот уже у тебя ярая поклонница. Это ужасная болезнь etre frustre d'un pere<sup>42</sup>! Она его и

обожает и ненавидит, Диего, как и он нас когда был жив. Наша встреча была довольно коротка, Илья. Слушала тебя о собаках, о том о сем; слушала твой голос — голос прошлого — смотрела на твое лицо — и вместе с прежним Ильей — видела другого, которого я не знала. Я бы очень хотела знать — кто тебе заказал книгу<sup>43</sup> здесь ли — англичане или русские — или в Париже или в Мо[с]кве. Ты подумаешь elle est quolote<sup>44</sup> Маревна? Милый Илья, я написала мою книгу, вот уже несколько лет. по настоящю R. Ф. мужа Марики. Один едитор<sup>45</sup> в Париже хотел ее издать, потому что нашел ее интересной. К нещастью он попросил очень дорого для издания и R. Ф. решил что книга сможет еще подождать — и дал денег для издания “Скульптуры Picasso<sup>46</sup>” но потерпел убыток. Я говорила об этом с Павлом П. (Пабло Пикассо. — К. Г.) и он мне дал тогда рисунок для книги — но («книги» зачеркнуто. — К. Г.) manuscrit<sup>47</sup> я ему не показала — он был в Лондоне. Очень жалею об этом. В прошлом году Марика случайно нашла издателя, и месяцев 6 или 7 тому назад, я наконец подписала контракт, книга должна б[у]дет выйти в конце этого года, она в переводе. И вдруг такой сюрприз, и очень приятный и интересный, но — для моей книгу — с коммерческой стороны — это катастрофично. Публикование этой моей книги, мне, очень и очень важно, Илья. Это весь вопрос моего и нашего существования, вопрос “vital<sup>48</sup>”. Издание книги да[е/с]т мне возможность, работать еще и быть самостоятельной те несколько лет, что мне осталось жить. Моя жизнь трудновата у Марики. сознаюсь теперь.

Твоя книга, Илья, знаменитого I. Ehrenbourga — заранее знаем, что она будет иметь успех и ты заработаешь. Все шансы на твоей стороне. Мой издатель поставлен в трудное положение. С одной стороны, он подписал со мной контракт — для книги с другой — он боится теперь “courir le risc<sup>49</sup>” [с] изданием моих воспоминаний. Я здесь мало известна только две выставки. Хотя моя выставка имела большой успех в Лондоне, и имела сторонников но и “anemis<sup>50</sup>” и вообще — ревность и злоязычество баб, я так думаю. Уж состарились — гниют некоторые а зло еще кипит и пенится в них. Ну чорт с ними.

Одно сможет спасти мою книгу, это Introduction<sup>51</sup> для нее — твое Илья, что несмотря на твою книгу ты смог бы сказать в этом Introduction что находишь что мои воспоминания то-же интересны — потому что они писаны художницей, скорее все рассказано простым но красочным языком. Я не ищу быть писательницей, это поздно, но выражаю все мои впечатления — с раннего детства между чувашами, черемисами около Казани, потом на Кавказе. Красочный народ востока, как я люблю его песни, танцы и любила его аулы — деревни и даже язык! Мой отец ничего не видел и ничего не понял и хотел меня выдать за старика, конечно богатого, потому я и застряла в Париже. Потом моя жизнь на Montparnase — и связь моя 6 лет с Rivera и потом наша жизнь с Марикой — трудная — и полная всяких приключений — смешных и трагических даже. Не соврешь — если скажешь что у меня есть personalite<sup>52</sup> и что я все же остаюсь русской в хорошем значении этого слова. Когда Ивану было 4 года и когда отец его француз у нас его похитил в Cannes<sup>53</sup> я выпросила два паспорта в С. Р. — и мы хотели тоже взять потихонько мальчика и свести в Москву. Но это не удалось и па[с]порта рус. у меня кто-то украл. Марика потом вышла замуж за — Род[ни] и упростила меня остаться здесь. Видишь как все вышло запутано, а я всегда хотела жить просто, — и свободно. Если сможешь написать Introduction d'Ehrenbourg pour Marevna, ca sera tres epatant<sup>54</sup>, и я и Марика будем очень и очен[ь] рады. Если будеш[ь] в Англии — приходи — звони к нам — будем рады от души [встретить] тебя и Любу. Не прощай а до свидания — теперь я уже буду знать о твоём приезде!

Отвечай — поскорей — это важно для мо[его] издателя

Ты меня спрашивал Илья<sup>55</sup> до которого года я оставалась на Монтпарнас? — Вообще, могу сказать, что ходила в кафе Rotond и Дом, иногда с Марикой, иногда с G. Мегом<sup>56</sup> и Фонтеноем<sup>57</sup>, до 1931 года, 32. Мы жили повсюду, Avenu du Ma[ine]<sup>58</sup> St. Jean<sup>59</sup> — у сумасшедшего д[л]. Madeuf — которому я на прощание вымазала голову в известке<sup>60</sup> — на Place Italie [22, p. 274] — потом когда Марика работала в балетах на Av. Clichy — и rue Levingston[e] — последняя резиденция в Пари[же] — и мы уехали на юг в Ницу — когда Марика серьезно заболела после 5, 6 месяцев работы — ужасной в boites de nuits<sup>61</sup>. Да, это было, и я себе простить этого не могу. Она мне попрекает всю мою жизнь. Покинули мы Париж в 1936 году, когда была моя выставка chez Zborovsky<sup>62</sup>, rue de Saine (Seine. — К. Г.). Когда ей было 12 лет — Diego по настоящю [J]. Faur'a<sup>63</sup> прислал 36,000 нам — (это все что он сделал за всю свою замечательную жизнь) для нас. Мы уехали в деревню, где прожили 2 года.. и потом вернулись в Париж — Она (Марика. — К. Г.) сама ездила 2 раза в Голландию, где у меня остались наилучшие друзья<sup>64</sup>. Она там даже работала 6 месяц в одном большом театре “Opera de Rotterdam” — ей было 17 1/2 лет. Она зарабатыва[ла] с 12 лет на жизнь — а (1 слв нрзбрчв. — К. Г.) я стала рабо[та]ть только после смерти отца — на жизнь!

Забыва тебе сказать — что я (“мы” зачеркнуто. — К. Г.) жила на Campagn Premiere (rue Campagne Premiere. — К. Г.), когда Марика была около Аркашона, — для здоровья — и оттуда переехала rue Decre<sup>65</sup>, в большое Atelier<sup>66</sup>, которое потом перешло Альтману<sup>67</sup>. Вообще мы мыкались — Марика нашла свое stabilite<sup>68</sup>, в своем втором замужестве, но она задыхалась в обстановке — не выдержала и Ph (Родни Филипсу. — К. Г.) было с ней трудно то-же. Дом в котором мы живем — дом ее сына, а не ее. Вообще — кроме моих картин и некоторой хорошей мебели — у нас нет ничего. Я боюсь что Иван идет в монастыр[ь]<sup>69</sup> поэтому. Он странный юноша. Думает что этим он себе получит свободу и спрячется от жизни. Потому что, церков кат. стоит совершенно особо. Могу сказать — что мы борориль (возможно, боролись. — К. Г.) за нашу свободу личную. Но Марика была бы крепче — и сильнее еслибы она знала — что у ней за плечами — есть поддержка моя поддержка. Самое главное, конечно это возможность работать. Ну, прошу не сердится за длинное письмо — но это еще не кончено. Прошу тебя сделай, помоги мне сделать (“мне” зачеркнуто. — К. Г.) выставку в Москве — Обидно, будет умереть оторванно[й] от всего что я очень любила — Это Кавказ! Хотелаб[ы] повидать его, привести сюда рисунков. Быть может — с помощью Су[т]кова — сумеешь — мне выхлопотать поездку — к вам в Москву и потом в Тифли[с]. Я бы хотела сделать многих рисунков с Кавказских типов.! Илья — я никогда тебя ни о чом не просила, а теперь когда судьба еще раз ставит мне подножку (это твоя книга[]) прошу тебя — будь другом настоящим, хоть ради Марики. Кто нам осталс[я]? — Ты, Пикассо и Zadкин<sup>70</sup>! Марика меня очень просила тебе написать, но не знаю, почувствуешь ли ты знач[ение] того, о чом я тебя прошу? Предисловие хоть короткое к [книге] и выхлопотать мне выставки в Москве и поездки в Москву и Тифлис.

У меня есть еще 7 кубистических картин

25 moder[ne]<sup>71</sup>

21 pointille<sup>72</sup>

30 рисунков

13 портретов артистов<sup>73</sup> и мой —

2 скульптуры в бронзе

голова Diego River и Марики, она большая

и два больших панно с художниками всех вместе, ce drole!<sup>74</sup>

98

Хотелабы сделать твой большой портрет! но в час времени в полутемном зале отеля (отеля. — К. Г.) я бы ничего хорошего не смогла сделать — и очень жал[ь] что ты к нам не пришел в Июле (июле. — К. Г.) месяце! Марика очень удивлена. Это жизнь со всеми ее непонятными сюрпризами. Ну милый Илья, жму руку тебе и Любе — а может еще увидимся?

У нас, в Пушкинск[ом] клубе есть дамы которые хорошо знают и Любу и тебя.

Пиши сейчас же мне — что ты можешь и что не в твоих силах. Жду с нетерпением — письма — не откладываяй — мне нужно будет бороться за свою книгу, и за свое короткое существование — ну что же еще поборимся! Может — вместо меня — пригласи Марику — с моей выставкой — это ей будет очень полезно — увидеть русских людей, как ты думаешь? Но на Кавказ — я бы хотела поехать с тобой или с ней или одной. Зачем ты говорил — что не (2 слв нрзбрчв. — К. Г.)?

Вчера<sup>75</sup> мне сказали что путешествие в Москву в автобусе — продолжается 3 дня и три ночи! — без отдыха. Это очень трудно для меня = для моих ног — ревматизм! Как нибудь нельзя ли быть приглашенной? Помнишь ты меня пригласил приехать в Eze - sur mer<sup>76</sup>? Хотелабы набрать много рисунков с Кавказа и привести сюда — какая красота! выхлопочи мою поездку в Тифлис и Мцхети —

Милый Илья —

прости что тебе надоела но тебя совесть будет мучить если ты нам не поможешь!

Марев[на]»

### Письмо 6

В следующем письме (без даты) Маревна писала<sup>77</sup>:

«Милый Илья —

про твоего барана-свиствулку я вот что расскажу тебе — Илья, Иван мой старший внук, и дома все зовут меня “баба” — от бабушки так прозвал меня Илья, когда был малышом.

В один морозный вечер полнолуныя пришло желанье мне, гадать и вызвать беса! “Ты думаешь, баба, что ты колдунья?” Иван [смеясь] мне сказал, ну провожу тебя до леса. Прошли предместья, парк уснувший и мост над рекой и вот мы под горой. Она кустарником и лесом поросла. Вскарабкались наверх — а там поляна облитая луной и тихо — только ветер шумел в лесу. Внизу бедное предместье и освещенные кое где дома. И церковка, и трубы черных фабрик. И [ч]орный бак — чудовищем стоит. Вдали пыхтя промчался поезд. И вот уже прозвонила полночь. Тогда свирель — барана я достала и стала дуть мотивы странные в него. А позади Иван бурчит, не стыдно ль бабушка — тебе в такие вещи верить! Так посвистала минут 10, 5 — Вдруг — чувствую у ног моих шевелится — мурлычит кто-то, фыркает ластится. Гляжу — большущий черный кот! Глаза как уголья горят. Шепчу, Иван и ну креститься! смотри! А глядь Ивана уже нет, спешит с горы долой спусться (спуститься. — К. Г.) и удрать домой. Я за ним — а кот по пятам за мною! Бегу позорно. Каблук один оставила в дыре, и вся в поту — бегу к мосту — Иван уже там, и усмехаясь — говорит “Чего ты испугалась так? и за спину мою глядит.

Кота уже нет!

А мост зовется св. Антона мост, как церковка.

Пошли задумчиво домой. Внук впереди, здорово хромая, а я за ним, прихрамывая тоже. Пойдем еще разок [? я] говорю.

— Ну нет. Уж дудки. Иди сама с собою. Что этот кот был бес — поспорю — но какая радость — прогулка под Луной? пойдем как лучше днем — когда вот солнце будет. Не критикуй — серьезно! Это когда у меня бессонница — то я себе рассказываю — чтобы уснуть!

Пиши не откладывая — сможешь ли ты мне прислать Introduction если да — мой издатель подбодриться. У меня есть письмо Rivera, и — Матиса — и еще кое какие — но менее интересн[ые]. Но — ты сможешь спасти мою книгу et me [sauver] la vie, infin le gout pour la vie et le travail. Je ne pas de la faut se que m'arriv — bien sur! Je suis sure — que ton livr[e] sera brillante — mais moi — je me le point sur le i — et on peu[t] aussi rire beaucoup!»<sup>78</sup>

### Письмо 7

23 декабря 1960 г.

Маревна писала из Илинга<sup>79</sup>:

«Дорогой Илья — и Люба.

Вот на носу уже Новый год — на улице — холодно и мокро. Я сижу дома — уже простужена и верно так будет два месяца — если каким нибудь чудом не выпадет мне удача — выехать от сюда куда нибудь к солнцу — Работа зимой застревает и массу неприятностей с книгой — все это требует хороших нервов — и терпенья терпенья — ну за эти годы я научилась ему.

Наконец то мне дали прочесть два № 9 и 10 журнала Нового мира — где помещены твои воспоминания. Но детства почему-то не дали. Очень хорошо — и увлекательно написано вообще. Но о наших отношениях с Диего вышло как то обыкновенно — плоско. А наши отношения — и любви к друг другу были бурей настоящей — грозой.

Может Маленький Диего<sup>80</sup> и погиб — от этого — и сам R[ivera]. (1 слв нрзбрчв. — К. Г.) надолго надломился.

Меня спрашиваю[т] — почему это Э[ренбург], говорит что вы кричали? — да голос у меня был звонкий молодой — говорю. Да вообще — все мы кричали кажетс[я] в то время — и Жанна L.<sup>81</sup> et<sup>82</sup> Шанталь<sup>83</sup>, а ты пронзительно пищал когда [налезался] гашишу. Жалко что ты написал про мою цельную фамили[ю]. Мои родные поляки не будут очень довольны этим — они отсталые люди. Есть один — держит магазин где-то на хорошей улице в Париже — и написано: Stebel. Кажется архит[ектор]. декоратор. Так же как я раньше подписывала свои работы<sup>84</sup>. В гимназии в классе меня звали — «Стебель — Стебель — Стебелек — что с тобою мой дружок? — это когда я уставала быть сорванцом и казалось всем что я грустная.

Жал[ею] что ты не сказал — об обертке твоей книжочки в стихах «Канунах» (Илл. 1)<sup>85</sup> — ведь ты сам мне говорил в Лондоне что у тебя остался единственный экземпляр. Я долго хранила мой экземпляр в Париже — (Марика прекрасно помнит — рисунок) но с переездами — много вещей у меня потаскали — твои стихи — рисунки — и Волошина и 5, 6, 7 вещей Диегеньих.

Твой портрет с трубкой — с длинны[ми] волосами который я сделала в моем ателье rue Asselin<sup>86</sup> — я долго таскала с собой еще.

Сейчас я тебя поместила (по наброску — сделанному у тебя в Hotele, в Лондоне) на большом раппо — между Диего и Рикассо (Пикассо. — К. Г.). Ты читаешь журнал «Humanite»<sup>87</sup>. Всех всего 5 человек а Панно большое<sup>88</sup>. А теперь я начала работать на другом панно — другие друзья<sup>89</sup>. — В большой (1 слв нрзбрчв. — К. Г.) — задача трудная и интересная. Мне уже предложили выстав[ку] [по] той рабо[те] здесь в одной очень большой галерее — надо подождать — [весны] — увижу — как книга — и достойны ли будут мои панно большой галерее — не осрамиться бы<sup>90</sup>!

Не знаю что тебе [желать] интереснаго — боюсь — на тебя (1 слв нрзбрчв. — К. Г.) угодить теперь — так я шлю набросок<sup>91</sup> — фантазию [наших] друзей — действительно — во всякую минут[у] жизни. Вот они все тут — Чилли — облысел немного — потолстел — потомучто — в очень плохую погоду я не могу его водить на прогулку. Синба не так страшна — теперь как я нарисовала — но она странная — все движения у ней не кошачие а обезьян[ьи]. Мышки — [чудна] и Мишку Марика обожает. У нее вырвали один глазной зуб — и представь — доктор был поражен — чудный зубок — с тремя корнями как у всех обезьян! [Доктор] говорил,

что читал где-то об аптеках — будто они то же имели по три корня в зубах. Вот поди ты? Марика страшно загордилась вдруг. Я бы хотела послать Марика на немного хоть врем в Россию — здесь она выдохнет[ся] окончательно — зачахнет бедная. У ней руки покрыты нервной экземой — как 5 лет тому назад в Дорсет<sup>92</sup>. и доктор говорит одно — нервы — нервы. Я счастливее ее — я продолжаю свою работу — которую Люблю — а она — не может найти себе работы — хотя и очень талантлива. Вот она и чахнет морально и физически — и не знаю как ей помочь — Она так устала бороться в своем заколдованном кругу. Есть очен злые люди — и больше из женского подobia. Жена Диего — и его дочь которые приезжали сюда — не хотят допустить, что Марика тоже доч[ь] Диего. Ну чем она виновата? виноваты мы и ты который меня толкал в его объятия — не забывай же! Прошу тебя — не для себя — а для нее — если можешь — сделай для нее что нибудь, от души. Пригласи Марик к себе — обогрей ее — дай ей советов — обучи ее дипломатии — Она оживет около вас, наберется свежих сил — помолodeет душой и телом — может ее вылечат от этого недомогания — может наследственного. Мне сказали — что врятли меня пригосят в Москву — так пусть Марика поедет — пока ты там еще — — жив и здоров — и Люба — надеюсь сможет ее сердечно встретить. Ну вот — пока все. Хочу записать[ся] на ваш журнал “Новый Мир” — он мне нравится. Пиши — что нибудь — чтоб я знал[а] что ты получил мое письмо. Если придешь сюда — дай знать — хотелось бы тебя еще разок увидеть. Ну. всего хорошего к Новому году вам обоим — не забывайте все-же — Когда моя работа вся будет кончена — пришлю фотографии — может быть —

Целую — вас с Марикой — Маревна.

### Письмо 8

26 июня 1961 г.

Маревна писала<sup>93</sup>:

«Дорогой Илья — я недавно вернулась из Cannes —. Ездилa повидать Пикассо — но не имела успеха, он прячется от всех, много работает и редко принимает людей, приехавших даже, как мне сказали — его повидать даже из Германии и Японии. Я потратила все деньги, данные мне моим издателем жизнь в Cannes очень дорога — и главное поездка на Avione<sup>94</sup>. Я пробыла 7 дней в Canne[s] и 3 дня в Париже. Видела в Cannes кое каких старых знакомых. Видела в Париже — старо[го] Fujita<sup>95</sup> с женой<sup>96</sup>. Он очень меня мило принял, даже сделал мне мой портрет — карандашом<sup>97</sup>. Видела Monzaina<sup>98</sup> — весь белый тоже — еле волочит ноги. У него две красавицы дочери. Одна докторша. Дом на rue de Depart<sup>99</sup> — снесли и построили вокзал — продолжение gare Montpar[nasse]<sup>100</sup> Стало довольно грустно. Зашла в один ресторан, на Montparna[sse] — для артистов et intellectu[els]<sup>101</sup> большой портрет (портрет. — К. Г.) Modigliani<sup>102</sup> — смотрел — с иронией на пустые столы. Видела Andre Dehlay<sup>103</sup> — совсем седой — усы и брови — но такой же приятный. Жена его — художница — тоже седая вся — накормила меня превкусным обедом. Вспомнили старое время — и пили хорошее вино.

Горы картин — и горы книг — живут около Сены около дома где жил Picasso. Delh[ay] мне разска[зал] [много] про него — как он жил и был во время войны. Видела [Luris] Resgroу — и одну подругу Modiglian[i] польку — она то-же держит Galerie<sup>104</sup> на rue de Seine. Madame Zborovska<sup>105</sup> — написала книгу о Modiglian[i] Моя книга выйдет в марте месяц в 1962 году — Надею[сь] — что это последни[й] срок. Теперь — торгуюсь — какая будет обложка — фотогра[фии] и рисунки. Нужно сократить[ть] конец — встави[ть] кое какие параграфы. Но вообще — это уже почти кончено. Спешу. Скоро придется убираться отсюда. Марика перестраивает дом — чтобы здавать квартиры — а то ей очень трудно жить Для меня — с моими картинами — [рамками] — места — нет! Не знаю как все это устроится — будут деньги — это не так страшно — но в сию минуту — жить мне трудно. Марика нервничает — портит себе и мне жизнь.

Представь что несколько недель назад вдруг получила письмо от сестры которую никогда еще не видала и которая живет теперь в Ленинграде. Она прочла твои воспоминания и увидела мое имя. Я ей написала уже два письма — но не имею никакого ответа Или я много расписалась — не о том о чом следовало писать или задала ей вопросы — неудачны — но это молчание — меня огорчает и удивляет. Нашла сестру и вдруг снова потеряла. Не можешь ли ты написать ей слово — от меня и сказать ей всю мою радость[ь] что она жива — и скажи ей как я жду ее ответа. Почему опять не пишет? Я ее приглашала — погостить у нас. но вижу что — не во время — работы начнутся очень скоро и дом будет представлять из себя — одно chantier<sup>106</sup> полная разрухи. Работы будут продолжаться[я] в течен[ие] двух месяцев — вероятно — надею[сь] не больше. Здесь рабо[чие/тают] скорее чем во Франци[и] все же.

Историк<sup>107</sup> едет скоро в Ленинград и спросил если я хочу чтобы он зашел к сестре — но — я — не очень хочу. Я не зна[ю] как она живет. И может она будет недовольн[а] видеть назнакомо[го] человека Марика его хорошо знает — я нет. Историк думал что мои раппо — написаны на холсте и хотел привести в Сов. Росс — показать их и очень смея[лся] когда Мари[ка] сказал ему что я пишу на картоне. Это скрутить никак нельзя[я] а писат[ь] на холст — очень дорого. Я бы хотела продать портрет (большой) Писасо<sup>108</sup>, накупить холста, красок и может иметь возможность — нанять atelier[г] где нибудь и переехать отсюда и жить самой по себе — и тогда я смогла бы пригласить сестру, Если книга будет имет[ь] успех — в продаже — значит и жить мне станет легче. Марика подыскивает galerie чтобы я смогла сделать выставку в то время — когда выйдет книга — я очень занята. Нервы болят — и болит печень.

Дорогой — напиши мне скорее. Моя сестра говорит что ты — милейший человек!

Когда ты будешь здесь?

Выстави[ла] рисунок с твоей головы помнишь я сдела[ла] у тебя в комнат[е] Hotel в Londo[n]e? И голову Горько[го] — в одном музее около Wraiton<sup>109</sup>. Выставк[а] русских художников — от Малявина<sup>110</sup> — Добужинско[го]<sup>111</sup> — Бакста<sup>112</sup> —, Может устроят выста[вку] Ларион[ова] и Гончар[овой]<sup>113</sup> Это будет чертовски интересно!

Пиши родной! время скачет — не удержи[шь]

Целую тебя обе Марик[а] и я — привет твой[м] Любе, Кате и

Ирине — помн[ю] их люб[лю] [всегда]. Маревна»

На полях первого листа письма Маревна написала: «Грустно тебе написать о смерти Чили Он умер вдруг меня дома не было — но Марика его держала на руках. Я его напис[ала] с тобой на картине, вместе[е] с Писас[со], Leger<sup>114</sup>, Диго [Диего] и Шагало[м]<sup>115</sup>».

### Письмо 9

11 августа 1961 г.

И. Г. Эренбургу написал Марк Коэн, издатель мемуаров Маревны «Жизнь в двух мирах»<sup>116</sup>:

«Дорогой господин Эренбург,

**МАРЕВНА ВОРОБЬЕВА – ЖИЗНЬ В ДВУХ МИРАХ**

Мы собираемся напечатать автобиографию вашей подруги Маревны Воробьевой в следующем году в Англии и Америке. В этой увлекательной книге описывается эпоха Монпарнаса когда вы и автор познакомились.

Мы очень хотим проиллюстрировать книгу фотографиями и портретами, напоминающими о времени и обществе, которые описываются в ней. Нет ли у вас случайно фотографий или рисунков тех лет? Нам бы особенно пригодилась фотография вас с женой, если у вас еще имеется таковая или что-то наподобие. Мы, конечно, будем очень аккуратно обращаться с тем, что вы могли бы нам предоставить, и подобные иллюстрации существенно увеличат ценность книги

Искренне Ваш,  
Марк Коэн

Господин Илья Эренбург,  
Союз Писателей СССР,  
Москва,  
СССР».

### Письмо 10

5 октября 1961 г.

Маревна написала Эренбургу:

«Дорогой Илья — почему ты мне не отвечаешь? Сейчас же после нашей встречи у телефона — я тебе написала, — как я была рада тебя услышать — и с каким[и] благодарностью я ждала твоего рисунка — “Rotond” [Ротонда]<sup>117</sup> чтобы поместить в книгу. Она выйдет только к апрелю месяцу 62 года.

И в этом ты виноват — хотя конечно незначая ничего. Нельзя выпустить книгу с тем же периодом времени и тех же людях — о котором ты и я говорим оба. Конечно это разное — но поди ты разсуждать с издателями Твой рисунок “Ротонд” — мне помог бы во многом, Илья! Нам с Марикой очень трудно — очень — и материально и морально — Но Марика еще молода и красива — и хотя по временам и у нее появляется упадок духа для борьбы с этим миром но я надеюсь, что она, выберется — выбарахтается из этой тины в которую мы попали. Если — ты не хочешь дать мне рисунок — дай его Марике — я не ревнива. Она даст рисунок издателю ——. Теперь — как раз — он подготавливает книгу — какой она должна быть — с фотог[рафиями], и рисунками

Я была бы счастлива — я думаю — мы об[е] —, если бы ты нам помог — — своей дружбой, Марик[а] прочла твою кни[гу] — и очень очень хит[е]<sup>118</sup>. Моя сестра пишет мне из Л-[енингра]да — что любит твою манеру писать — (как и я) Она то-же любит и 9-ый Вал “Грозу”. Эти книги — я перечитываю — они около меня на столик[е]. Твои стихи — последни[е] то-же. Марика выучила наизусть “Бабий Яр”. М.[арика] очень очень любит его. Когда я ей перевела с рус[ского], на франц[узский]. — мы обе — плакали — правда! Жалко — что на Лит[ературном], вечере, о Сов[етских], поэтах в Пушк[инском], Клубе — ничего не читали твоего — и не пригласили Мар[ику]. — она хотела прочесть твои стихи наизусть! Конечно — это иногда смешно — но так трогательно Она действительно — любит твою поэзию — и тебя. Я столько рассказывал[а] ей о всех вас и нас — что она — которой не пришлось пережить то великопное время — а la Rotond[e] она — жалеет об этом — и дорожит тем что ты написал о ней и о мне в твоих воспоминаниях.

Илья — не смогла тебе прислать фотограф[ию/ии] моих панно. Я была вынуждена дать едиснтв[енную/енные]. фотограф[ию/ии] — издателю.

Сижу — без копейки пока — потому что — все уходит на жизнь. С Галереями — плохо: Все требуют абстракт (видимо, абстракцию. — К. Г.) — Мода, Иногда кажется — что теряю последние силы на борьбу с жизнь[ю] а хочется так еще поработать

И так дорог[ой] Илья — если хочешь — и можешь нас поддержать морально — пришли “Ротонду”. — Если по каким-то причинам — тебе этого нельзя — пришли хоть фот[ографическую], карточку. И еще — если можешь — прошу тебя — какойнибудь стих... из “Канун”. Я так их люблю, и если ты позволишь — я помещу в книгу короткое — или отрывок — в 8 или 10 строк. Можешь? Надею[сь] что ты выполнишь мои просьбы. Мои и Марикины —.

Как только смогу — пришлю тебе 2 ф[отোগрафии]<sup>119</sup>, это для меня стоит дорого

Крепко целую тебя

Кажется Марика тебе написала вчера<sup>120</sup> — Она играет после завтра в Телевизион<sup>121</sup> Комерч[еское]. Роль итальянской женщины — у которой массу детей — муж не работает — и это она — должна работать — день и ночь — для своих детей. Мар[ика], говорит со мной по ит[альянски], накупила себе книг и уже говорит. У нее Наполитанский тип и я знаю, что она будет иметь успех.! Слава, слава, ее терпению et perseverance<sup>122</sup>.

Ну — дорогой друг — пиши — не откладывай — жизнь так коротка стала для нас.

P.S. Вчера наш телеф[онировали]. — о том что бар[онесса], Мура, Г[орькая].<sup>123</sup> — тоже пишет книгу. Вероятно она сможет много рассказать интересног[о] о Горьком — и об Италии. Желая ей успеха. Она была на моей выставке в 1958 году<sup>124</sup> — и просила меня к ней заходить — но со всеми заботами и работами — жалею что не нашла времени — ее повидать — поеду на днях

Еще раз спрашиваю теб[я]. — не мог бы помочь мне устроить — выставку — в Москве или Л-[енингра]де-? Я послала несколько сн[имков], фот[ографических], с картин — моей сестре, а она показала вокруг себя — и говорит что это очень инт[ересно]. людям и им даже нравится. Но каж[ется], главное чтобы понравилось[сь] в Галереях Неужели нужно то-же делать абстр[актную], живопись и у вас? Неужели нельзя — писать свободно?»

### Письмо 11

Далее хотелось бы привести письмо Марики Риверы И. Г. Эренбургу<sup>125</sup>. Письмо не датировано, но представляется, что именно о нем Маревна писала Эренбургу в предыдущем письме («Кажется Марика тебе написала вчера»), так как в содержании обоих писем речь идет о рисунке «Ротонда».

«Это письмо такое, какая я есть, и, как я чувствую, оно — плохая литература, но искренняя. Засунь свой скептицизм в карман и быстро мне ответь.

Дорогой Илья, душка моя. Прежде всего, мне нужно тебе сказать, насколько мне понравилась твоя книга. Это великая книга, как ты. Как я горда и одновременно глубоко тронута, когда прочитала мое имя в твоей такой человеческой великой книге и когда среди всех имен твоих друзей великих и малых я нахожу имена моей матери и моего отца. Маленький кусочек льда, который запал в мое сердце, растаял, и мое сердце горит и быстро бьется, и я становлюсь огненным шаром, который ищет свое место в охлаждающемся мире — и да, я люблю тебя по-русски.

Илья, ты мне дал больше, чем когда-нибудь кто-нибудь другой. Чувство благодарности, что у меня есть настоящий друг, дикое чувство быть признанной, потому что ты надежда и подлинный дух единственно возможного общества меня представил как дочь Маревны и Диего, и сейчас вещи становятся легче для меня с какой-то стороны, несмотря на женщин-завистниц<sup>126</sup>.

Я никогда никого не искала, а теперь ищут меня, и моя очередь улыбаться.

Я так жаждала дружбы, жаждала красивого поступка. Твоя поэзия полна дружбы, и книга твоих стихов лежит рядом с моей кроватью. Маревна меня им обучает.

Читая твою книгу, я чувствую, что заново родилась. На меня снизошел яркий свет, возродились мужество и надежда начать новую жизнь в ближайшее время. Надежда заслужить эту жизнь, работать, чтобы помогать другим жить. Известно, что найти себя трудно, но ты мне помог.

Прежде всего, мне нужно сделать маму счастливой и вывести ее из тени. Я отчаянно борюсь, чтобы эта книга вышла максимально успешно. Это трудно, так как Маревна — не ты и не П. Пикассо, и именно поэтому иллюстрации так важны. Обложка — это рисунок, портрет мамы, который Пабло нарисовал несколько лет назад. Если книга будет иметь успех, они опубликуют второй том — потому что эта книга из соображений экономии ограничена 1926 г.<sup>127</sup> — и есть годы материала, чтобы отобразить вторую. У книги есть все шансы на успех благодаря ее детскому стилю, наивной и яркой свежести, где нет ничего грязного и примитивного — ты обещал по телефону дать маме рисунок гуашью.

Я прошу тебя, Илья. Я тебя умоляю, помоги мне, отправь этот рисунок сейчас. Время не терпит, и вдруг все начинают писать о Горьком, о Монпарнасе. Мне не терпится увидеть книгу опубликованной. Твоя поддержка огромна. Ты это знаешь — как я могла бы тебя отблагодарить или отплатить тебе за то, что ты сделал? Только сказать тебе и попросить тебя мне поверить — ты можешь у меня попросить несколько лет моей жизни, это не так уж много, но это пришло само собой, я тебе их дарю.

Я обнимаю тебя и надеюсь прочитать твой ответ очень скоро. Я надеюсь тебя увидеть в следующий раз, когда ты будешь здесь.

P.S. у меня есть маленькая собака — невыносимый, но симпатичный, молодой фокстерьер, он все разрушает и повсюду делает дыры, но он полон жизни. Я сожалею о моем старом скотче<sup>128</sup>.

### Письмо 12

24 октября 1961 г.

И. Г. Эренбург написал Маревне<sup>129</sup>:

«Дорогая Маревна, видимо, при нашем разговоре по телефону произошло недоразумение. У меня не сохранились мои рисунки, изображающие “Ротонду” и даже нет ни одной фотографии. Я посылаю тебе мою фотографию той эпохи<sup>130</sup>, буду рад, если она пригодится.

Пишу это письмо наспех, чтобы не задержать ответа».

### Письмо 13

4 января 1962 г.

Маревна писала<sup>131</sup>:

«Дорогой Илья — посылаю тебе все пожелания — наилучшие от всего сердца; тебе и Любе; Ирине и Кате от всего сердца; Надеюсь что ты все же получишь это письмо к новому году. Я давно получила твою чудную фотографию — и я тебе ответила тот час же — горячо поблагодарив<sup>132</sup> и прилагая к письму одну фот[ографию]. с моего пано — но ты мне не ответил.

Слыхала что ты был болен — и вероятно как всегда очень занят и я себе объяснила твое молчание забывчивостью. Будет досадно если ты не получил ни письма ни снимка у меня их очень мало. Один фот[ограф]. сняв 4 снимка с моих работ — бросил Ealing — и куда-то исчез: — прогорел говорят — так что мне снова надо заказывать новые фотографии — досадно.

Твоя карточка — замечательная, Илья. Но на моем пано ты немножко другой — потому что я писала по памяти<sup>133</sup>.

Шлю тебе снимок с другого пано — где я тебя написала по наброску — который я сделала во время — моего свидания с тобой в Лондоне<sup>134</sup>. Конечно — в красках картина выглядит лучше гораздо лучше и ф[отопрография]. не так удачно по свету — она снята вечером при [слабом] освещении

Мы купили две твои книги на английском яз[ыке]. в подарок — одному артисту театра который много о тебе слышал и интересуется — и другому — это другу Марики — книгоману. — Он только что приехал из Африк[и] — где крутил филм<sup>135</sup> 2 1/2 месяца.

Говорит ф[ильм]. замечательный — в красках. Он выйдет в Мае — июне месяце — и будет показывать в телв. [возможно, телевидение] во всех почти странах.

Все надею[сь] еще повидать тебя, Илья. Постара[юсь] к лету поехать в Ленинград повидать мою — сестру — Нину — она все зовет меня. Ей гораздо более хочется чтобы я приехала туда —. В Казани — у нас еще есть старушка тетя — и племянниц[а] 50 лет. А в Л[енинграде]. — есть семья дяди — которы[й] умер два года назад. Интересно — знаешь Никогда у меня кроме Марики — никоно не было — и вот — подумай на старости лет оказалась — семья. Дед мой по матери — был Rosanovist. — Розанович!

Он мол[одым]. человеком был высла[н] из Польши в Казань — познакомился с моей бабкой — рус[ской]. — и вот поженились[ь]. Стебельский — как — говорит сестра — мой приемный отец — и только. Но — Marika говорит что я очень похожа на него по карточк[е] — кому верить? и не все ли равно теперь?

Поляков я никогда не любила, признаю[сь] (1 слв нрзбрчв. — К. Г.) [к стыду своему].

Уже несколько дней — лежит снег и очень холодно. Болят ноги — не могу их втиснуть в ботинки — так что все сижу дома и смотрю из окон на улицу — и сад — превратившийся в сказочный пейзаж. Непривычно — и хорошо — если бы не болели ноги. У Марики — много забот. Илья — завален игрушками и в — — когда все женское ему претит — грубые манеры — со мной дерется — ревнует к новой собаке — которая — чудная, Дафи — 6 1/2 месяц[ев] Есть новый персидский котенок — его нашли на улице. Чудесный. Так что у нас три кошки и собака (Чальз умер от разрыва сердца) Мышка — состарила[сь] — ей 3 года — ухаживаем за всеми. Собаки в дружбе с кошками — кроме Софы. Эта — особа не признает никого м к несчастью, но спит у меня в ногах с Симбой. Была в монастыре у Ивана — брат Леон! Чудной он знаешь. Характер у него — лютый, и трудно ему там — но всетак[и] он старается себя [переманить] как-то. Жаль у него характер странный — и по временам даже был страшный. Его любовь к матери выражается скорей ненавистью и презрением, потому что она живет с Петром — а не выходит за него замуж. Что же на сильно на себе не женишь! То же — странный какой то человек. Умный, талантливый, работающий но — по моему двух личный, не искренний —. как многие ан[гличане]. Марика скоро сможет поехать в Париж. Ее наказание кончается[я] через несколько месяцев. Ты же знешь что за Ивана (3 слв нрзбрчв, возможно, имя первого мужа Марики Жанна Брюссе. — К. Г.) — ей запрети[ли] въезд во Францию в продолжен[ии] 5 лет. Теперь она учит рус[ский]. язык — ей хочет[ся] то-же поехать в Сов[етскую]. Рос[сию]. Повидать Нину и — тебя. Это — я уверена — принесло бы ей больше чем поездка в Париж. и я ее поддерживаю в ее хотении повидать ее тетю

и подышать русским духом. Я ей неоднократно и давно говорила — и подстрек[ала] поехали. Но она тяжела на подъем. Тоже — самое было и с Мексикой. Так и проворонила Диего.

Скоро выйдут несколько[о] мой[х] книг (пробных) и мой издатель[б] пошлет тебе одну — может ты сможешь мне помоч[ь] — и найти охотника на издани[е] ее на рус[ском]. языке в Сов. Р. (Е[с]ли она тебе — понравит[ся] — конечно — а я боюсь — что она тебе не понравит[ся]. Как-то написано уж очень просто — по детски. Хотя — здесь это нравит[ся]. Кажет[ся] в апреле все будет кончено — но деньги я получу только через 9 месяц[ев] — это по контракт[у] чорт его возьми —!, Ну вот дорог[ой] Ил[ь]я. Напиши сейчас же — как получи[шь] мое письмо и фотограф[ию] с картин[ы/ой] она — мерит каже[тся] 3-аршина в длину (или 120 англ — кажет[ся].)

Больш[ое] панно. Историк так и не пришел ко мне посмотре[ть] живопись — не знаю почему. Много здесь сплетен и злости меж людьми — имеющих галереи. В книги будет фот[ографии]. двух панно.

Целую тебя накрепко — Марика то-же. Будь здоров и пиши — прошу тебя твоя Маревна.

#### Письмо 14

Следующее письмо написано Маревной Эренбургу из Ленинграда, куда она поехала повидать сестру (письмо не датировано, но в письме Л. М. Козинцевой-Эренбург Маревна указывала, что была в Ленинграде в 1962 г. [Письмо 18]):

«Дорогой Илья — я тебя не добилась по телефону и не смогла приехать в Москву. — Я все время была с сестрой и она мне показала весь (почти) город который меня очаровал. Сестра чудеснейший человек, и очень любит твои произведения, особенно о Париже — где она была некоторое время Жалко, что я не смогла добиться продолжения визы чтобы приехать в Москву и повидать всех вас о которых[х] никогда не забываю. Один шаг зделан, и надеюсь что удаст[ся] приехать еще в Москву. Ты мне не ответил ничего о книге — получил ли ты Life in two worlds<sup>36?</sup> et как ты смотришь на эту книгу — забраковал? — думаю. К несчастью — там много вырезали того что не надо было и оставили совсем лишнее, обидно Еслибы ты мне помог перевести эту книгу на рус[ский]. яз[ык]. (конечно с большими вырезками) я смоглабы может быть — свободно сюда приезжать к сестре — она, очень очень уставший человек. Ты знаешь я никогда не видала — Ленинграда — даже когда жила в Москве Я не представляла ничего подобного. Усилия которые были употреблены на его перестройку после войны — поражающие. Я была вчера в Пушкине, был чудесный день (хотя в Ле[н]ин[г]р[аде] лил проливной дождь и град). Место великопное и нам напомнил Версаль. Мы сидели на солнце — и говорили о Париже, и твоих произ[ведениях]. Марика мечтает приехать сюда — но это довольно сложно — деньги. Это она выхлопотала, чтобы мне editeur<sup>37</sup> выдал мне — день[ги] на поездку — Ну, дорогой мой Илья — надею[сь] что еще увижу тебя — и что у тебя нет никако[го] сквернаг[о] чувств[а] по отношению ко мне по поводу книги. Все это пустяки. Я “отрыгнула”, как сказал Задкин все чем была больна. Теперь пишу еще — и надею[сь] кончить скоро. Выставки — я еще не имела, все готовлюсь. Трудно — писать — писать кар[тин]ы. и лепить и занимать[ся] домом — Наши кот[ы] живы — и собака выросла — Целую тебя креп[ко] и Любу и [3 слв нрзбрчв] Маревна. Уезжаю после завтра вечером (1 слв нрзбрчв. — К. Г.) Эстонии в London. Адрес тот-же. Жила здесь [как турист] в Астории».

#### Письмо 15

24 мая 1964 г.

Маревна писала из Илинга:

Дорогой Илья — пишу тебе с (1 слово нрзб. — К. Г.) — с плевритом — который я захватила (я уверена) по дороге в Royal Festival Hall<sup>38</sup> — я бежала по мосту — через Тамиз<sup>39</sup> — с одной девочкой 12 лет — смотреть рус[ский]. фильм “9 дней в году”<sup>40</sup>. Я вспотела — а было ветрено — обратным путем — погода посвежела — и я почувствовала, что “9 дней в году” мне обойдутся дорого. Я жалела [что] Марика не пошла со мной она ходила на (1 слово нрзб. — К. Г.) Чехова. (по английски). Мне — фильм очень понравился и артист которого мы видели в роле “Гамлета” мне показался более на своем месте<sup>41</sup>.

Но постановка “Гамлета”<sup>42</sup> — грандиозна — и сама музыка Шестаковича<sup>43</sup> так хороша — Шекспировская по духу — что стран[н]о даже думать что ее писал рус[ский]. композитор. Мы были в восторге. Кто — мне понравился и Марике тоже — это поэтичный и — “touchant et charmant”<sup>44</sup> образ Офелии. Во всей моей жизни я не видала что нибудь более прелестнее. И должна сознаться что — в первый же момент — меня поразило сходство Офелии с Любой в дни ее молодости — хотя она и была брюнеткой.

Это был самый удачный и очаровательный облик молоденькой девушки. Когда все руки потянулись [с] публике к Козенцову<sup>45</sup> (5 слв в кавычках нрзбрчв, возможно, cher<sup>46</sup> и еще 3 слова. — К. Г.) мы пожалели с Марикой — наши места были совсем ззди и мы проворонили его тоже внизу — в Holle [холл]е].

Марика была оперирована в Госпитали — и пробыла там 5 недель — и не может еще скоро ходить = и ездить на «метро» — очень трясет. Ее выход на “Гамлет” был первым выходом. Я телефонировала несколько раз а ton “beau frere”<sup>47</sup> и наконец — Марика его поймала. На другой день он дал ей “rendez-vous”<sup>48</sup> — перед Hotel не знаю почему — и Марика наконец таки смогла сама увидеть Козенцова — и выразить ему свой восторг по поводу фильма «Гамлета». — “Очень симпатичный” сказала Марика про него. Он даже обещался пойти повидать мою оперированную сестру в Ленинграде. Но — никаких писем я не получила еще. Может позабыл (столько дел!) — Эти дни пока я лежала дома, Марика познакомилась с дирек[тором]. Москов[ского] худ[ожественного]. театра в Пушкинском Клубе.

Он видел здесь ан[глийского]. Отело — и решил поставить пьесу в театре Москвы. Мы пойдем смотреть “Мертвые души” Гоголя — и “Все остается людям” с Черкасовым<sup>49</sup>. Потом мы будем встречать — артист[ов] Московскаг театра Москвы — 15 июня. Не знаю смогу ли я пойти — но Марика пойдет — и мы пригласили арт[истов]. сюда к нам.

Вот дорогой мой Илья. Говорят что ты работаешь — чрезвычайно много, не покладая руки и устаешь очень — но это тебя не останавливает и ты продолжаешь — с головой — и сердцем (большим) служить этой великопной Идее всеобщего Мира.

Хочу надеяться что Марика удастся тебя скоро увидеть. Я уговариваю ее поехать, но вопрос весь в деньгах — как всегда. Обeim нам вместе ехать прямо не возможно.

Я дала через Марику Козенцову несколько красочных фотографий — чтобы он мог сам посмотреть и показать тебе. Но написать письмо — для тебя ему я не успеда. Сейчас мне сняли [копии] все мои работы в красках старые и новые. Напиши мне твое впечатление о них — если Козенцов не забыл тебе их отдать

Целую крепко. Будь здоров [и] Люб[а] всегда. Маревна».

#### Письмо 16

Кажется целесообразным далее привести второе письмо Марики Риверы, так как в нем она написала о встрече с Г. М. Козинцевым (из его содержания можно сделать вывод, что оно написано в 1964 г.)<sup>50</sup>:

«Дорогой, дорогой Илья, мой старый любимый друг,

время бежит как хочет в пространстве, и я еще не пришла туда, где я все время нахожусь моим сердцем.

Я была больна и я перенесла операцию, после которой я чувствовала себя очень усталой. Мама тоже болела, и еще в постели, но она пишет и умственно очень активна. Я ничего великого не сделала и много раз приходила в отчаяние. Потому что чрезвычайно трудно разрушить клику людей из театра и проникнуть в нее, главное, быть принятой, если ты чувствительный человек. Здесь не любят душу, живут как во времена Хогарта, и если ты не столь же жесток, столь же лицемерен и такой же зверь, ты никуда не попадешь или же ценой больших переживаний. Но я не хочу разочароваться, несчастье, что я должна была родиться не в Париже под звуки барабанов и фанфар перемирия, но в твоей стране, твоей великой прекрасной стране. Как я тобой восхищаюсь и как я тебя люблю. Как Любе, твоей жене и твоей дорогой дочери повезло, что ты у них есть, и как я хочу чувствовать ваш союз и вашу жизнь как поддержку моей.

Единственное, что мне позволяет жить, это то, что я поворачиваюсь полностью к вашим усилиям и достижениям, и я стараюсь учиться у русских их духу, их артистизму и этому потрясающему умению жить для настоящего социализма, защищать его, поддерживать его и развивать его ради мира, ради счастья человека на этой земле, которая страдает от такого количества жестокости и непонимания и маленьких жалких войн. Я хочу расти и помогать, я хочу уметь помогать.

Дорогой Илья, твой шурин сделал замечательный фильм, я его видела всего несколько минут, это очень интересный человек, он похож на Любу, твою жену, но Люба очень красивая, а у него глаза горят огнем музыкантов и поэтов.

Он обещал встретиться со мной по его возвращении в Лондон. Я надеюсь, что он сдержит обещание, скажи ему, чтобы он не забыл. Я одинока в этом мире людей, которые пожирают друг друга, я стараюсь понять, где дружба, где любовь?

Я посмотрела отвратительный фильм “Том Джонс” блестяще сделанный, но внешнее — это не все. Существуют другие вещи, кроме секса и всепожирающего материализма.

Я была с Ж. Зависким, у которого тоже вызвала отвращение эта оргия крови и жестокости. Прекрасные актеры теряют время на то, что играют отвратительных и гнусных персонажей, которые питаются как свиньи. Я также была очень расстроена от того, что последняя биография Диего была написана женщиной, которая повлияла или оказалась под влиянием всех этих ревнивых и хищных самок, от того, что Диего предпочел говорить глупости, противоречат себе и не говорят ничего правдивого<sup>151</sup>.

За два года до смерти он мне позвонил и попросил приехать к нему после смерти Фриды, он ничего не сказал об этом. Его первыми словами были: “Где Маревна?” У меня есть свидетель, моя горничная сняла трубку, затем, письма, которые он от меня получал, никогда не были жалостливыми. Это были письма с упреками. Я никогда у него ничего не просила, потому что моя любовь и уважение были такими, что я сражалась и страдала, не показывая ему этого.

Я хотела (может быть, я в этом была не права) ему доказать, что девушка может жить как мужчина и хорошо, мне следовало туда поехать или, может быть, нет, так лучше. Маревна меня отравила похвалами и славным образом Диего. Эта слепая и верная любовь к этому человеку отравила мою жизнь. Теперь, когда он мертв, мое сердце тает и я чувствую, что оно проникает в мое тело. Но мое уважение обращено к тебе, мое восхищение обращено к тебе. И твое просветленное лицо, твоя борьба за мир, за твоих не мешает тебе быть мужчиной, мужчиной, который дает, который по-настоящему великодушен. Кому-то повезло, что ты у него есть.

Я тебя прошу, Илья, сохрани свое доброе отношение ко мне. Я чувствую себя затерянной в этих джунглях, в этом обмане. Ты и твоя страна — это все, что мне осталось. Напиши мне письмецо, которое я могла бы читать, когда нуждаюсь в том, чтобы меня поддержали, похлопав по плечу. Надеюсь найти средства оплатить путешествие в Москву. Но напиши мне, скажи мне, что ты все еще мой старый друг. Мама посылает тебе большой дружеский привет, тебе и Любе».

#### Письмо 17

Последнее письмо Маревны написано на небольшом блокнотном листе (возможно, оно было приложено к письму Марики):

«Передал ли тебе Кознецов коробку с красоч[ными]. фотографиями моих картин?

Забудь мне о выставке в Москве или Ленинграде?

Помнишь ты обещал мне справиться и похлопотать об этом. Я знаю что Марика былабы очень очень счастлива.

Напиши нам если ты сможешь мне в этом помочь.

Я былабы очень рада, еслибы Марика смогла приехать хоть на несколько дней в Москву и Ленингр[ад] повидать сестру. От нее нет ни слуху ни духу — она была оперирована в эти недели. Дай ей адрес дачи твоей. Может быть ты сможе[шь] ее принять? у себя. Она еще такая веселая. Тебе будет приятно ее вид[еть]».

#### Письмо 18

5 сентября 1967 г.

Маревна написала письмо Л. М. Козинцевой-Эренбург, выражая соболезнования по поводу смерти И. Г. Эренбурга<sup>152</sup>:

«Дорогая Люба — очень печальную новость узнала я в Телевизи[и] — об Илье, а сегодня получила письмо от Жана, старшего внука — и несколько статей из французских журналов — очень — хорошо — писанные с душой — и искренно.

Мы все собирались поехать в Москву — и так не собрались. А в 1962 году когда я впервые в жизни увидела Ленинград и — мою сестру — (с которой расстала[сь] когда ей было 4 года а мне 2 ½ года) — я хотела поехать в Москву — и повидать вас обоих в Москве — мой срок поездки кончил[ся] (всег[о] 12 дней) и деньги то-же. Это было грустно и противоречило моей надежде увидеть и прижать к сердцу старых друзей.

Надеюсь, что это [маленькое] письмо дойдет до вас — и что дойдет до вас и [наша] гореч и печаль о потери любимого нами обеи[ми] — Ильи Эренбург[а].

У меня есть его два портрета, [написанных мной], — молод[ого] и длинн[ого] волосого<sup>153</sup>, и друго[го] — после [нашей] встреч[и] в Лондон[е] уже поседевшим<sup>154</sup> —.

Есть у меня и портреты Пикассо — они висят вместе в комнате — около портрет[а] Rivera.

Дорогая Люба, прошу вас — передайте — пожалуйста, от меня — Ирине — я не знаю ее адреса —. Я храню о ней воспомина[ния], как и о Кате<sup>155</sup> и о Вас — Скажите ей, что и я и моя дочь, Марика — любим — очень стихи Эренбурга — особенно — “Бабий Яр” Марика знает их наизусть! Я уверена что и после меня, Марика будет помнить Илью — и хранить о нем теплую память.

Ваша Маревна».

**Список литературы:**

1. Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 10: Письма 1913–1917. М.: Эллис Лак, 2011. 830 с.
2. Волошин М. А. Путник по вселенным. М.: Советская Россия, 1990. 380 с.
3. Воробьева-Стебельская М. Б. Моя жизнь с художниками «Улья». М.: Искусство — XXI век, 2004. 290 с.
4. Зубарев Д., Фрезинский Б. Письма из прошлого. Эренбург, Савинков, Волошин в годы смуты (1915–1918) // Звезда. 1996. № 2. С. 157–202.
5. Маревна: каталог выставки / Государственная Третьяковская галерея. М.: Искусство — XXI век, 2004. 189 с.
6. Попов В. Л., Фрезинский Б. Я. Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб.: Издательский отдел Библиотеки Российской академии наук, 1993. Т. 1: 1891–1923. 381 с.
7. Эренбург И. Г. Люди. Годы. Жизнь. Т. 1. М.: Советский писатель, 1990. 646 с.
8. Эренбург И. Г. Дай оглянуться. Письма 1908–1930. М.: Аграф, 2004. 624 с.
9. Эренбург И. Г. На цоколе историй... Письма 1931–1967. М.: Аграф, 2004. 640 с.
10. Фрезинский Б. Я. Об Илье Эренбурге: книги, люди, страны. М: Новое литературное обозрение, 2013. 902 с.
11. Фрезинский Б. Я. И. Г. Эренбург и его ближайшее окружение в свете инскриптов на книгах, переданных в дар ИРЛИ // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2018–2019 годы. С. 766–811.
12. Я слышу всё...: почта Ильи Эренбурга, 1916–1967. М.: Аграф, 2006. 688 с.
13. Cimetières de France et d'ailleurs. URL: <https://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article4104> (дата обращения: 24.11.2022).
14. Marevna Vorobieff, primera pintora cubista del mundo: compañera de Picasso, explica por qué éste no vuelve a su tierra, 1969 // Biblioteca Virtual de la Provincia de Málaga. URL: <https://bibliotecavirtual.malaga.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13508> (дата обращения: 22.12.2022).
15. Marevna // Anya Teixeira Personal Web Site. URL: <https://web.archive.org/web/20120301165137/http://www.anyateixeira.co.uk/page21/page21.html> (дата обращения 21.08.2022)
16. Marevna. Mémoires d'une nomade. Paris: Encre, 1979. 323 p.
17. Marevna. Paintings and works on paper 1915–1975. London: England & Co, 1989. 8 p.
18. Marevna's Studio at Athelhampton House. URL: <https://web.archive.org/web/20051210020029/http://www.athelhampton.co.uk/house-andgardens/marevnasstudio.htm> (дата обращения: 17.11.2022).
19. Mistry E. Marika Rivera Obituary // The Guardian. 14 March 2010. URL: <https://www.theguardian.com/theguardian/2010/mar/14/marika-rivera-obituary> (дата обращения 21.08.2022).
20. Pushkin House in London Official Web Site. URL: <https://www.pushkinhouse.org/about-us> (дата обращения: 10.11.2022).
21. The Studio Collection of Marie Vorobieff Marevna // Roseberys Fine Art Auctioneers & Valuers. URL: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/view-auctions/catalog/id/368> (дата обращения 09.07.2022).
22. Vorobev M. Life in Two Worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse. London: Abelard-Schuman. 1962. 310 p.

**References**

- Cimetières de France et d'ailleurs (no date) [Online]. Available at: <https://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article4104> (accessed: 24.11.2022)
- Erenburg, I. G. (1990) *Liudi. Gody. Zhizn' [People. Years. Life]*. Vol. 1. Moscow: Sovetskii Pisatel' Publ. (in Russian)
- Erenburg, I. G. (2004) *Dai oglianut'sia. Pis'ma 1908–1930 [Let me Look Back. Letters 1908–1930]*. Moscow: Agraf Publ. (in Russian)
- Erenburg, I. G. (2004) *Na tsokole istorii... Pis'ma 1931–1967 [At the Basement of History. Correspondence 1931–1967]*. Moscow: Agraf Publ. (in Russian)
- Erenburg, I. (2006) *Ia slyshu vse...: pochta Il'i Erenburga, 1916–1967 [I Hear Everything...: Ilya Ehrenburg's Correspondence, 1916–1967]*. Moscow: Afgraf Publ. (in Russian)
- Frezinskii, B. Ia. (2013) *Ob Il'e Erenburge: knigi, liudi, strany [About Ilya Ehrenburg: Books, People, Countries]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Frezinskii, B. Ia. (2018–2019) 'Ehrenburg and His Inner Circle in the Light of Inscripts Given to IRLI', *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma [Yearbook of the Manuscript Department]*. (in Russian)
- Marevna Vorobieff, primera pintora cubista del mundo: compañera de Picasso, explica por qué éste no vuelve a su tierra, 1969 (no date) *Biblioteca Virtual de la Provincia de Málaga* [Online]. Available at: <https://bibliotecavirtual.malaga.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=13508> (accessed: 22 December 2022). (in Spanish)
- Marevna (no date) *Anya Teixeira Personal Web Site* [Online]. Available at: <https://web.archive.org/web/20120301165137/http://www.anyateixeira.co.uk/page21/page21.html> (accessed: 21 August 2022).
- Marevna (1979) *Mémoires d'une nomade*. Paris: Encre. (in French)
- Marevna (1989) *Marevna. Paintings and Works on Paper 1915–1975*. London: England&Co.
- Marevna (2004) *Marevna: katalog vystavki. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia [Marevna: Exhibition Catalogue, the State Tretyakov Gallery]*. Moscow: Iskusstvo XXI vek Publ.(in Russian)
- Marevna's Studio at Athelhampton House (no date) [Online]. Available at: <https://web.archive.org/web/20051210020029/http://www.athelhampton.co.uk/houseandgardens/marevnasstudio.html> (accessed: 17 November 2022).
- Mistry, E. (2010) 'Marika Rivera Obituary', *The Guardian*, 14 March. Available at: <https://www.theguardian.com/theguardian/2010/mar/14/marika-rivera-obituary> (accessed: 21 August 2022).
- Popov, V. L., Frezinskii, B. Ia. (1993) *Il'ia Erenburg: Khronika zhizni i tvorchestva (v dokumentakh, pis'makh, vyskazyvaniiah i soobshcheniiah pressy, svidetel'stvakh sovremennikov) [Ilya Ehrenburg. The Chronicle of Life and Work (Documents, Letters, Comments and Press Reports, and Testimonies of Contemporaries)]*. Moscow: Izdatel'skii otdel Biblioteki Rossiiskoi akademii nauk Publ. (in Russian)
- Pushkin House (no date) [Online]. Available at: <https://www.pushkinhouse.org/about-us> (accessed: 10 November 2022).
- The Studio Collection of Marie Vorobieff Marevna (no date) *Roseberys Fine Art Auctioneers & Valuers* [Online]. Available at: <https://auctions.roseberys.co.uk/m/view-auctions/catalog/id/368> (accessed: 9 July 2022).
- Voloshin, M. A. (2011) *Sobranie sochinenii. T. 10. Pis'ma 1913–1917 [Collected Works. Vol. 10. Letters 1913–1917]*. Moscow: Ellis Lak Publ. (in Russian)
- Voloshin, M. A. (1990) *Putnik po vseennym [Traveller through Universes]*. Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ. (in Russian)
- Vorobev, M. (1962) *Life in Two Worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse*. London: Abelard-Schuman.
- Vorob'eva-Stebel'skaia, M. B. (2004) *Moia zhizn' s khudozhnikami "Ul'ia" [Life with the Painters of La Ruche]*. Moscow: Iskusstvo — XXI vek Publ. (in Russian)
- Zubarev, D., Frezinskii, B. (1996) 'Letters from the Past. Ehrenburg, Savinkov, Voloshin in the Time of Troubles (1916–1918)', *Zvezda [Star]*, 2, pp. 157–202. (in Russian)

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

- <sup>1</sup> Автор благодарит Елену Игоревну Балаховскую — преподавателя, переводчика с французского и итальянского языков за помощь в расшифровке и переводе писем Марики Риверы И. Г. Эренбургу.
- <sup>2</sup> Свою мать Маревна не помнила. В своих мемуарах «Жизнь в двух мирах» она писала: «Возможно, моя мать была еврейской актрисой (Маревна использует слово “artist”, что чаще переводится как “художница”, но в литературе принято определять профессию Марии Розанович-Воробьевой как актриса, например [5, с. 10]. — К. Г.), принявшей христианство и вышедшей замуж за русского. Мой отец познакомился с моей настоящей матерью (на которой никогда не был женат) и ее мужем в Чебоксарах; я с рождения была православной. Результатом этой запутанной истории было то, что отец не смог дать мне свою фамилию, что было для него также важно, как и для меня; но он забрал меня с собой и женился на другой женщине, чтобы у меня была мать (перевод мой. — К. Г.)» [22, р. 59]. Интересно, что отец предлагал Маревне принять католичество, тогда он смог бы признать ее и удочерить. Тогда она стала бы наследницей [22]. Но Маревна отказалась, в мемуарах на французском мотивируя это тем, что не хотела менять вероисповедание ради наследства, отец мог бы перестать ее уважать, а Маревна хотела доказать свою безусловную любовь [18, р. 76].
- <sup>3</sup> В каталоге Государственной Третьяковской галереи [5] указан 1948 г., а в каталоге галереи «England & Co», в составлении которого помогала Марика Ривера, — 1949 г. [17, р. 8].
- <sup>4</sup> Определить год, до которого Маревна доводит повествование в «Жизни в двух мирах» проблематично. Книга заканчивается словами: «Марике было всего четырнадцать, а мне сторок три — в самом расцвете сил (перевод мой — К. Г.)». Тогда мать и дочь вернулись в Париж из Голландии (год поездки Маревна не указывает). В датах допущена ошибка, Маревне (род. в 1892 г., подтверждается мемуарами: [22, р. 3]) исполнилось 43 в 1935 г., в то время как Марике (род. в 1919 г., дата также есть в книге: [22, р. 139, 250]), в этом году было не 14, а 15–16 [22, р. 306]. Во французских мемуарах возраст изменен: «Марике только исполнилось четырнадцать... А мне было 45 лет...» [16, р. 322], что не исправило ошибку, напротив, увеличило временной разрыв.
- <sup>5</sup> В эпилоге художница в самых общих чертах обрисовала свою жизнь с 1936–1974 гг. [3, с. 251–260]. Хотя эти сведения очень ценны, их недостаточно, чтобы составить цельную картину о жизни художницы в Великобритании.
- <sup>6</sup> В триптих входят портреты, на которых изображены: 1) Д. Ривера, Маревна с дочерью Марикой, И. Эренбург, Х. Сутин, А. Модильяни, Ж. Эбютерн, М. Жакоб, М. Кислинг, Л. Зборовский (1962. Оргалит, масло. 160 x 305 см. Частное собрание); 2) Д. Ривера, И. Эренбург, П. Пикассо, М. Шагал, Ф. Леже (1960. Доска, масло. 160 x 305 см. Частное собрание); 3) М. Волошин, Х. Сутин, М. Горький, Маревна, И. Эренбург, О. Цадкин (1962. Оргалит, масло. 160 x 305 см. Музей Пти-Пале, Женева).. Название триптиха, годы создания, материалы даны согласно каталогу выставки в ГТГ, 2004 г. [5].
- <sup>7</sup> РГАЛИ указывает общее число писем. При изучении микрофильма с их содержанием для настоящего исследования это число было подтверждено, а письма пронумерованы: 1) письмо от 5 февраля 1950 г. (лист 2 на микрофильме РГАЛИ); 2) не датированное письмо на бланке «Галереи Соединенных Штатов» (Galerie des Etats-Unis) (лист 3); 3) письмо от 16 апреля 1960 г. (лист 4); 4) не датированное письмо (листы 5 и 6, возможно, к нему также относится обрывок листа 7); 5) не датированное письмо с рисунком (листы 8 и 9); 6) письмо от 23 декабря 1960 г. (листы 10 и 11); 7) письмо от 26 июня 1961 г. (листы 12 и 13); 8) письмо от 15 октября 1961 г. (листы 15 и 16); 9) обрывок листа (лист 17); 10) не датированное письмо из Ленинграда (лист 18); 11) письмо от 4 января 1962 г. (листы 19 и 20); 12) письмо от 24 мая 1964 г. (лист 23).
- <sup>8</sup> Маревна неоднократно писала И. Г. Эренбургу о фотографиях ее работ [Письма 13, 15, 17].
- <sup>9</sup> На обратной стороне Маревна написала на французском: «Маревна Парижские друзья 1914·15 ·16 ·17 ·18 ·19 написано (дословно «сделано». — К. Г.) в 1961 Илинг Ф. Леже Шагал. Пикассо. И. Эренбург. Д. Ривера».
- <sup>10</sup> Предисловие (фр.).
- <sup>11</sup> О встрече Маревна писала как в первой книге «Life in two worlds», так и во второй «Моя жизнь с художниками “Улья”». Второе описание более подробно: «Когда в 1960 году в Лондоне я увиделась с Ильей Эренбургом, мне отчетливо припомнились те давние дни в Париже. Мы виделись трижды. Каждый раз по приезде в Лондон он звонил мне в Илинг и уделял мне один час, не более. В последний раз Марика ходила вместе со мной, чтобы посмотреть на него. Илья прочел несколько страниц из своей книги, которая должна была вскоре выйти, и спросил мое мнение о том, что он написал о Монпарнасе и его художниках, о Ривере и обо мне самой. Его описание меня рассмешило, все звучало как-то очень по-детски. Он сказал, что мы с Риверой были очень похожи: оба ребячливы, полны энтузиазма, любознательны, веселы, но очень вспыльчивы. Эренбург страшно боялся Диего и его мексиканской трости, он прозвал его “добродушным людоедом”. Меня он называл “фокстерьером”, потому что я любила бегать, прыгать и танцевать, была игривой и кусачей. Когда он узнал, что я тоже пишу воспоминания, он сказал: — Маревна, будь милосердна, не пиши обо всем в черном цвете. — Не понимаю, что ты имеешь в виду, Илья, — ответила я. — Я пишу откровенно и пользуюсь всеми красками, так же как в живописи. Я не выбираю черный, розовый или голубой — пишу, как вижу и как чувствую. Еще Илья спросил, что я думаю об англичанах. Мы с Марикой рассказали ему немножко о нашей жизни, и он рассмеялся; бедняга, он не часто улыбался, уже тогда у него было плохо с сердцем. Но он не слишком изменился за эти годы. Обрамлявшие лицо седые волосы облагораживали его облик, но умный, ироничный взгляд и скептическая улыбка, вызывали желание возразить, как я это часто делала когда-то. Час, который мы провели вместе, пробежал слишком быстро. Я хотела его расспросить о многих вещах: о его жизни, о Советской России, о его последней встрече с Риверой. Странно, но большую часть времени мы проговорили о собаках, которых Эренбург всегда любил» [3, с. 259–260]. Об этой встрече в своих воспоминаниях написал и И. Г. Эренбург: «Недавно я встретил в Лондоне Маревну, она рисует, лепит, пишет мемуары, хотя смутно помнит прошлое. Марика очень похожа на Диего; она актриса, внешность у нее мексиканская, родной язык французский, была замужем за англичанином и любит говорить, что она наполовину русская» [7, с. 200].
- <sup>12</sup> Речь о жене Риверы мексиканской писательнице Гуадалупе Марин Пресьядо (1895–1983) и одной из их дочерей — Гуадалупе Ривере Марин (род. 1924) или Рут Ривере Марин (1927–1969).
- <sup>13</sup> «Начиная с 1942 года он оставлял у себя копии некоторых своих ответов корреспондентам; с 1954 года — копии *большинства* (исключения составляли письма, написанные им близким друзьям» [9, с. 12].
- <sup>14</sup> Судя по последнему письму Маревне Эренбургу, он обещал подруге «похлопотать об этом» [Письмо 17].
- <sup>15</sup> Пушкинский дом — русский культурный центр в Лондоне, учрежден в 1954 г. [20]. В 1958 г. в Пушкинском доме состоялась выставка Маревны.
- <sup>16</sup> В письмах и мемуарах Маревна не указала фамилию сестры. Упоминание о ней есть в книге «Моя жизнь с художниками “Улья”»: «Знаю только то, что когда я была совсем маленькой, она (мать. — К. Г.) ушла, а меня оставила отцу, потому что была очень бедна. Сестру, на три года старше, она забрала с собой, мой брат, хилый и болезненный ребенок, умер во младенчестве» [3, с. 15]. Вероятно, эти подробности Маревна узнала от сестры.
- <sup>17</sup> О том что Б. В. Стебельской — приемный отец Маревны, говорила сестра Нина [письмо 13]. Также Маревна писала, что об этом

в пренебрежительном тоне ей сообщила Елена Кирилловна Головашкина, хозяйка квартиры, которую отец Маревны снимал в Тифлисе [22, р. 59].

<sup>18</sup> Жан Диего Брюссе, первенец Марики Риверы от брака с французским художником Жаном Полем Брюссе (1909–1985), родился 5.12.1941 г., согласно его надгробию на Протестантском кладбище города Нима [13]. Значит, 4,5 года ему исполнилось летом 1946 г. Эренбург был во Франции дважды в 1946 г. — «на пути из Москвы в Америку и по возвращении оттуда» [10, с. 718]. Писатель отправился в Америку через Францию в апреле [10, с. 873–874]. Маревна жила на юге Франции с 1936 г. Она вспоминала, что когда Марика с мужем Жаном Брюссе находились в Тунисе, выступая с концертами для Французского комитета национального освобождения, она забрала годовалого внука себе в Канны [3, с. 251–252].

<sup>19</sup> *Récital* — концерт/выступление (*фр.*). Марика сначала работала танцовщицей, затем стала актрисой.

<sup>20</sup> Впервые опубликовано в [12, с. 254–255]. Маревна вспоминала, что в Кань-сюр-Мер она прожила два года. Марика сняла ей там мастерскую в 1945 г. [3, с. 252]. Возможно, в 1950 г. Маревна приехала во Францию из Англии

<sup>21</sup> Второе имя Дэвида Филиппса, сына Марики Ривера и издателя Родни Филиппса (1949–2016), — Ellie (Элли). Маревна в письмах И. Г. Эренбургу зовет внука Илья.

<sup>22</sup> Ближайшая по дате выставка — в Lefevre Gallery в октябре 1951 г. Ее каталог Маревна отправила И. Г. Эренбургу с дарственной надписью: «для Ильи Эренбурга с (1 слв отсутствует. — К. Г.) Маревна» [15, с. 810]. В каталоге ГТГ ошибочно указано, что выставка была в 1952 г. [5, с. 37].

<sup>23</sup> Скорее всего, речь о Максиме Горьком.

<sup>24</sup> Местонахождение глиняных скульптур неизвестно. Известна маска Диего Риверы, выполненная Маревной из бронзы (Не датирована. Частное собрание).

<sup>25</sup> Скорее всего, речь идет о мемуарах Маревны «Life in two worlds: A True Chronicle of the Origins of Montparnasse», изданных только в 1962 г.

<sup>26</sup> Родни Филиппс (1949–2016) — издатель, второй муж Марики.

<sup>27</sup> Л. М. Козинцева-Эренбург (1900–1970) — советская художница, вторая жена И. Г. Эренбурга.

<sup>28</sup> Так Маревна называла дочь И. Г. Эренбурга и Е. О. Шмидт Ирину Ильиничну Эренбург [22, р. 177].

<sup>29</sup> Луи в Эзе, выпьем за здоровье, сколько воспоминаний! (*фр.*) В мемуарах Маревна не упоминала человека с именем Луи. Но в письме [8] она упомянула некоего Luris Resgroу.

<sup>30</sup> Впервые опубликовано в [12, с. 393–395]. Письма 4 и 5 в микрофильме РГАЛИ представлены в очередности первое — письмо 4 (датировано), второе — письмо 5 (не датировано). Конверты от них не сохранились. Они написаны на схожих листах, из их содержания мы понимаем, что они очень близки к друг другу по времени. Но создается впечатление, что первым было отправлено именно письмо 5 (см. сноску 58). Еще один аргумент в пользу такой очередности — в письме 4 в строчке об автобусе, Маревна пишет, что уже просила Эренбурга устроить ее путешествие — речь может быть как раз о просьбе из письма 5.

<sup>31</sup> Я очень надеюсь, что ты мне чудесным образом организуешь выставку в Москве (*фр.*).

<sup>32</sup> Своего внука Жана Диего Брюссе (1942–2017) Маревна называла Иваном.

<sup>33</sup> Марика посещала школу актерского мастерства [6].

<sup>34</sup> Excellent — превосходно (*фр.*).

<sup>35</sup> Zéro — ноль (*фр.*).

<sup>36</sup> Макс Жакоб (1876–1944) — французский поэт и художник, друг Маревны и Эренбурга. Глава 24 о нем в воспоминаниях Маревны [22, р. 290–294]. Неизвестно, какие другие две главы были добавлены позднее.

<sup>37</sup> В издании, подготовленном Б. Я. Фрезинским, это место расшифровано как «Ты забыл, милый, когда ты мне сказал — ну вот “попросишь — я и напишу”» и в сноске указано, что «речь идет о предисловии к мемуарам Маревны; ее книга вышла с предисловием скульптора О. Цадкина» [12, с. 395].

Однако написание слова скорее похоже на «попросили», также Маревна однозначно написала «пишу», а не «напишу». Тогда смысл меняется и, возможно, речь шла о «Люди. Годы. Жизнь», о том, что кто-то попросил Эренбурга написать его воспоминания. В следующем письме Маревна как раз задает вопрос, кто заказал книгу // сноски 59. Письмо [5] не датировано. Так как в нем Маревна пишет о встрече с Эренбургом, написано оно в 1960 г., возможно, до письма [4]. В таком случае, словами «ты забыл, милый, когда ты мне сказал...» она отсылает к вопросу из письма [5]: «Я бы очень хотела знать — кто тебе заказал книгу...»

<sup>38</sup> СССР (*фр.*).

<sup>39</sup> А. Г. Твардовский (1910–1971) — советский писатель, поэт и прозаик, журналист, специальный корреспондент.

<sup>40</sup> Серж Лифарь (1905–1986) — французский артист балета, балетмейстер, теоретик танца, коллекционер и библиофил, эмигрант из Советской России.

<sup>41</sup> Видимо, gentil — милый, добрый (*фр.*).

<sup>42</sup> Фрустрированной отцом (*фр.*).

<sup>43</sup> Маревна имеет ввиду автобиографию И. Эренбурга в последующем получившую название «Люди. Годы. Жизнь». Видимо, это продолжение ее мысли: «Ты забыл, милый, когда ты мне сказал — ну вот “Попросили — я и пишу!”»

<sup>44</sup> Скорее всего, имеется ввиду elle est culottée — она дерзкая (*фр.*).

<sup>45</sup> Éditeur — издатель (*фр.*).

<sup>46</sup> Пабло Пикассо (1881–1973) — испанский и французский художник.

<sup>47</sup> Рукопись (*фр.*).

<sup>48</sup> Жизненно важный (*фр.*).

<sup>49</sup> Рисковать (*фр.*).

<sup>50</sup> Ennemi — враг, противник (*фр.*).

Одна выставка в 1951 г. в галерее Lefevre, Лондон, вторая — в 1958 г. в Пушкинском доме, Лондон (не упомянута в каталоге ГТГ)

<sup>51</sup> Предисловие (*фр.*).

<sup>52</sup> Индивидуальность (*фр.*).

<sup>53</sup> Канны (*фр.*). Вероятно, именно к этому периоду относится [Письмо 1] из Канн.

<sup>54</sup> Предисловие Эренбурга для Маревны, это будет великолепно (*фр.*).

<sup>55</sup> Здесь начинается новый лист. Возможно, это продолжение письма.

<sup>56</sup> Гилберт Мэйр, писатель, друг Маревны. Его она упоминает в мемуарах, как и Фонтенуа [22, р. 294].

<sup>57</sup> Имени Фонтенуа Маревна не упоминает в мемуарах [22, р. 288, 294, 298–301]. Однако вероятнее всего она имела ввиду Жана Фонтенуа (1899–1945) — журналиста и писателя.

<sup>58</sup> На Авеню-дю-Мен Маревна снимала комнату в отеле [22, р. 296].

<sup>59</sup> Маревна снимала комнату в санатории на улице Сен-Жак (rue Saint-Jacques) [22, р. 237].

<sup>60</sup> Об этом случае с доктором Мадефом Маревна пишет в мемуарах [22, р. 273].

<sup>61</sup> Ночных клубах (*фр.*).

<sup>62</sup> У Зборовского (*фр.*). Леопольд Зборовский (1889–1932) — французский меценат, торговец картинами, коллекционер, поэт.

<sup>63</sup> В мемуарах Маревна упоминала доктора Фора (Dr. Faure), друга Диего Риверы [22, р. 182]. Это Жак Эли Фор (1873–1937) — писатель, историк искусства, врач.

<sup>64</sup> В Голландию Маревну и Марику пригласила семья Бендъен через ее друга, голландского художника Боттему [22, р. 303].

<sup>65</sup> Возможно, Маревна имела ввиду rue Decrès [22, р. 185].

<sup>66</sup> Ателье (*фр.*).

<sup>67</sup> Натан Альтман (1889–1970) — русский и советский художник, скульптор еврейского происхождения.

<sup>68</sup> Стабильность (*фр.*).

<sup>69</sup> Об этом Маревна будет писать и дальше [Письмо 13].

<sup>70</sup> Осип Цадкин (1888–1967) — скульптор, художник, написал предисловие к книге Маревны «Life in two worlds».

<sup>71</sup> Модернистских (*фр.*).

<sup>72</sup> Пуантелистическая (*фр.*).

<sup>73</sup> Маревна, скорее всего, имела ввиду портреты художников, по-французски les artistes.

<sup>74</sup> Это забавно (*фр.*).

<sup>75</sup> Данная часть написана на оторванном листе. Неизвестно, является ли оно продолжением этого большого письма.

<sup>76</sup> Про жизнь в Эз-сюр-Мер Маревна писала в своих мемуарах [22, р. 175–178]. Про Эз-сюр-Мер также вспоминал И. Г. Эренбург [7, с. 193] и его дочь И. И. Эренбург: «Eze — деревушка на горе под Ниццей (в Ниццу оттуда ходил трамвай). Двухэтажный дом. В нем коммуной жили человек десять. Взрослые не входили в мой мир, помню их слабо. Запомнилась Маревна — суматошная, всегда в ярких одеждах» [6, с. 106].

<sup>77</sup> О том, что это новое письмо, можно судить по иному формату листа, нежели в предыдущих письмах. Письмо содержит рисунок Маревны, иллюстрирующий описываемую ей забавную историю — вызова нечистой силы. Маревна стоит на холме, к ней ластится гигантский кот в половину ее роста, по склону холма сбегает внук. На заднем плане Маревна изображает город: невысокие домики и заводские трубы, в небе — полная луна.

<sup>78</sup> ...и мне спасти жизнь, вкус к жизни и работе, наконец. Я не виновата в том, что со мной происходит — разумеется! Я уверена, что твоя книга будет блестящей — но я — я расставляю точки над «i» — и можно также много смеяться (или: мы сможем также много смеяться!) (*фр.*)

<sup>79</sup> После указания даты и места, из которого направлено письмо Маревна в скобках указывает не совсем разборчиво, но вероятно: «в [кровати]», видимо, подчеркивая, что она больна.

<sup>80</sup> Сын Диего Риверы и его жены художницы А. П. Беловой (1879–1969), родился в 1915 г., умер в младенчестве.

<sup>81</sup> Жанна Леже (?–1950), жена художника Фернана Леже (1881–1955).

<sup>82</sup> И (*фр.*).

<sup>83</sup> Шанталь Кенвиль (1897–1969) — французская художница, подруга Жанны Эбютерн, возлюбленной А. Модильяни.

<sup>84</sup> В воспоминаниях Маревна писала, что Л. Зборовский сказал ей подписывать работы «Стебель», если она хотела работать с ним (тот был торговцем картин), но она отказалась [22, р. 161].

<sup>85</sup> Сборник стихов И. Г. Эренбурга 1916 г., обложку к которому оформляла Маревна.

<sup>86</sup> Rue Asseline.

<sup>87</sup> L'Humanité («Человечество») — ежедневная коммунистическая газета во Франции.

<sup>88</sup> Речь о части триптиха «Друзьям с Монпарнаса посвящается», на которой изображены Д. Ривера, И. Эренбург, П. Пикассо, М. Шагал, Ф. Леже. 1960. Доска, масло. 160 × 305 см. Частное собрание [5] (Илл. 2).

<sup>89</sup> Если Маревна пишет «другие друзья», она, скорее всего, имеет ввиду часть триптиха с Горьким посередине (М. Волошин, Х. Сутин, М. Горький, Маревна, И. Эренбург, О. Цадкин. 1962. Оргалит, масло. 160 × 305 см. Музей Пти-Пале, Женева [5]), так как на третьей части триптиха есть Пикассо и Ривера, и про него Маревна, вероятно, не написала бы, что изобразила «других друзей». Кроме того, в иллюстрациях к ее первой автобиографии приведены две указанные выше картины.

<sup>90</sup> Информации о выставке в начале 1960-х не содержится в каталогах ГТГ и Lefevre Gallery, возможно, она не состоялась [5, с. 37; 17, р. 8].

<sup>91</sup> К сожалению, данный набросок с изображением домашних животных Маревны не был найден в РГАЛИ.

<sup>92</sup> До Илинга Маревна жила с дочерью и ее вторым мужем в Дорсете, в Ателхемптон-хаусе.

<sup>93</sup> Письмо написано на бланке с надписью «27 BLAKESLEY AVENUE LONDON, W.5. Tel. PERIVALE 7093». Это адрес, по которому художница проживала в Лондоне. Его же содержит англоязычный каталог работ Маревны (напечатанный не ранее 1966 г., судя по датировке работ), размещенный на официальном сайте ее подруги, эмигрантки из Российской империи Ани Тейшейры (1913–1992) [15].

<sup>94</sup> Avion — самолет (*фр.*).

<sup>95</sup> Цугухара Фужита, также Леонар Фужита (1886–1968) — французский художник японского происхождения.

<sup>96</sup> В это время Фужита был женат на Кимие Фужите (1911–2009).

<sup>97</sup> Портрет сохранился, экспонировался на персональной выставке Маревны в Пти-Пале, Женева, в 1971 г.

<sup>98</sup> Симон Мондзен или Шамай Мондшайн (1887/1888–1979) — французский художник еврейского происхождения, выходец из Польши.

<sup>99</sup> На Рю-де-Депар находилась студия Диего Риверы, где он жил с А. Беловой. Когда Ривера состоял в отношениях с Маревной, он жил на два дома [22, р. 192, 204].

<sup>100</sup> Фр. вокзал Монпарнас

<sup>101</sup> Интеллектуалов (*фр.*).

<sup>102</sup> Амедео Модильяни (1884–1902) — итальянский художник и скульптор.

<sup>103</sup> Андре Делаэ — французский журналист.

<sup>104</sup> Галерею (*фр.*).

<sup>105</sup> Анна Зборовска (1885–1978) — галерист, писатель, супруга Л. Зборовского. Написала мемуары «Модильяни и Зборовский».

<sup>106</sup> Стройка (*фр.*).

<sup>107</sup> В письмах Эренбургу Маревна не называет имени этого человека.

<sup>108</sup> Речь может идти как о портрете Пабло Пикассо 1956 г. Холст, масло. 66 × 51 см. Музей Пти-Пале, Женева [5], так о менее известном портрете 1951(? дата нрзбрчв. — К. Г.) г. Информация о нем содержится в статье из газеты Малаги [14], где Маревна провела год за занятиями живописью [17, р. 8].

<sup>109</sup> Существуют два карандашных наброска к портрету И. Эренбурга [21, лот 46]. В дальнейшем Маревна использовала их для создания ряда более проработанных графических портретов [21, первый рисунок лота 46], а также живописного портрета (1966 г.

Доска, масло. 92 × 76 см. Частное собрание [5] (Илл. 3). Какой именно рисунок Маревна выставила в Брайтоне, пока выяснить не представляется возможным — упоминаний об этой выставке нет в каталогах ГТГ и England&Co.

<sup>110</sup> Ф. А. Малявин (1869–1940) — русский художник.

<sup>111</sup> М. В. Добужинский (1875–1957) — русский и литовский художник.

<sup>112</sup> Л. С. Бакст (1866–1924) — русский художник еврейского происхождения.

<sup>113</sup> М. Ф. Ларионов (1881–1964), Н. С. Гончарова (1881–1962) — русские художники, супруги. Все упомянутые в абзаце художники эмигрировали во Францию.

<sup>114</sup> Фернан Леже (1881–1955) — французский художник.

<sup>115</sup> М. З. Шагал (1887–1985) — русский и французский художник еврейского происхождения.

<sup>116</sup> Письмо напечатано на бланке A S Publishers, на английском языке:

«Dear Monsieur Ehrenburg,

MAREVNA VOROBEFF — LIFE IN TWO WORLDS

We are to publish the autobiography of your friend Marevna Vorobeff, in England and America, next year. This fascinating book describes the period of Montparnasse when you and the author were acquainted.

We are most anxious to illustrate the book with photos and portraits that evoke the time and the community which she describes. Have you by any chance in your possession any photos or drawings from these years? We should particularly like something like a picture of yourself and your wife, if you still have one. We should of course be extremely careful with anything you could lend us, and such illustrations would enrich the book's value greatly.

Yours truly,  
Mark Cohen».

Monsieur Ilia Ehrenburg,  
Union of Soviet Writers,  
Moscow,  
USSR

<sup>117</sup> Кафе «Ротонда» — место встречи творческих людей Монпарнаса времен Парижской школы. Эренбург как минимум один раз рисовал это кафе. Так, в одном из его писем революционеру, эсеру Б. В. Савинкову помещен рисунок «Типичная сценка в “Ротонде”» [8, с. 74].

<sup>118</sup> Excité — взволнована (фр.).

<sup>119</sup> Еще раз отметим, что в РГАЛИ хранятся две фотографии с работ Маревны: часть триптиха, на которой изображены Ривера, Эренбург, Пикассо и Леже, и автопортрет Маревны, подписанный и датированный 1960 г. Возможно, она отправила снимки 4 января 1962 г., о чем писала в письме 13. Или же их передал Эренбургу Г. М. Козинцев, так как Маревна передала тому коробку с фотографиями своих работ [Письмо 15].

<sup>120</sup> Значит, первое письмо Марики Риверы И. Г. Эренбургу было написано 4/5 октября 1961 г.

<sup>121</sup> Television — телевидение (фр.).

<sup>122</sup> И настойчивости (фр.).

<sup>123</sup> М. И. Будберг (1892–1974) — гражданская жена М. Горького.

<sup>124</sup> Вышеупомянутая выставка 1958 г. в Пушкинском доме.

<sup>125</sup> Письма написаны на французском языке, перевод мой. — К. Г. Расшифровки писем Марики на языке оригинала, как и в случае писем Маревны, приводятся ниже с сохранением авторских орфографии и синтаксиса:

«Cette lettre est comme je suis et comme je sens une mauvaise littérature peut-être mais sincere. Me[t]s ton scepticisme dans la poche et répond moi vite.

Elya Cheri, Douchka ma. Avant tout je tiens a te dire combien j'ai a[i]m[é] ton livre. C'est un grand livre. Comme toi. Comme je suis fiere et humble profondément touché de lire mon petit nom dans ton grand livre ci [правильно — si — К. Г.] human et quand parmi tous les nom de tes amis les grand les petits je retrouve le nom de ma mère mon père. le petit morceau de glace qui c'était glisser dans mon coeur cest fondu et mon coeur brule et bas vite et je devien une boule de feu cherchant ma plsee dans un monde refroidissant — et je t'aime oui a la Russe!

— Пля tu m'as donner plus que personne ne m'a jamais donner. le sentiment de gratitude d'avoir un ami un vrai ami — le sentiment sauvage d'être reconnu parceque toi l'espoir l'esprit véritable d'une seule possible societé m'a présente la fille de Marevna et Diego, et que maintenant les choses deviennent plus facile pour moi d un coté. Quoique beaucoup de jalouses féminines Je n'ai jamais recherch[er] personne maintenant on me recherche! et c'est a moi de sourire. J'avais tant soif d'amitié — soif de beau jest ta poesie est plein d'amitie et ton livre de poèmes est prêt de mon lit Marevna me les apprend. En lisant ton livre je me suis sent[i] renaître. une grande lumiere est dessendu en moi, le courage c'est renforcer et l'espoir de vivre une vie nouvelle un [jour] prochain. De mériter cette vie, de travailler pour aider les autres a vivre. C'est dur de ce trouver on sais même tu m'as aider.

— Avant tout il me faut rendre maman heureuse et la sortir de l'ombre. Je lutte désesperemen[t] pour que ce livre paraisse avec le maximum de chance. C'est dur. Car Marevna n'est ni toi ni P. Picasso et c'est par cela que les illustrations sont si utiles. La couverture cet un dessin, un portrait de maman que Pablo a fait d'elle il y a quelque année. Si le line est au succe il publiron un deuxieme volume — car celui-ci pour raison d'économi ait réduit a 1926 — et il y a ans de materiel pour elire un deuxieme — le livre a toute les chance dans son genre enfantin fraicheur naive et colorée ou rien n'est sordide et facile — tu as promis au telephon de donner a maman un dessin en gouache. Je t'en prie Elya.

Je t'en prie Elya. Je t'en supplie. aide moi envoi ce dessin maintenant. le temps presse et tout a coup tout le monde commenc[e] écrire sur Gorki sur Montpar[nasse]. J'ai hâte de voir le livre publié. Ton appui est énorme. Tu le sais. Comment pourrais je te remercie[r] out e redonner la valeur de ce que tu fais? seulement de te dire et de demander de me croire — tu peux me demander quelque année de ma vie ce n'est pas grand chose mais c'est spontanéé, je te les donne

Je t'embrasse et j'espère te lire très bientôt. J'espère de te voir — la prochaine fois que tu sera là.

ton amie  
Marika Rivera

P.S. J'ai un jeune chien insupportable mais sympathique un jeune Fox terrier il de[truit] tout et fait des trous partout!

Mais il est plein de vie. Je regrette mon vieux scotch»

<sup>126</sup> Видимо, Марика, как и Маревна, имела ввиду Гуадалупе Марин и ее дочь. Составитель некролога Марики писала, что Марин и две ее дочери отвергли Марику [19].

<sup>127</sup> Эта дата не верна. Книга заканчивается словами «... мне было сорок три», значит, речь о 1930-х гг., об ошибке в указании возраста Маревны см. прим. 4 [22, р. 306].

<sup>128</sup> Чилли, скотчтерьер Маревны и Марики, о котором также писала Эренбургу Маревна [Письма 7, 8].

<sup>129</sup> Впервые [13, р. 508–509].

<sup>130</sup> Фотография, присланная Эренбургом вошла в книгу Маревны [18, р. 182]. Маревна сделала набросок (Бумага, карандаш. 20 × 14 см. Частное собрание) по этой фотографии, который, таким образом, можно датировать 1962 г. или позднее.

<sup>131</sup> Письмо написано на бланке с адресом 27 BLAKESLEY AVENUE LONDON, W.5. Tel. PERIVALE 7093.

<sup>132</sup> Данного письма с благодарностью в РГАЛИ найдено не было.

<sup>133</sup> Маревна здесь могла писать как про часть триптиха с Горьким, так и про часть с Модильяни посередине, так как на обеих она изобразила Эренбурга молодым. С точностью определить, какое из двух изображений Эренбурга Маревна считала менее похожей на его фотографию, затруднительно.

<sup>134</sup> В РГАЛИ, по всей видимости, хранится именно эта присланная Маревной фотография.

<sup>135</sup> Маревна дословно перевела на русский французское словосочетание "tourner un film" — снимать фильм.

<sup>136</sup> Книга дошла до Эренбурга. В ИРЛИ РАН в Санкт-Петербурге хранится его экземпляр с автографом Маревны «13 V/ 1962. Дорогому Илье Эренбургу на память о прошлом, с искренней дружбой любящая тебя — Маревна» [11, с. 810].

<sup>137</sup> Издатель (фр.).

<sup>138</sup> Ройал-Фестивал-холл — концертный зал в Лондоне.

<sup>139</sup> Tamise — Темза (фр.).

<sup>140</sup> Девять дней одного года. 1962 г., СССР, реж. М. И. Ромм.

<sup>141</sup> По всей видимости Маревна имела ввиду советского актера театра и кино И. М. Смоктуновского (1925–1994), сыгравшего роль Гамлета в одноименном фильме 1964 г., реж. Г. М. Козинцев. В «Девяти днях одного года» он сыграл Илью Куликова.

<sup>142</sup> Гамлет. 1964 г., СССР, реж. Г. М. Козинцев.

<sup>143</sup> Музыку к фильму сочинил Д. Д. Шостакович.

<sup>144</sup> Трогательный и очаровательный (фр.).

<sup>145</sup> Г. М. Козинцев (1905–1973) — советский режиссер театра и кино, сценарист, педагог, брат Л. М. Козинцевой-Эренбург, второй жены И. Э. Эренбурга.

<sup>146</sup> Дорого (фр.). Возможно, речь о том, что билеты в первых рядах были дорогими.

<sup>147</sup> Твоему «шурину» (фр.).

<sup>148</sup> Встречу (фр.).

<sup>149</sup> Н. К. Черкасов (1903–1966) — советский актер театра и кино.

<sup>150</sup>

«Cher, Cher Iliа, mon vieil ami aimer,

Voila le temp qui cour come le veut dans

l'espace. et moi qui ne suis pas encore venu là car mon coeur est constament.

J'ai été malade et j'ai subi une opération qui m'a laisser très fatigué. Maman a été malade aussi, elle est encore couché mais écri[t] et elle est intellectuellement très active

Moi je n'ai rien fait de grand; je me suis décourager bien des [fois]. Car c'est terriblement difficile de briser la clique des gens [de] theatre et de pénétrer, d'être accepter surtout si tu est sensible. Ici on n'aime pas l'âme, on vie encore come aux temps de Hoggard! et si tu n'est pas aussi cruel, aussi hipocrite, et aussi bestial tu n'arive nul par ou avec des grande difficultés mantal. Mais je ne veux pas me decourager. Le malheur est que j'aurais du être née non à Paris aux sons des tambours et fanfare de l'amnistiee mais dans ton pay ton grand beau pay. Comme je t'admire et come je t'aime. Come Louba ta femme, et ta chère fille [ont] de la chance de t'avoir. et comme je cherche a sentir votre union et votre vie pour supporter la miene.

La seule chose qui me permet de vivre c'est que je me tourne completement ver vos efforts et votre achevements, et je tache [1 слв зачеркнуто] d'apprendre des russes, dans leur esprit leur artistry et dans cette magnifique art de savoir vivre pour le vrai socialisme, le protéger, le maintenir et le faire grandir - pour la paix, pour le bonheur de l'homme sur cette terre qui souffre de tant de brutalité de l'incomprehension et des petite querre misérable. Je veux grandir et aider, je veux savoir aider.

Cher Ilya, ton beau frere Kozintsev a fait un film remarquable, je ne l'ais vu [1 слв нрзбрчв] que pour quelque minute c'est un homme très [interessant] il ressemble a Louba ta femme sauf que Louba et très belle, lui c'est ces yeux qui brule de la flame des musicien et des poètes. Il m'a promis de me voir a son retour a Londre. J'espère qu'il tiendra promesse de lui de ne pas oublier. Je suis très seule ici dans cette mer de gens qui ce dévorent. j'essaye de comprendre. Ou est l'amitié? Ou est l'amour?

J'au vu un film odieu Tom Jones avec toute la brillance d'exécution, mais l'extérieur n'est pas tous. Il y a autre chose que le sexe que le materialisme dévorant.

J'etai avec J. Zavistky qui a été aussi dégouter des cette orgis de sang de brutality les actors merveilleux perdent leur temps a interpreter des caracteres répugnant et vile pour qui la nourriture et celle des cochons.

Je suis aussi très decourager de voir que la derniere biographie de Diego a été écrite par une femme qui a evidament - [influencé] on a été influence par toute ces femelles jalouse et devorantes, et que Diego a préférer dire des sotises[sottises], ce contredisent, et ne disent pas on

rien de la verité. 2 ans avant sa mort, il m'a telephoner et demander de le rejoindre après la mort de Frida, il ne di[s] rien de cela. Son premier mot a été ou est Marevna? J'ai des temoins ma femme de menage a pris le telephone ensuite les lettres qu'il a recu de moi n'on jamais été des lettre larmoyante. C'étaient des lettre d'engueulade si je ne lui est rien demander c'est que mon am[our] le respecter au point de lutter et de souffrir sans lui montrer.

Je voulais (peut etre j'ai en tort) l[ui] prouver que une fille peut vivre comme un homme et bien, j'aurais du y aller on peut être, non, c'est mieux comme cela. Marevna m'a intoxiqué avec les louange l'image glorieuse de Diego cet Amour aveugle et fidele pour cet homme m'a empoisoner ma vie. Maintenant qu'il est mort mon coeur fond et je le sent ce glisser de plus en plus dans mon corp. Mais mon respect va ver toi, mon admiration va ver toi. Et ton visage illumine, ta lutte pour la paix pour les tiens ne t'empêche pas d'être un homme un homme qui donne, qui est genereux juste. Quel[qu'un] a de la chance de t'avoir.

— Je t'en prie Ilia garde moi ton affection. Je me sens perdu dans cette jungle [ces] mensonges toi est ton pay sont tous ce qui me restent.

Ecris moi une petite lettre que je puisse lire quand j'ai besoin d'une bonne tape sur l'épaule J'spere trouver les moyens de payer mon voyage a Moscou. Mais écris moi, dis moi que tu es toujours mon vieil ami. Maman [t'envoie] ces [ses] grande amitie a toi et Louba.

Exuse moi su je suis un peu triste

ton amie de toujours

Marika»

<sup>151</sup> Вероятно речь про самого Риверу и соавтора его биографии «Моя жизнь. Мое искусство» (1963 г.) Глэдис Марч.

<sup>152</sup> Письмо впервые опубликовано в [8, с. 652–653].

<sup>153</sup> Если речь шла об индивидуальном живописном портрете молодого Эренбурга, то его местонахождение неизвестно. Известен рисунок с упомянутый выше фотографии, присланной им Маревне: Не датирован. Бумага, карандаш. 20 × 14 см. Частное собрание [21, лот 44] (Илл. 4) Также известен графический портрет Эренбурга: подписанный: 1921 г., Париж. Бумага, черная тушь, карандаш, уголь. 40 × 29 см [21, лот 45] (Илл. 5). Хотя рисунок и подписан 1921 г., он очень похож на графический портрет Эренбурга, выполненный Пабло Пикассо в 1948 г. (Частное собрание).

<sup>154</sup> Портрет Ильи Эренбурга. 1966. Доска, масло. 92 × 76 см. Частное собрание [5].

<sup>155</sup> Е. О. Сорокина (Шмидт) (1889–1977) — первая жена И. Эренбурга.

**Дружинкина Наталья Гавриловна**, доктор исторических наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская 18. [Nat\\_Druzhin@mail.ru](mailto:Nat_Druzhin@mail.ru)

**Druzhinkina Natalia Gavrilovna**, Dr. Habil. in Historical Sciences, professor. Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18 Bolshaya Morskaya str., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [Nat\\_Druzhin@mail.ru](mailto:Nat_Druzhin@mail.ru)

## ТЕМА ВОЙНЫ И СМЕРТИ В ФОТОГРАФИИ И ЖИВОПИСИ: НЕРАЗРЕШЕННЫЕ АСПЕКТЫ (XX–XXI ВЕКА)

## THEME OF WAR AND DEATH IN PHOTOGRAPHY AND PAINTING: UNRESOLVED ASPECTS (20<sup>TH</sup> – 21<sup>ST</sup> CENTURIES)

**Аннотация.** Данная статья посвящена выявлению значения темы войны в фотографии и живописи. На примерах произведений фотографов и живописцев (Роберта Капы, Василия Верещагина, Георга Гросса и др.) выявляются идеи и сюжеты для раскрытия сущности войны (гибели, смерти, разрушений, ужасов, побед и поражений, политических, символических, морально-психологических аспектов), представлений о войне, зафиксированных сознательно или спонтанно в творчестве художников. Вскрываются способы изображения войны в фотографии (постановочное фото, фоторепортаж, фотомонтаж, кадрирование и др.) и в живописи (например, в батальном жанре: Франц Рубо, Рудольф Френц и др.), в современном искусстве (перформанс «Кости войны» («Балканское барокко») Марины Абрамович (1997) и др.). Выявляются особенности трактовки темы войны в классическом искусстве и современном. Современное искусство расширило возможности выражения индивидуальной позиции художника в вопросах войны и смерти, отношения к страданиям человеческого тела, опираясь на опыт христианского искусства. В статье вскрываются как общие аспекты изучения темы, характерные для живописи и фотографии (как правило, это решение через сюжет в конкретном-историческом ключе); так и частные, связанные с метафорико-символической ассоциативностью современного искусства.

**Ключевые слова:** Вторая мировая война; смерть; живопись; фотография; художники; искусство.

**Abstract.** This article is devoted to identifying the meaning of the theme of war in photography and painting. Using the examples of works by photographers and painters (R. Kapa, V. Vereshchagin, G. Grosz, and others) we revealed ideas and subjects that disclose the essence of the war (death, destruction, horror, victories and defeats, political, symbolic, moral, and psychological aspects), the ideas about the war which were consciously or spontaneously fixed in the works of artists. We will also uncover ways of depicting the theme of war in photography (staged photographs, photoreportage, photomontage, framing, etc.), painting (for example, in the battle genre (F. Roubaud, R. Frenz, etc.), and contemporary art (M. Abramovich, “Bones of War” (Balkan Baroque performance, 1997, etc.)). The author pointed out some specifics of the interpretation of the war theme in classical and modern art. Contemporary art has expanded the possibilities of expressing the artist’s individual position on issues of war and death, and attitude to the suffering of the human body, based on the experience of Christian art. The article reveals both general aspects of the study of the topic, distinctive in painting and photography (as a rule, it is a solution through a plot in a particular historical way); and the private ones related to the metaphorical and symbolic associativity of modern art.

**Keywords:** World War II; death; painting; photography; artists; art.

Тема войны и смерти может рассматриваться в русле развития исторической живописи, что находит отражение у ряда авторов (А. Г. Верещагина, С. М. Червонная, П. А. Павлов и др. [4; 6; 7; 10; 17; 29; 32; 33; 39; 44; 45]), а также в общем контексте развития истории фотографии [1; 3; 18; 23].

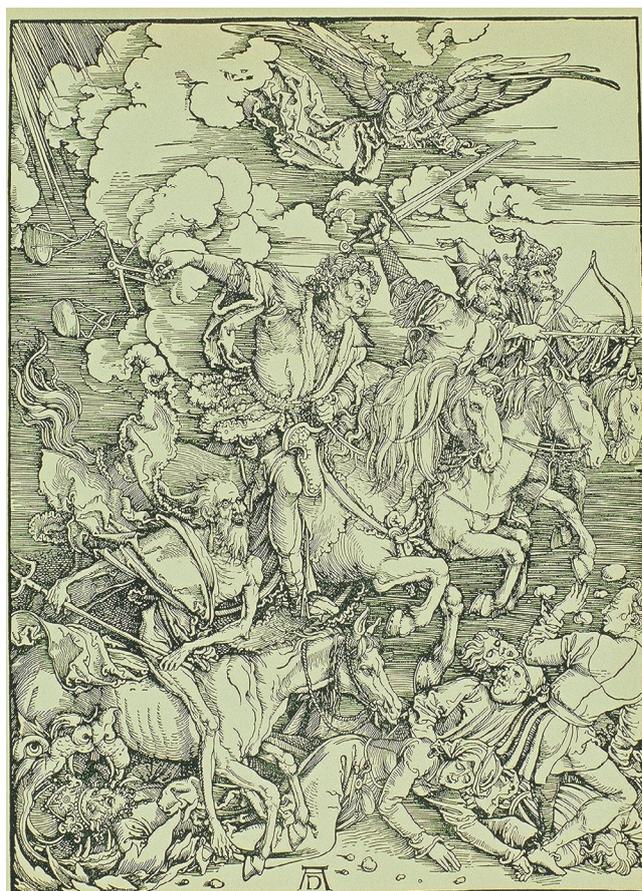
Военная фотография как жанр укрепилась благодаря Роджеру Фентону, который снимал Крымскую войну (1855–1856); Метью Брейди, который зафиксировал в своем объективе кадры Гражданской войны в США; Роберту Капе, который оставил после себя снимки Гражданской войны в Испании и Второй мировой войны, и многим другим. Особое значение имеет деятельность фотожурналистов в разных странах и расцвет фотожурналистики как вида искусства сегодня (например, творчество Анри-Картье Брессона, Маргарет Бурк-Уайт, Уокера Эванса и многих других). Военная тема способна отражаться в фотографии, как и в живописи, в разных стилевых направлениях — от фотореализма, фотоэкспрессионизма до фотоабстракционизма. Безусловно, в трактовке смерти особое значение имеет христианское вероучение [30].

Тема войны и мира актуальна в разные эпохи, особенно в периоды обострения конфликтов, непосредственного ведения боевых действий, побед и поражений. Войны в мировой истории бывают разные: мировые, локальные, а также их классифицируют на внешние и внутренние и др. Война сегодня сопровождается насилием, принуждением, агрессией, вовлечением гражданского населения в боевые действия, его уничтожением. XX век доказал это. Война требует ресурсов, жертв, легитимизации насилия, смерти, боли. Она влечет голод, болезни, разруху. Она имеет свои причины: передел мира, границ, сфер влияния, внутренние конфликтные ситуации и т. д., подпитывается пропагандистскими лозунгами: от религиозного фанатизма и мистицизма до политических манифестов национал-социализма и т. д. [5;11;37]

Актуальность темы подчеркивала, к примеру, выставка в Государственном Русском Музее «Картины военной жизни», на которой экспонировались живописные полотна, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства XVI–XX вв., она заострила проблему войны и мира, существования



Илл. 1. Арнольд Бёклин. Война. 1896. Галерея Новых мастеров, Дрезден



Илл. 2. Альбрехт Дюрер. Четыре всадника Апокалипсиса. 1498

человека в условиях благоприятных и в среде выживания. С 16 декабря 2022 г. по 6 марта 2023 г. в музее был реализован проект «Художники о войне и мире», который можно рассматривать как своеобразный диптих. Составляющие его выставки «Картины военной жизни в отечественном искусстве XVI–XX века» и «Дом и семья. Картины мирной жизни» были посвящены двум важным аспектам существования человека, которые осознаются как противоположные друг другу. Первая часть этого диптиха была обращена к образам военных будней, другая – к теме домашнего очага и семейного круга как хранителя нравственных ценностей русского народа. Как правило, русский батальный жанр представлен картинами В. В. Верещагина, мастеров академического и реалистического направления (Г. Г. Гагарин, П. Н. Грузинский, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, А. Д. Кившенко, А. Е. Коцебу, Н. Н. Каразин и др.), полотнами батального и военно-исторического характера, написанными советскими мастерами (М. И. Авилов, Г. М. Коржев, Е. Е. Моисеенко, В. А. Серов, П. П. Соколов-Скала и др.)[31]. Батальный жанр академической реалистической школы отличался своей описательностью, достоверностью изображения исторических событий военной истории, военных походов ( «Бой у Иваново-Чифлик» П. О. Ковалевского (2 ноября 1887); «Военные игры потешных войск Петра I под селом Кожухово» А. Д. Кившенко (1880); «Захват Гривецкого редута под Плевной» Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (1885) и многие другие примеры батальной живописи, включая произведения Ф. А. Рубо, Р. Р. Френца, Студии военных художников им. М. Б. Грекова и др.)[38].

Безусловно, фото- и киножурналистика, акции современного искусства сегодня опережают живопись в отражении темы войн в мировой истории. Фотодокументалистика оказалась более востребованным и мобильным жанром в освещении проблем современных военных конфликтов и столк-



Илл. 3. Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1522. Музей искусств, Бремен



Илл. 4. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586–1588. Церковь Сан-Томе, Толедо

новений. Оперативно реагируя и откликаясь на ежечасные, ежеминутные изменения в местах боевых действий, фотография возмещает недостаток визуальной информации в СМИ и Интернет-ресурсах. Затем живопись, основываясь на фотоотчетах, выстраивает свою идеологическую канву прочтения темы войны, стремясь к объективности, или, наоборот, занимая одну из сторон конфликта, отстаивая ее интересы.

Важное значение приобретают средства подачи — от реализма и экспрессионизма к концептуализму. В искусстве проделан заметный путь, вплоть до инсталляций и перформансов Марины Абрамович, которая делает зримо-осознаемым запах, вкус, цвет, фактуру, образы войны — до ужаса и боли, до пронзительного осознания горя умерщвленных тел.

Подспудно возникает тема смерти и отношения к человеческому телу: через атрибуты христианства или в свете позитивизма, политических и социальных учений. Военная фотография часто захватывает сцены смерти (в документальных или постановочных снимках).

Изображение смерти, мучений имеет свою иконографию. Так, «для палестинца фотография ребенка, разорванного танковым снарядом в Газе, — это прежде всего фотография палестинского ребенка, убитого израильским артиллеристом. Для воинствующего все решается просто: свой или враг. И все снимки ждут подписи для объяснения или фальсификации. Во время боев между сербами и хорватами в начале

последних балканских войн на пропагандистских пресс-конференциях и сербы, и хорваты демонстрировали одни и те же снимки детей, убитых при артобстреле деревни» [37, с. 12]. Фотографии жертв войны, мирного населения, а особенно детей, женщин призваны вскрыть военные преступления, запечатлеть их для суда истории, а затем — заявить и о художественной ценности.

В живописи экспрессионистов, опирающихся на позднеготические традиции и Немецкое Возрождение (в частности, у Арнольда Беклина в картине «Война» (Илл. 1) [41] слышны знакомые образы Альбрехта Дюрера из «Четырех всадников Апокалипсиса» (Илл. 2)), остро и беспощадно разоблачительно звучит тема войны и смерти (изображается как старуха или скелет с косой). Причем война несет неизбежные телесные страдания и мучения на пути к болезням и смерти физической, за которой, по христианскому вероучению, следует Воскресение, Божий суд, попадание в ад или в рай. Страдания и мучения отсылают к пяти ранам Христа, к умерщвлению плоти, к мученической крови, к самоуничтожению, как в искусстве — к демонстрации атрибутов Страстей Христовых. Можно переживать лишения войны через испытание боли, мистическое подражание страданиям Христа (вплоть до стигматизации) и через венец избранных — мучеников за веру, за идею. Тема страданий показана со Средневековья и Нового времени и продолжается сегодня.



Илл. 5. Эль Греко. Снятие пятой печати. 1608–1614. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Так, Кунстхалле в Бремене располагает рисунком Дюрера, датированным 1522 г. и подписанным художником «Автопортрет страдающего человека» (Илл. 3). Он изображает художника, сидящего полностью обнаженным, с атрибутами страданий Христа в руках, с искаженным лицом и развевающимися волосами. У него уже почти нет сил бороться, он устал от своей болезни. [19; 24] Его взгляд направлен по диагонали вниз, эта воображаемая диагональ поддерживается скипетром, который он держит в правой руке. Направление движения волос, правая рука и веник — эти диагонали сталкиваются, делая портрет еще более напряженным и нервным. Здесь

намечается стремление во имя выразительности уйти от анатомической правильности к деформации природы, что в полной мере проявится, например, у Эль Греко (затем у экспрессионистов, П. Пикассо [26], авангардистов).

В 1586–1588 гг. Эль Греко написал картину «Погребение графа Оргаса» (Илл. 4), заказанную толедской церковью Сан-Томе по инициативе его друга — священника Андреса Нуньеса. В основу ее сюжетного замысла положена средневековая легенда, о содержании которой повествует надпись на каменной плите, расположенной под картиной. Согласно легенде, кастильский вельможа дон Руис Гонсалодэ Толедо,



Илл. 6. Эгон Шиле. Лирик. 1911. Музей Леопольда, Вена



Илл. 7. Эгон Шиле. Мертвая мать. 1910. Музей Леопольда, Вена

граф Оргас пожертвовал этой церкви, в которой он выразил желание быть погребенным, большие сокровища. После его смерти в 1312 г., во время похорон, свершилось чудо: спустив-

шиеся с неба св. Августин и св. Стефан предали погребению тело благочестивого графа собственными руками. Эль Греко перенес событие старинной легенды в среду современной ему жизни.

То же представление о Воскресении демонстрирует художник в своем произведении «Снятие пятой печати» — апокалиптический сюжет, где воспрянувшие тела, как раскрученные пружины, словно взвинчиваются снизу вверх, в устрашающе грозное небо последнего дня мира (Илл. 5) [16].

XX век корректирует и дополняет отношение к человеческому телу. Оно становится объектом, претерпевающим бесчисленные страдания. Происходят параллельные процессы: вытеснение и в то же время приятие телесных аномалий, превращение индивидуального, неповторимого тела в незначительный элемент массы, в пищу для войны и политических репрессий — и наряду с этим сексуальное и творческое раскрепощение тела, становящегося культовым [13].

Эти изменения в восприятии телесности художниками проявились в их произведениях. Например, Эгон Шиле создает удивительную серию работ на бумаге; убрав все детали на заднем плане, весь пространственный контекст, он сосредотачивается на человеческом теле (своем или других персонажей), изображенном на «пустом» фоне. Так, «Человек, корчащийся гримасы (автопортрет)» подобен чистой странице, на которой очерчен силуэт художника, с угловатыми руками и ногами, «вывернутыми» пальцами. Жанр автопортрета предполагает следование определенным правилам; даже среди экспрессионистов, склонных к самоанализу, ни один художник не стирает так категорически границу между мастером и изображаемой натурой, обнажая, изучая и перенося на бумагу свое тело в физических и физиологических деталях (Илл. 6). Проявляется отношение к брэнному телу и к смерти и в картине «Мертвая мать» (1910).

«Мертвая мать» (Илл. 7) — небольшое произведение, написанное маслом по дереву. Размер, деревянная подставка, сюжет (мать и дитя) вызывают ассоциации с традиционной иконописью. Вечная тема — повторяющийся цикл рождения, жизни и смерти — уходит корнями в символизм конца XIX в. Необычна композиция: для окутанного в черное еще не родившегося ребенка тело матери, любящее, оберегающее, — все же неволя. Бледное, скорбное лицо матери контрастирует с теплыми, живыми тонами тела ребенка, в котором пульсирует горячая кровь [51]. Выбор сюжета неудивителен для художника, который любил и жизнь, и смерть (по его собственному признанию) (Илл. 8). Тема смерти подстегивалась событиями Первой мировой войны. Опыт войны — это телесный опыт.

Интерпретация отношения к насилию над телом невозможна без описания окружающего насилия в целом. Постоянные бои со своими законами, периодическое выставление напоказ чужой боли, бесконечное насилие на войне, репрезентации жестокости, система взглядов, в которой женщина (с отсылкой на античную литературу) воспринимается как добыча, — все это составляет картину чувствительного [13, с. 259], запечатленного в живописи и фотографии.

Солдат начала XIX в. сражался с прямой спиной: он смотрел в лицо опасности стоя в полный рост или в крайнем случае на одном колене. Эта поза была продиктована его оружием: гладкоствольным дульнозарядным ружьем с кремневым замком, совершавшим одиночные выстрелы шарообразными пулями, — медленным, со слабой проникающей силой, эффективным при расстоянии в сто метров, едва ли больше. Очень опытный солдат мог сделать два выстрела в минуту, и перезаряжать ружье нужно было стоя. Стреляли также только стоя, равно как и шли в штыковую атаку в полный рост. Армии начала XX в. еще сохраняли следы этих древних постулатов в отношении прямой осанки и боевой эстетики [14, с. 261–262]. А затем все изменилось — начались длительные позиционные окопные войны. Таким важнейшим этапом в развитии телесной техники сражения стала Первая мировая война. Уровень опасности беспрецедентно возрос, и теперь, согласно требованиям самосохранения, солдаты стреляли лежа, а еще лучше прятаясь в окопах.



Илл. 8. Эгон Шиле. Смерть и девушка. 1915. Верхний Бельведер, Вена

Эти телесные практики сохранились и в следующих конфликтах: фотографии, сделанные американскими военными репортерами во Вьетнаме, которые показывают солдат, скорчившихся в своих окопах, в траншеях или за мельчайшими естественными препятствиями, лежащих в практически внутриутробных позах, использующих соматические навыки, в которых сложно различить наследие предварительных тренировок и проявление естественных рефлексов: они лежат почти на боку, грудь и живот прижаты к земле, нога согнута, чтобы защитить открытую часть живота. Это телесное поведение в первую очередь отражает физический страх перед бомбардировками, который становится неконтролируемым, если те оказываются слишком сильными или слишком близкими [14, с. 266–267].

Дань Первой мировой войне — в произведениях Кете Кольвиц, Отто Дикса, Людвиг Мейндера и многих других. В этой войне начала века в воздухе словно витал призрак следующей Второй мировой войны, столь пронзительно прозвучавшей у Георга Гросса («Выживший» (1944) (Илл. 9), «Каин или Гитлер в аду» (1944), «Мир II» (1946) и другие). Яркая экспрессия живописи передает реакцию человеческой психики на пугающие удары войны — от взрывов, бомбежек, обстрелов, газовых атак. Уже в 1918 г. Георг Гросс стал одним из основателей берлинской группы дадаистов, в творчестве которых четко

отразилась тема войны и смерти в их неразрывном единстве. Дадаисты создали на эту тему многочисленные комбинированные работы — фотоколлажи и фотомонтажи. В нацистской Германии их творчество было причислено к «дегенеративному искусству».

Вторая мировая война внесла новые черты в жизнь, в смерть и в искусство. Деперсонализация смерти еще больше усилилась с появлением новых видов вооружений, таких как наземные мины, которые могли убивать и калечить без непосредственного участия человека. Казалось, будто глубочайший смысл войны заключался в том, чтобы насилловать женщин, кем бы они ни были [14, с. 283], устраивать геноцид евреев, лагеря смерти, массовые расправы над мирными жителями.

В живописи военных лет тоже были свои этапы. В начале войны — в основном фиксация увиденного, не претендующая на обобщение, почти торопливая «живописная зарисовка». Например, документально-точные фронтовые зарисовки, разные по технике, стилю и художественному уровню (Илл. 10).

В период Великой Отечественной войны художник Борис Иванович Пророков участвовал в героической обороне полуострова Ханко, работал во фронтовой печати. Он создавал рисунки, в том числе для изо-листочков, которые сбрасывались с самолетов над вражеской территорией (Илл. 11).

Кукрыниксы написали картину «Таня» (2-й вариант, 1947), запечатлев героическую смерть Зои Космодемьянской (Илл. 12). В годы Великой Отечественной войны они создали ряд карикатурных плакатов (среди них — самый первый после нападения Германии плакат «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (1941) — с карикатурой на Гитлера), в том числе для сатирических «Окон ТАСС».

В станковой живописи Кукрыниксы сообща стремились применить к большому холсту свой опыт политической и преимущественно сатирической графики. Уже в 1933 г. они показали серию «Лицо врага» — цикл живописных карикатур на белогвардейских генералов. Великая Отечественная война дала темы для новых больших картин Кукрыниксов: «Зоя Космодемьянская» (1942–1947), «Конец. Последние часы в ставке Гитлера» (1947–1948). Здесь делались попытки совместить достоверное изображение событий с карикатурными, гротескно трактованными образами. Этюды художников — это бесценные живописные свидетельства эпохи [2; 20; 42; 43].

В отечественном советском искусстве осмысление опыта войны в живописи осуществлялось с помощью метода социалистического реализма, в зарубежном искусстве главенствовали все течения и направления живописи XX в.

Так, в творчестве Пикассо, начиная с 1930-х гг., появляется такая ключевая для него тема и образ, как бык, Минотавр. Художник создает целый ряд работ с этим персонажем («Минотавромахия», 1935), при этом миф о Минотавре Пикассо трактует по-своему. Для него бык, Минотавр — это разрушительные силы, война и смерть. Апогеем развития этой темы стала его знаменитая картина «Герника» (Илл. 13). Герника — маленький городок басков на севере Испании, практически стертый с лица земли немецкой авиацией 1 мая 1937 г. Эта огромная (почти 8 м в длину и 3,5 м в высоту) монохромная (черный, белый, серый) картина была впервые выставлена в республиканском павильоне Испании на Всемирной выставке в Париже. В этот же период создана и серия работ «Мечты и ложь генерала Франко» (1937) (в 1936 г. во время Гражданской войны в Испании художник поддерживал республиканцев, выступал против сторонников генерала Франко и создал ряд картин на эти темы). Вообще, тема смерти в творчестве Пикассо появилась в его «голубой период», когда в феврале 1901 г. в Мадриде он узнал о смерти своего близкого друга Карлоса Касагемаса, чему посвятил свою картину, композиционно продолжающую традицию фотографического жанра «На смертном одре» [9; 27].

Классиком документальной фотографии и основоположником военной фотожурналистики справедливо считается Роберт Капа [46; 49; 50; 52]. В 1938 г. он работал фотокорреспондентом во время японско-китайской войны. В 1940 г. переселился в США. Работал в Северной Африке и Италии. В 1944 г. снимал высадку союзнических войск в Нормандии. В 1947 г. вместе с Анри Картье-Брессоном основал фотоагентство «Магnum», в 1951 г. возглавил его, но в 1953 г. был вынужден переехать в Европу. Задача у агентства, которое вскоре сделалось самым влиятельным и престижным объединением фотожурналистов, была практическая: представлять предприимчивых фотографов-фрилансеров перед иллюстрированными журналами и устраивать им командировки [37, с. 29].

В 1947 г. Капа вместе с писателем Джоном Стайнбеком получил приглашение в Советский Союз, где в течение нескольких месяцев документировал повседневную жизнь. По результатам этой командировки была создана книга «Русский дневник» («Russian Journal») с фотографиями Капы.

Начало Второй мировой войны Капа встретил как корреспондент журнала «Life», хотя для американцев все еще оставался «врагом»: он по-прежнему был гражданином Венгрии — союзника гитлеровской Германии. Несмотря на это с 1940 по 1945 гг. Роберт Капа выполнял задания журнала «Life» и вел съемку на всех фронтах. В 1944 г. он стал единственным журналистом, осветившим высадку союзнического десанта на Омаха-Бич в Нормандии. Однако в лондонской редакции «Life» по оплошности лаборанта практически вся

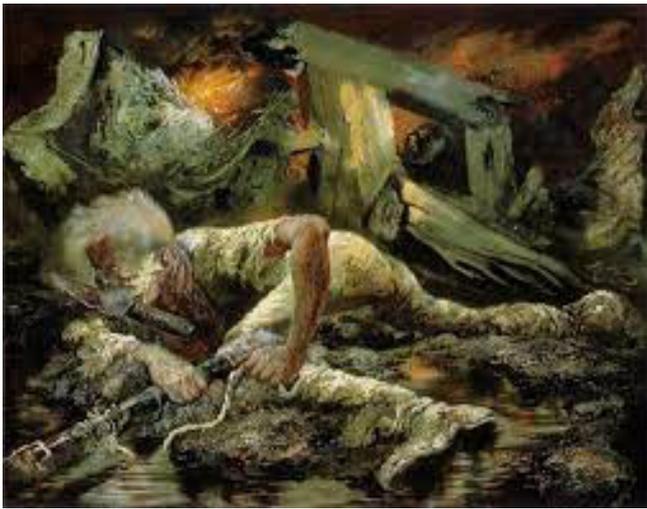
съемка о десанте союзников была испорчена, спасти удалось только одиннадцать кадров, которые были опубликованы во всех крупнейших мировых изданиях.

Изначально фотографы давали по большей части позитивный образ воинской профессии, представляли начало войны и ее продолжение в выгодном свете. Это началось с Крымской войны, и Роджер Фентон стал такого рода официальным фотографом. Множество солдат гибло не на поле боя: двадцать две тысячи умерли от болезней; тысячи и тысячи солдат лишились конечностей из-за обморожения во время долгой осады Севастополя; некоторые сражения закончились катастрофически. Фентон прибыл в Крым зимой, на четыре месяца, договорившись, что будет публиковать фотографии в еженедельнике «Illustrated London News» (в виде гравюр), выставит их в галерее и по возвращении издаст в форме альбома. В военном ведомстве он получил инструкции не фотографировать убитых, изувеченных и больных; громоздкий процесс съемки не позволял запечатлеть большинство других сюжетов, и Фентон представлял войну как чинную мужскую вылазку на лоно природы. Каждый снимок требовал пятнадцатисекундной экспозиции и отдельной обработки в темной лаборатории. Фентон мог фотографировать штабное совещание на открытом воздухе или рядовых солдат, чистящих пушку, только попросив их стать или сесть рядом, выполнять его указания и не шевелиться. Его снимки — иллюстрации военной жизни в тылу; сама война — передвижения, беспорядок, трагедия — вне поля зрения. Единственная крымская фотография не пасторального характера — «Долина смертной тени». Памятная фотография Фентона — это портрет отсутствия, смерть без мертвых. Это единственная не постановочная фотография: на ней только широкая изрытая дорога, усеянная камнями и ядрами. Заворачивая, она пересекает голую холмистую равнину и пропадает вдаль [37, с. 40].

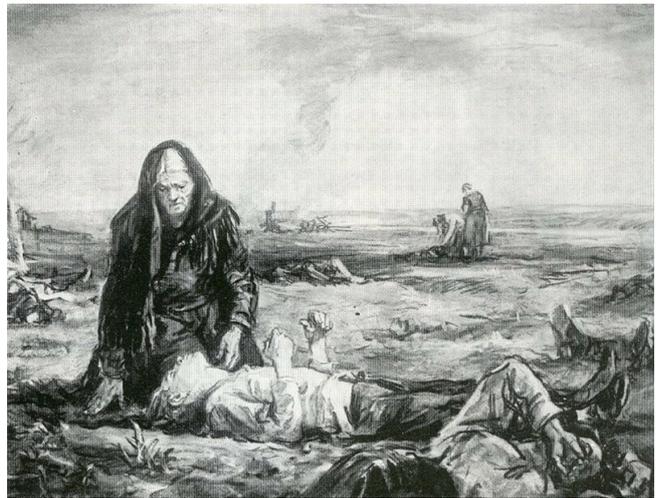
Самая знаменитая фотография с Гражданской войны в Испании — «Смерть республиканского ополченца» (1936). Роберт Капа снял республиканского солдата в тот миг, когда его сразила пуля (Илл. 14). Черно-белое фото уловило страшный миг гибели человека в белой рубашке с засученными рукавами, падающего навзничь на склоне холма; правая рука его, откинута назад, выпустила винтовку; сейчас он упадет, мертвый, на собственную тень. Фото потрясает — и в этом вся суть [37, с. 20]. Эта фотография может стоять в паре со «Смертельно раненым» Василия Верещагина (1873) (Илл. 15) [21; 22] и с «Раненым человеком» Герта Генриха Волхейма (1919) (Илл. 16) [50]. Разные войны, разные способы изображения, но губительная сущность — одна. Жесткая смертельная схватка в «Обороне Севастополя» (1942) у советского живописца Александра Дейнеки [41].

Работы Августа Зандера из серии «Люди XX столетия» многократно выставлялись и переиздавались. Серия представляет собой срез германского общества времен Веймарской республики и состоит из семи частей: «Фермер», «Торговец», «Женщина», «Классы и профессии», «Художники», «Город», «Последние люди». Герои снимков — молодые и пожилые, мужчины, женщины и дети, студенты, рабочие и чиновники, изображены в привычной для себя обстановке или на нейтральном фоне, но так, что мы практически не нуждаемся в дополнительных пояснениях относительно личности персонажа. Август Зандер формировал представление о фотографируемых людях светом и воздухом, их наследственными чертами и их действиями. Он показывал личность в естественных условиях, со всеми ее достоинствами и недостатками, и так его персонажи вошли в историю, став историческими личностями.

В работах, составляющих серию «Люди XX столетия» (Илл. 18), Август Зандер вскрывал сущность человека через его принадлежность к определенному социальному и культурному типу. Фотограф верил, что камера дает для этого больше возможностей, чем любые другие изобразительные средства. Своеобразная «каталогизация» людей, которую проводил художник, должна была, по его мнению, позволить людям лучше понять самих себя.



Илл. 9. Георг Гросс. Выживший. 1944. Частная коллекция. Из открытых источников



Илл. 10. Дементий Шмаинов. Мать. Из серии «Не забудем, не простим!». 1942. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://www.tretyakovgallery.ru/>



Илл. 11. Борис Пророков. За колючей проволокой. Из серии «Это не должно повториться!». 1958–1959. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://www.rusmuseum.ru/>



Илл. 12. Кукрыниксы. Таня. 1947. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://www.tretyakovgallery.ru/>



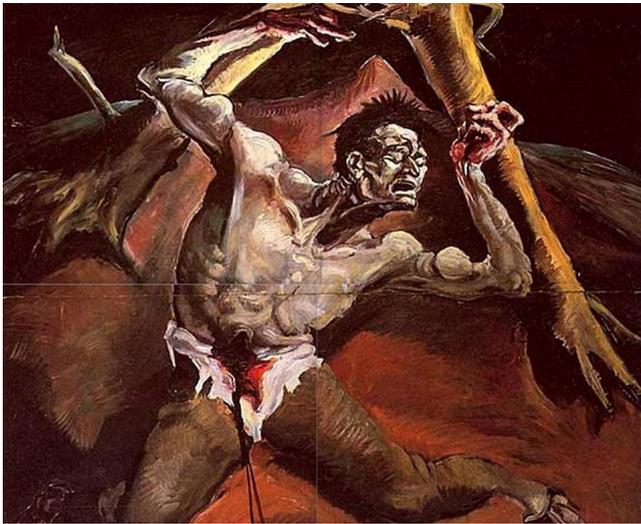
Илл. 13. Пабло Пикассо. Герника. 1937. Центр искусств королевы Софии, Мадрид. Источник: [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)



Илл. 14. Роберт Капа. Смерть республиканского ополченца. 1936. Частная коллекция. Из открытых источников



Илл. 15. Василий Верещагин. Смертельно раненый. 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: <https://www.tretyakovgallery.ru/>



Илл. 16. Герт Генрих Волхейм. Раненый человек. 1919. Частное собрание. Из открытых источников



Илл. 17 Александр Дейнека. Оборона Севастополя. 1942. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Источник: <http://www.rusmuseum.ru/>

Фотографы и художники фокусируются на фиксации разрушений, руин войны (Илл. 19). Художники-участники и очевидцы войны — самые непосредственные авторы произведений на эту тему (Илл. 20–22). Биографии художников времен фашизма в Германии свидетельствуют, что они подвергались гонениям, уничтожению, в лучшем случае — смогли уехать и избежать гибели.

Ощущение страха, оцепенения, ужаса в мертвящей тишине, скованности движения, удушья — полутеней, лиц-масок на фоне тяжелой стены — давящая атмосфера времени Холокоста передана у немецкого художника Феликса Нуссбаума (Илл. 22), который в 1944 г. был арестован и вместе с другими депортированными евреями отправлен из сборного лагеря Мехелен в лагерь смерти Аушвиц-Биркенау.

Вацлав Йиру [48], будучи политическим заключенным нацистской Германии и едва избежав казни, после войны в целях сохранения исторической памяти основал и начал редактировать ревью художественной фотографии, издаваемое в Праге и с 1959 г. публиковавшееся на русском языке. Он считал, что советская фотография военных лет часто выходила за рамки документальности и становилась полнокровным художественным произведением, входящим в сокровищницу мировой фотографии.

Но война — самое большое преступление, и с середины 1960-х гг. большинство известных фотографов, снимавших войну, считали своей обязанностью показать ее «настоящее» лицо [15]. Цветные фотографии измученных вьетнамских крестьян и раненых американских солдат, которые делал Ларри Барроуз и публиковал в «Life» начиная с 1962 г., определенно подкрепили протест против американской войны во Вьетнаме. Барроуз погиб в 1971 г., когда американский военный вертолет, в котором он летел еще с тремя фотоаппаратами, был сбит над тропой Хо Ши Мина в Лаосе. Барроуз был первым видным фотографом, снимавшим всю войну в цвете [37, с. 32]. Сегодня, в эпоху цифровизации и информационной революции, войну можно наблюдать в режиме онлайн.

На изображениях много молодых людей в форме, позирующих перед камерой в военной амуниции или идущих в атаку, противоборствующих сторон (Илл. 23–25), военной техники, типичны изображения плачущих матерей (Илл. 26), разоренные дома, страдающие люди. Горе и отчаяние в фотоснимках.

Сегодня телевидение, доступ которому к месту боевых действий ограничен правительством и самоцензурой, подает войну как зрелище. Сама война, в меру возможности, ведется дистанционно методом бомбардировок, причем объекты их могут выбираться с другого континента, на основе мгновенно получаемой визуальной информации [37, с. 52].

Фотографии служат тотемами идеологий, они и вызывают, и обвиняют, и шокируют одновременно.

Важна направленность фотографического обвинения, осуждение конкретного конфликта, которое становится осуждением человеческой жестокости и дикости вообще. В современном искусстве перформансов, инсталляций актуализируется авторская позиция художника к кровавым итогам войны. Например, Марина Абрамович в своем перформансе «Кости войны» («Балканское барокко», 1997) оплакивает жертв балканской войны после распада Югославии, сидя в грудах костей (Илл. 27). Ассоциации возникают и с «Апофеозом войны» (1871) — грудой черепов в картине В. В. Верещагина, и с горами трупов на фотографиях и кинохронике нацистских лагерей смерти. Молодецкая удаля воинов сменяется трупным смрадом, гримасой сматения, параличом воли, предательством гуманизма, культом смерти, бесславным концом без побед.

Художники фиксируют любую войну как наиболее острую форму разрешения социальных противоречий внутри или вовне страны — вооруженное противостояние социальных, этнических, религиозных общностей и групп за реализацию своих коренных экономических, политических и других интересов, которое вызывается попытками агрессивного вторжения, нападения, противоборства с целью за-



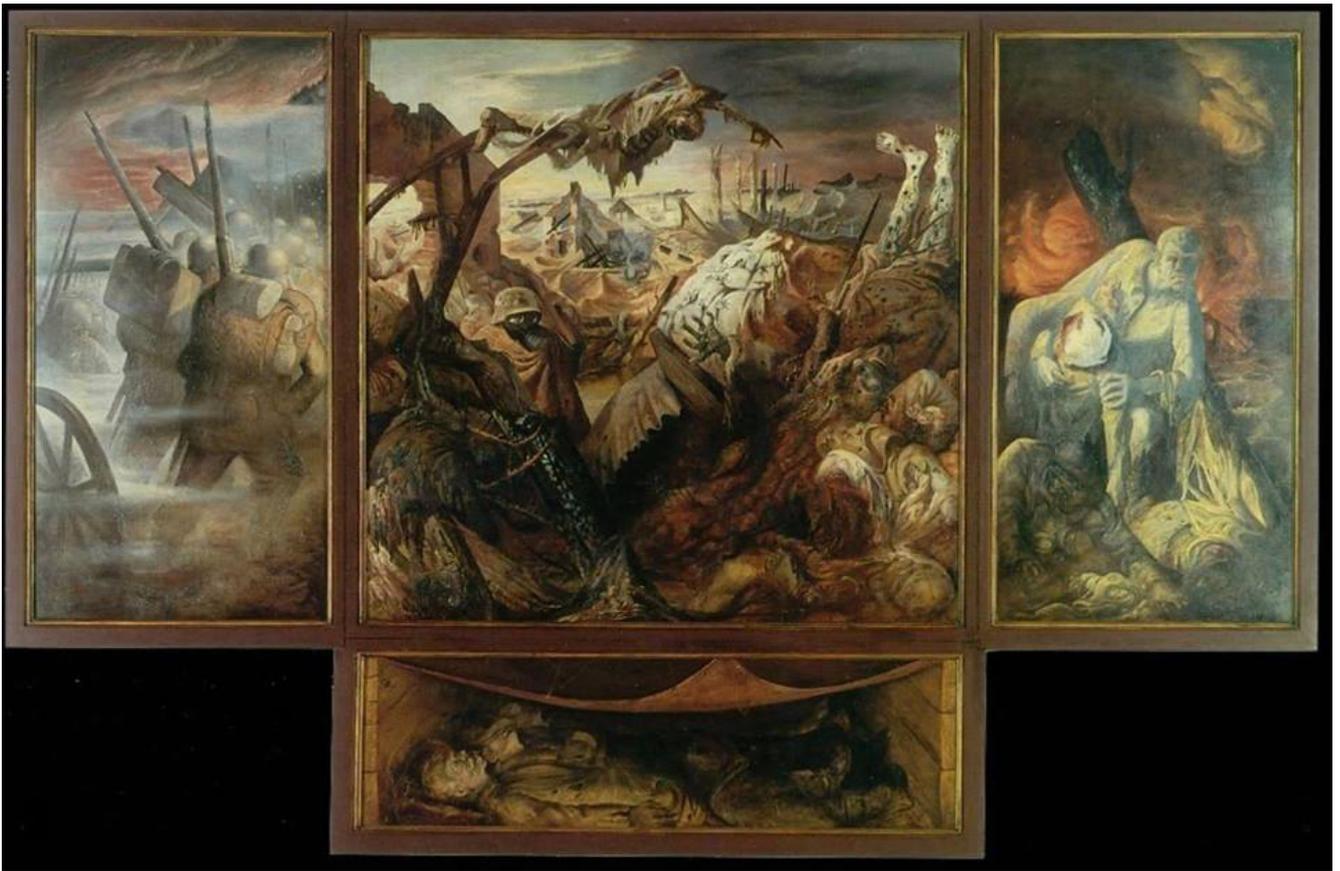
Илл. 18. Август Зандер. Из серии «Люди 20 столетия». 1930-е. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Илл. 19. Роберт Капа. Сталинград. Фонтан «Бармалей». 1947. Источник: Стейнбек Д. Русский дневник. М.: Мысль, 1990

хвата власти [11; 34–36]. Все эти неразрешимые проблемы войны можно решать на языке символов, ассоциаций как сожалений, сострадания и человеческой памяти (Илл. 28–29).

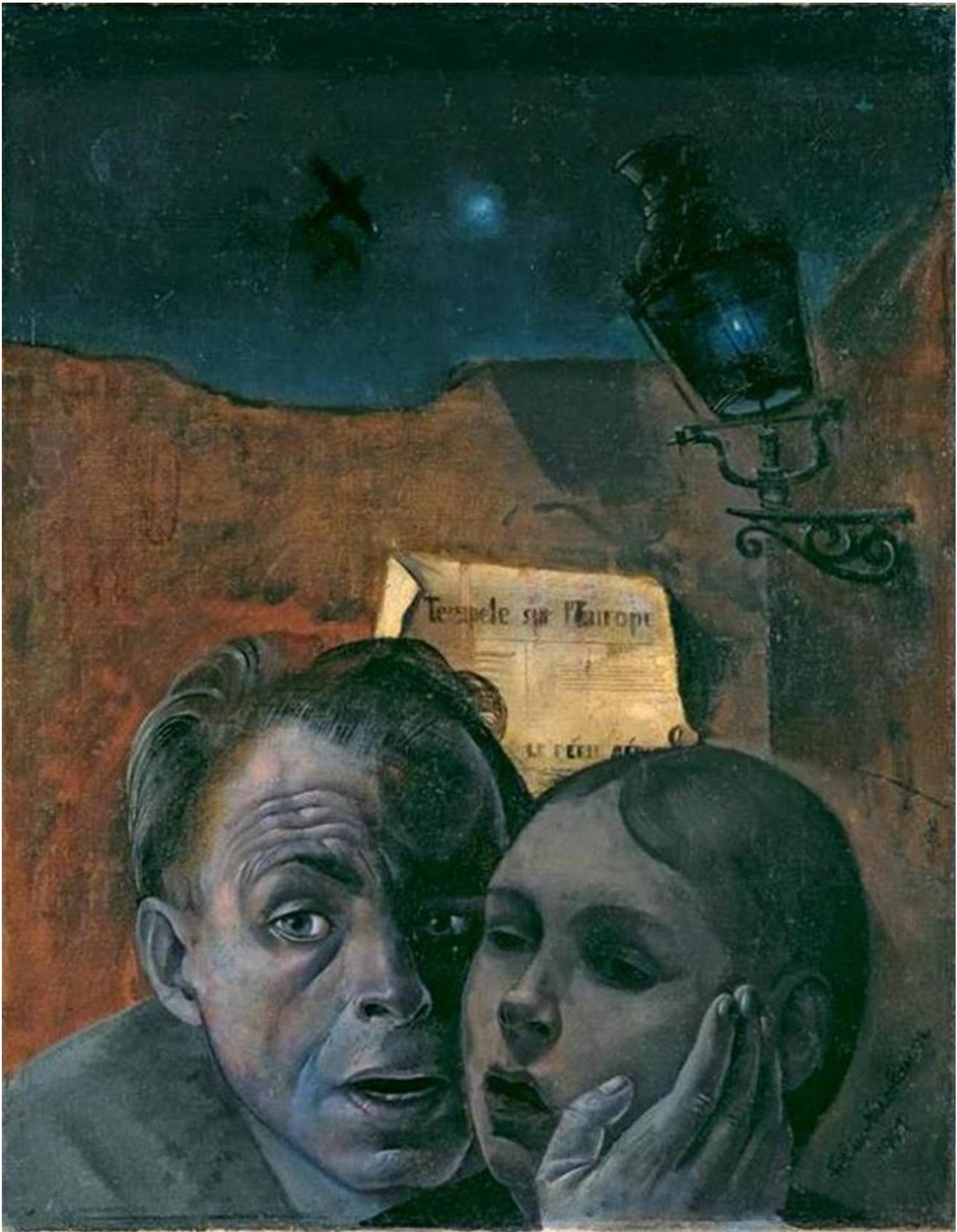
Сегодня военная тема звучит на многочисленных выставках. Так, в Санкт-Петербургском Союзе художников ежегодно проводятся тематические выставки «Подвигу блокадного Ленинграда посвящается...» и «День Победы». Повествование о войне заменилось констатацией события в монументально-символических формах, с одной стороны, и атомизацией возможностей авторского прочтения темы



Илл. 20. Отто Дикс. Война. Триптих. 1932. Галерея новых мастеров, Дрезден



Илл. 21. Феликс Нуссбаум. Триумф смерти. 1944. Дом Феликса Нуссбаума, Оснабрюк. Из открытых источников



Илл.22 Феликс Нуссбаум. Страх. 1941. Музей истории и культуры, Оснабрюк. Источник: <https://mik-osnabrueck.de/>

в смешанных техниках и разных стилях (от академизма до постмодернизма), с другой.

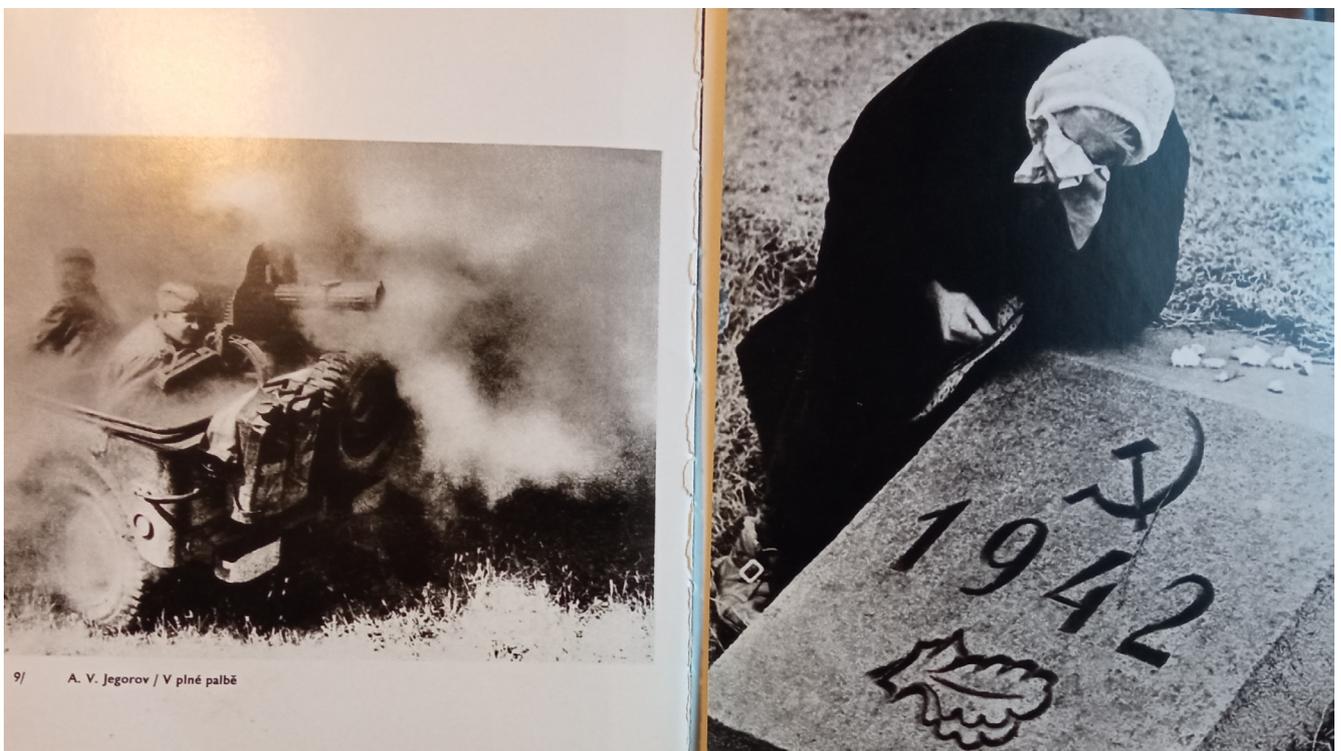
Монументально-символическая форма предполагает обобщение, героизацию и типизацию изобразительно-вырази-

тельных начал (образа Солдата-Победителя, Матери-Родины, например) — с одной стороны, а с другой — пропитана личным опытом, отношением к теме, ведет к утверждению социально-значимого, неповторимого, семейного откровения [47].



Илл. 23. Александр Узлян. Пехота. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 7

Илл. 24. Е. Евзерихин. Батарея. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 8



Илл. 25 Анатолий Егоров. Огонь. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 9

Илл. 26. Мирослав Муразов. Мать. 1940-е. Источник: Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. Il. 11

Безусловно, сегодня в творчестве художников происходит актуализация и интерпретация исторического

наследия — эстетической и исторической памяти, прежде всего, о Второй мировой войне [12].

### Заключение

Война в XX–XXI вв. принесла человеку онтологическое бесчестие, анимализацию, рефикацию как результат творимых жестокости и насилия. Художники и фотографы XX–XXI вв. смогли сорвать внешние покровы и явить, обнажить ужас беспощадной окопной войны, ее звериный оскал. Война меняет восприятие человеком мира, самого себя и других. Она принижает и нивелирует представления о человеческой сущности, о предназначении человека в природе и обществе, покушаясь и разрушая его физическую-телесную и психологическую, психическую оболочку. Современная война основана на оружии массового уничтожения, дегуманистична по своей сущности как любое убийство.

Позитивная подача войны (в батальном жанре), военного конфликта и, соответственно, пафос побед, триумф победителей фиксируется в искусстве и преподносится как неизбежный ход развития событий, истории. А с другой стороны, пацифизм, показ ужасов, уродства войны, смерти, страданий, лишений, антигуманистической сущности войны, вариантов деградации человеческого сообщества, звериный оскал бедствий и как следствие — осуждение. Война как область проявления военного искусства, полководческого таланта и война как преступление, предостережение человечеству от самоубийства. Это прослеживается в позициях художников разных видов искусств. Показывая бедствия войны (вслед за Ф. Гойей), ее осмыслиют как объективный факт и субъективное переживание горя.

Художники и фотографы зафиксировали травмы войны, осудили ее звериную сущность, вернули чувство человеческого достоинства и свободы израненному после нее человечеству. В этом художники видели свое предназначение. Только художники после фашизма своим искусством могли вернуть чувство свободы и достоинства личности, залечивать травмы от войны. Несмотря на то, что травма от войны остается на всю жизнь, ее можно пережить, преодолеть, излечить, и в том числе и с помощью искусства.



Илл. 27. Марина Абрамович. Перформанс «Кости войны» («Балканское барокко»). 1997. Из открытых источников



Илл. 28. Наталья Дружинкина. Солдаты Первой мировой войны. 2017



Илл. 29. Наталья Дружинкина. Война и мир. 2017

### Список литературы:

1. Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Лики России, 2009. 399 с.
2. Борис Пророков. О времени и о себе. М.: Изобразительное искусство, 1979. 44 с.
3. Борис Л. А. и др. История фотографии: С 1839 года до наших дней. М.: Арт-Родник, 2011. 766 с.
4. Бродский В. Я. Советская батальная живопись. М.; Л.: Искусство, 1950. 108 с.
5. Верещагин А. С. Гражданская война в России, 1917–1922 : учеб. пособие. Уфа: Уфим. гос. нефт. техн. ун-т, 1998. 72 с.
6. Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. 60-е годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 231 с.
7. Верещагина А. Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. Л.: Искусство, 1973. 204 с.

8. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. 400 с.
9. Герман М. Ю. Пикассо: Путь к триумфу. М.: Искусство — XXI век, 2013. 336 с.
10. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 296 с.
11. Гражданская война в России: перекресток мнений. М.: Наука, 1994. 377 с.
12. Дружинкина Н. Г. Актуализация наследия и современные интерпретации темы Победы в Великой Отечественной войне (1941–1945 гг.) в творчестве петербургских художников // День Победы. Живопись. Графика. Фотография. Скульптура. Монументальное искусство. Декоративно-прикладное искусство. Керамика. Плакат. Иконопись. Критика и искусствоведение. Инсталляция. Архив: каталог выставки / Ред. Т. А. Кроль, Л. А. Пашинская. СПб.: СПб Союз Художников., 2021. С. 5–68.
13. История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 384 с.
14. История тела: В 3 т. / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.
15. Фотография. Всемирная история / авт.-сост. Энн Брейсгердл и др. М: Издательство «МАГМА», 2020. 576 с.
16. Каптерева Т. П. Эль Греко : монографический очерк. М.: Искусство, 1965. 195 с.
17. Кауфман Р. С. Советская тематическая картина. 1917–1941. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 171 с.
18. Козлова О. Т. Фотореализм. М.: Галарт, 1994. 144 с.
19. Королёва А. Дюрер. М. : Олма-Пресс, 2007. 128 с.
20. Кукрыниксы. Втроем. М.: Советский художник, 1975. 296 с.
21. Лебедев А. К. В. В. Верещагин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1972. 396 с.
22. Лебедев А. К., Солодовников А. В. Василий Васильевич Верещагин. Л.: Художник РСФСР, 1987. 180 с.
23. Левашов В. Лекции по истории фотографии. М.: Тримедиа Контент, 2012. 481 с.
24. Либман М. Я. Дюрер и его эпоха : Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века : К 500-летию Альбрехта Дюрера, 1471–1971. М.: Искусство, 1972. 239 с.
25. Маца И. Л. А. Дейнека. М.: Советский художник, 1959. 80 с.
26. Московские художники Великой Отечественной войны: Воспоминания. Письма. Статьи / Сост. В. А. Юматов. М.: Советский художник, 1981. 511 с.
27. Надеждин Н. Я. Пабло Пикассо: «Пламя Герники»: Биографические рассказы. М.: Издательство «Майор»; Издатель А. И. Осипенко, 2011. 192 с.
28. Никифоров Б. М. А. Дейнека Л.: Изогиз, 1937. 121 с.
29. Павлов П. А. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи (конец 1950-х — 1970-е годы). М.: Наука, 1989. 204 с.
30. Паскале де Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства Москва: Омега, 2008. 382 с.
31. Пименов Р. И. Россия без центральной власти (1917–1921). СПб., Сыктывкар, 1998. 327 с.
32. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1979. 243 с.
33. Садовень В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX вв. М.: Искусство, 1955. 371 с.
34. Самсонов А. М. Вторая мировая война. М.: Наука, 1985. 584 с.
35. Слободин В. П. Гражданская война в России (1917–1922). М.: МЮИ МВД России, 1999. 80 с.
36. Соколов А. К. Лекции по Советской истории. Ч. 1: Становление Советской системы. 1917–1921. М.: Институт российской истории РАН, 1994. 96 с.
37. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
38. Страницы незабываемого: 50 лет великой победы. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. 51 с.
39. Суздаев П. К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М.: Советский художник, 1966. 468 с.
40. Сысоев В. П. А. Дейнека. Л.: Аврора, 1982. 308 с.
41. Федотова Е. Д. Бёклин. М.: Белый Город, 2001. 64 с.
42. Фотографии XX века. Музей Людвига в Кёльне. М.: Taschen; АСТ; Астрель, 2008. 196 с.
43. Халаминский Ю. Я. Д. А. Шмаринов. М.: Советский художник. 1959. 247 с.
44. Художники города-фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л.: Художник РСФСР, 1973. 443 с.
45. Червоная С. М. О революции, о войне и мире, о родной земле: Очерки развития советского изобразительного искусства на современном этапе. М.: Изобразительное искусство, 1985. 191 с.
46. Bustelo G. Robert Capa: Obra fotográfica. London; New York: Phaidon, 2005.
47. Kershaw A. Blood and champagne: The life and times of Robert Capa. New York: Thomas Dunne Books / St. Martin's Press, 2003. 304 p.
48. Jirů V. Současná sovětská fotografie. Praha: Odeon, 1972. 91 s.
49. Lacouture J. Robert Capa. Paris: Centre National de la Photographie, 1988.
50. Palmier J.-M. Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America. London: Verso, 2006. 864 p.
51. Sabarsky S. Egon Schiele. New York: Rizzoli, 1985. 224 p.
52. Whelan R. Robert Capa: A biography. — New York: Knopf, 1985. 341 p.

## References

- Barkhatova, E. V. (2009) *Russkaia svetopis'. Pervyi vek fotoiskusstva 1839–1914 [Russian Light Painting. The First Century of Photography 1839–1914]*. Saint Petersburg: Liki Rossii Publ. (in Russian)
- Boris, L. (tr.) (2011) *Istoriia fotografii: S 1839 goda do nashikh dnei [History of Photography: From 1839 to the Present Day]*. Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)
- Breisgerdl, E. et al. (2020) *Fotografiiia. Vsemirnaia istoriia [Photography. All-World History]*. Moscow: MAGMA Publ. (in Russian)
- Brodskii, V. Ia. (1950) *Sovetskaia batal'naia zhivopis' [Soviet Battle Painting]*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Bustelo, G. (2005) *Robert Capa: Obra fotográfica*. London; New York: Phaidon.
- Chervonnaia, S. M. (1985) *O revoliutsii, o voine i mire, o rodnoi zemle: Ocherki razvitiia sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva na sovremennom etape [About Revolution, about War and Peace, about Native Land: Essays on the Development of Soviet Fine Arts at the Present Stage]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Druzhinkina, N. G. (2021) 'Actualization of Heritage and Modern Interpretations of the Theme of Victory in the Great Patriotic War (1941–1945) in the Work of St. Petersburg Artists', in Krol', T. A., Pashinskaia, L. A. (ed.) *Den' Pobedy. Zhivopis'. Grafika. Fotografiiia. Skul'ptura. Monumental'noe iskusstvo. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Keramika. Plakat. Ikonopis'. Kritika i iskusstvovedenie. Installiatsiia. Arkhiv: katalog vystavki [Victory Day. Painting. Graphics. Photo. Sculpture. Monumental Art. Decorative and Applied Art. Ceramics. Poster. Iconography. Criticism and Art History. Installation. Archive: exhibition catalog]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg

Union of Artists Publ., pp. 5–68. (in Russian)

- Fedotova, E. D. (2001) *Beklin [Böcklin]*. Moscow: Belyi Gorod Publ. (in Russian)
- Fotografii XX veka. Muzei Liudviga v Kel'ne [20<sup>th</sup>-Century Photographs. Museum Ludwig in Cologne] (2008). Moscow: AST Publ. (in Russian)
- Garen, E. (1986) *Problemy ital'ianskogo Vozrozhdeniia [Issues of the Italian Renaissance]*. Moscow: Progress Publ. (in Russian)
- German, M. Iu. (2013) *Pikasso: Put' k triumfu [Picasso: the Path to Triumph]*. Moscow: Iskusstvo — XXI vek Publ. (in Russian)
- Golomshtok, I. N. (1994) *Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian Art]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian)
- Grazhdanskaia voina v Rossii: perekrestok mnenii [Civil War in Russia: a Crossroads of Opinions] (1994). Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Iumatov, V. A. (1981) *Moskovskie khudozhniki Velikoi Otechestvennoi voiny: Vospominaniia. Pis'ma. Stat'i [Moscow Artists of the Great Patriotic War: Memoirs. Letters. Articles]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Jírů, V (1972). *Současná sovětská fotografie*. Praha: Odeon. (in Czech)
- Kaptereva, T. P.(1965) *El' Greko : monograficheskii ocherk [El Greco: Monographic Essay]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Kaufman, R. S. (1951) *Sovetskaia tematicheskaia kartina. 1917–1941 [Soviet Thematic Picture. 1917–1941]*. Moscow: Izd-vo AN SSSR Publ. (in Russian)
- Kershaw, A. (2003) *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa*. New York: Thomas Dunne Books / St. Martin's Press.
- Khalaminskii, Iu. Ia. (1959) *D. A. Shmarinov*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Khudozhniki goroda-fronta: Vospominaniia i dnevniki leningradskikh khudozhnikov [Artists of the Front City: Memoirs and Diaries of Leningrad Artists]* (1973). Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Korben, A. et al. (ed.) (2014) *Istoriia tela: V 3 t. T. 2: Ot Velikoi frantsuzskoi revoliutsii do Pervoi mirovoi voiny [History of the Body: in 3 vols. Vol. 2: From the French Revolution to the First World War]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Korben, A. et al. (ed.) (2016) *Istoriia tela: V 3 t. T. 2: Peremena vzgliada: 20 vek [History of the Body: in 3 vols. Vol. 3: Change of View: 20<sup>th</sup> Century]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Koroleva, A. (2007) *Diurer [Dürer]*. Moscow: Olma-Press Publ. (in Russian)
- Kozlova, O. T. (1994) *Fotorealizm [Photorealism]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian)
- Kukryniksy (1975) *Vtroem [The Three of Us]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Lacouture, J. (1988) *Robert Capa*. Paris: Centre National de la Photographie.
- Lebedev, A. K. (1972) *V. V. Vereshchagin. Zhizn' i tvorchestvo [V. V. Vereshchagin. Life and Art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Lebedev, A. K., Solodovnikov, A. V. (1987) *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin [Vasily Vasilyevich Vereshchagin]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. (in Russian)
- Levashov, V. (2012) *Lektsii po istorii fotografii [Lectures on the History of Photography]*. Moscow: Trimedia Kontent Publ. (in Russian)
- Libman, M. Ia. (1972) *Diurer i ego epokha: Zhivopis' i grafika Germanii kontsa 15 i pervoi poloviny 16 veka: K 500-letiiu Al'brekhta Diurera, 1471–1971 [Dürer and His Era: Painting and Graphics in Germany at the End of the 15<sup>th</sup> and First Half of the 16<sup>th</sup> Century: On the 500<sup>th</sup> Anniversary of Albrecht Dürer, 1471–1971]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Matsa, I. L. (1959) *A. Deineka*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Nadezhdin, N. Ia. (2011) *Pablo Pikasso: "Plamia Gerniki": Biograficheskie rasskazy [Pablo Picasso: "The Flame of Guernica": Biographical Stories]*. Moscow: Maior; A. I. Osipenko Publ. (in Russian)
- Nikiforov, B. M. (1937) *A. Deineka*. Leningrad: Izogiz Publ. (in Russian)
- Palmier, J.-M. (2006) *Weimar in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America*. London: Verso.
- Paskale, de E. (2008) *Smert' i voskresenie v proizvedeniakh izobrazitel'nogo iskusstva [Death and Resurrection in Works of Fine Arts]*. Moscow: Omega Publ. (in Russian)
- Pavlov, P. A. (1989) *Razvitie obrazno-plasticheskoi struktury sovremennoi sovetskoi zhivopisi (konets 1950-kh — 1970-e gody) [The Development of the Figurative-Plastic Structure of Modern Soviet Painting (Late 1950s – 1970s)]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Pimenov, R. I. (1998) *Rossia bez tsentral'noi vlasti (1917–1921) [Russia without a Central Government (1917–1921)]*. Saint Petersburg-Sykt'yvkar. (in Russian)
- Prokov, B. (1979) *Boris Prorokov. O vremeni i o sebe [Boris Prorokov. About Time and Myself]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Rakova, M. M. (1979) *Russkaia istoricheskaiia zhivopis' serediny 19 veka [Russian Historical Painting in the Middle of the 19<sup>th</sup> Century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Sabarsky, S. (1985) *Egon Schiele*. New York: Rizzoli.
- Sadoven', V. *Russkie khudozhniki-batalisty 18–19 vv [Russian Battle Painters of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Samsonov, A. M. (1985) *Vtoraia mirovaia voina [World War II]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Slobodin, V. P. (1999) *Grazhdanskaia voina v Rossii (1917–1922) [The Civil War in Russia (1917–1922)]*. Moscow: MYUI MVD Rossii Publ. (in Russian)
- Sokolov, A. K. (1994) *Lektsii po Sovetskoi istorii. Chast' 1: Stanovlenie Sovetskoi sistemy. 1917–1921 [Lectures on Soviet History. Part 1: Formation of the Soviet System. 1917–1921]*. Moscow: RAN Publ. (in Russian)
- Sontag, S. (2014) *Smotrim na chuzhie stradaniiia [Looking at Other People's Suffering]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)
- Stranitsy nezabyvaemogo: 50 let velikoi pobedy [Pages of the Unforgettable: 50 years of the Great Victory]* (1996). Saint Petersburg: In-t im. I. E. Repina Publ. (in Russian)
- Suzdalev, P. K. (1966) *Sovetskoe iskusstvo perioda Velikoi Otechestvennoi voiny [Soviet Art of the Great Patriotic War]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Sysoev, V. P. (1982) *A. Deineka*. Leningrad: Avrora Publ. (in Russian)
- Vereshchagin, A. S. (1998) *Grazhdanskaia voina v Rossii 1917–1922 [The Civil War in Russia 1917–1922]*. Ufa: UGNTU Publ. (in Russian)
- Vereshchagina, A. G. (1973) *Khudozhnik. Vremia. Istoriia. Ocherki russkoi istoricheskoi zhivopisi 19 – nachala 20 veka [Artist. Time. History. Essays on Russian Historical Painting in the 18<sup>th</sup> – the Early 20<sup>th</sup> Centuries]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Vereshchagina, A. G. (1990) *Istoricheskaiia kartina v russkom iskusstve. 60-e gody 19 veka [Historical Painting in Russian Art. The 1960s]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Whelan, R. (1985) *Robert Capa: A Biography*. New York: Knopf.

**Степанова Дарья Геннадьевна**, аспирант. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48. 191186. [dar.kisel@yandex.ru](mailto:dar.kisel@yandex.ru) ORCID ID: 0000-0002-7156-7202

**Stepanova Darya Gennad'evna**, PhD student. Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moiki Emb., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [dar.kisel@yandex.ru](mailto:dar.kisel@yandex.ru) ORCID ID: 0000-0002-7156-7202

## ГЕРОИЧЕСКИЙ ЛЕНИНГРАД В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ: ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ

### HEROIC LENINGRAD IN APPLIED ARTS: TYPOLOGY OF IMAGES

**Аннотация.** Статья посвящена анализу форм интерпретации тем Великой Отечественной войны и блокады в произведениях ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства. Актуальность определяется не только возрастающим интересом к проблемам отечественного декоративного искусства, но и важностью сохранения ценностных и этических ориентиров и памяти о подвиге и стойкости ленинградцев. Научная новизна обусловлена систематизацией произведений различных отраслей декоративного искусства и их объединением в типологическую систему. Изучение произведений различных видов декоративного искусства в контексте понятия «ленинградский стиль» позволило выявить характерные отличия в трактовке сюжетов войны, отборе художественно-выразительных средств, свойственные только ленинградским художникам. Важной частью исследования стал анализ произведений в контексте развития «ленинградского стиля» как самостоятельного художественного явления, эстетической категории, базирующейся на понимании городской идентичности. В рамках статьи рассматриваются произведения, созданные как непосредственно в период с конца 1930-х до начала 1950-х гг., так и более поздние работы на схожие темы. Эта выборка позволяет проследить ход развития визуальных образов, посвященных блокаде и войне на различных этапах эволюции стиля: движение от открытого нарратива к метафорической иносказательности. Основным материалом выступают выставочные, декларативные произведения, так как масштаб и сложность переживания темы не позволяли найти воплощения в бытовом пространстве. Сочетание специфических искусствоведческих методов, таких как иконографический, стилистический и формальный анализ, и методов смежных дисциплин помогли систематизировать произведения и выявить три магистральные направления в решении тем блокады и войны в декоративном искусстве Ленинграда — трагедии, Победы и восстановления.

**Ключевые слова:** «ленинградский стиль»; типология; образы войны; декоративное искусство; промышленное искусство; художественный язык; советское искусство.

**Abstract.** The author analysed the combination of the themes of the Great Patriotic War and the Siege in the works of the Leningrad masters of decorative and industrial art. Not only does the growing interest in the problem of domestic decorative arts make the research relevant, but also the preservation of value and ethical guidelines and the memory of the feat and perseverance of Leningraders are of great importance. The scientific novelty is due to the systematic nature of the manifestation of various types of decorative art and their integration into a typological system. An analysis of various types of decorative art in identifying the “Leningrad style” made it possible to detect characteristic features in the interpretation of the plots of the War and the selection of artistic and expressive means that are specific only to the Leningrad artists. An important part of the study was the analysis of the “military sub-period” of the development of the “Leningrad style” as an independent artistic phenomenon, an exceptional perception of a sustainable style, an aesthetic formation of a category based on classical urban implementation. The study features works created in the period from the late 1930s to the early 1950s and later works on similar themes. This sample allowed us to trace the development of visual formations dedicated to the Siege and War on various features of style: the movement from open narrative to metaphorical allegory. The main features are widespread, declarative works since the scope and prevalence of the topic are not represented and not implemented in everyday space. The author used specific art criticism methods, such as iconography, stylistic, and formal analysis, and the chose methods specially designed to systematize works and identify three main directions in the themes of the Siege and War in the decorative art of Leningrad — tragedy, Victory, and Reconstruction.

**Keywords:** “Leningrad style”; typology; images of war; decorative arts; industrial art; artistic language; Soviet art.

Военная тема в изобразительном искусстве — живописи, скульптуре и графике — становилась предметом многочисленных исследований, подробного изучения историками и искусствоведами, в то время как произведения декоративного и промышленного искусства до недавнего времени оставались на «периферии» проблемного поля актуального искусствознания. Временная дистанция позволила изменить статус произведений, еще недавно считавшихся элементами быта. Подтверждается статус произведений авторского и тиражного декоративного искусства как маркера, наиболее ярко отражающего настроение времени и в то же время

оказывающего непосредственное влияние на формирование культурного кода города, страны, эпохи.

Осмысление роли и места Ленинграда и его подвига стало одним из направлений художественного поиска мастеров декоративного искусства. Особенно интенсивно к темам войны и победы стали обращаться после 1965 г. — именно в этом году Ленинграду было присвоено почетное звание «Города-героя», началось создание мемориала «Зеленый пояс Славы», однако и в военное время, и первые двадцать лет после войны велась работа по осмыслению места и роли города, названного городом-героем в приказе 1 мая 1945 г.

и награжденного в этом же году Орденом Ленина. Одно из центральных мест в этом поиске занимала разработка художественных образов блокады — героической обороны и мужества города как центрального события ленинградской истории Второй Мировой войны.

Основным материалом исследования являлись произведениями декоративного искусства из различных музеев и частных коллекций, а теоретическим базисом стали проблемные статьи, посвященные декоративному и изобразительному искусству Ленинграда XX в. [10; 11; 12; 14; 15; 18; 20; 21], диссертации [1; 5], монографии [8; 16] и каталоги [3; 7; 9; 13], а также электронные ресурсы музеев и прошедших выставок [2; 4; 6; 9; 19].

Изучение вариаций осмысления тем блокады и войны в произведениях различных видов декоративного искусства (стекло, фарфор, керамика, текстиль, ювелирное искусство) в контексте понятия «ленинградский стиль» позволило выявить характерные отличия в трактовке сюжетов, отборе художественно-выразительных средств, свойственные только ленинградским художникам и выделить три магистральные направления в решении тем блокады и войны в декоративном искусстве Ленинграда [17, с. 50].

Каждая из выделенных тем определялась особенностями исторического развития, с одной стороны, и спецификой развития авторского декоративного и тиражного промышленного искусства — с другой. Однако каждый раз главным героем произведений и маркером их философского наполнения становится город. Через образы Петербурга-Ленинграда как одновременно и полноправного участника, и немого свидетеля всех исторических событий, художники повествуют о трагедии военных лет, которая во многом определила всю дальнейшую судьбу города. Война и блокада — гуманитарная катастрофа великого города, становятся точкой отсчета развития новых художественных поисков «ленинградского стиля», в значительной степени и определивших его специфику и особенности языка.

1940-е гг. для Ленинграда связаны с тяготами и лишениями военного времени, с трагедией блокады. Основными сюжетами становятся насущные военные события. В творчестве ленинградских мастеров они раскрываются с особым «надрывом». Торжественность колорита «петербургских» произведений сменяет мрачность военного времени. Основными цветами становятся оттенки серого, приглушенные синие, коричневые и черные, звучным контрастом к которым выступает алый.

«Исключительность военной и человеческой драмы, пережитой Ленинградом, сказалась и на творчестве ленинградских художников, которым предстояло вписать в послевоенную историю изобразительного искусства особую страницу», — слова С. В. Иванова из монографии «Великая Отечественная война и становление ленинградской школы живописи» определяют в равной мере и декоративное искусство блокадного периода [8, с. 213]. Период переживания и осмысления блокады в творчестве художников можно идентифицировать как «трагический». Для произведений данного периода характерно обращение к сдержанной приглушенной колористической гамме, изящная пластика, нервное дрожание линии и в то же время некая внутренняя цельность и монументальность образов, которую можно рассмотреть как визуальное выражение стойкости и веры даже в период самых темных времен. Для произведений «трагедии» на первом плане находится смысловое и метафорическое наполнение предметов искусства. Важно отметить, что произведения «трагического» периода относятся не только к 1940-м гг. В развитии этих мотивов можно увидеть два периода подъема: 1940-е гг. как непосредственная реакция на окружающую действительность и время после второй половины 1960-х как философское осмысление войны в декоративном искусстве.

Постепенно, с течением времени, минорные ноты военной трагедии сменяются мажорной песней победы. В золоте и багрянце появляется непобежденный город-герой Ленинград. Лейтмотивом как изобразительного, так и деко-

ративного и промышленного искусства остается абсолютное жизнеподобие и нарративность, иные подходы объявлялись формализмом и оставались за гранью магистральной линии развития искусства.

Непродолжительный период мажорной песни победы Великого города сменяется «ленинградским делом», после которого город словно теряет статус второй столицы и, оставаясь крупным политическим, промышленным, культурным центром, все же ощущает опальность и даже отчасти провинциальность «великого города с областной судьбой». Выходом становится поиск художественного языка, способного выразить величие петербургской истории, значение которой особенно остро осознавалось в период блокады, на языке искусства. «Победные» темы в декоративном искусстве, несомненно, не ограничивались непосредственно послевоенным периодом, однако после 1965 г. они решались в иной эстетической системе координат.

В послевоенный период, когда еще активно живо переживание трагедии блокады и войны, как никогда актуальной становится тема «восстановления». Новые школы, молодежь строящая, укрепляющая и воссоздающая страну, прекрасное светлое будущее: многочисленные интерпретации подобных сюжетов реализуются в фарфоровой посуде и мелкой пластике, произведениях художественного стекла и тиражных бытовых вещах. Часть произведений репрезентировала сам процесс восстановительных работ истроек, а часть представляла итог работ — еще не существующие сцены и пейзажи.

Каждая из приведенных выше магистральных тем находила отражение практически во всех отраслях декоративного искусства, сочетая общее направление художественной мысли с авторскими манерами и спецификой материала.

#### *Тема трагедии*

Даже в осажденном городе художники Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова продолжали работу. Мастера завода в 1943–1944 гг. создали ряд знаковых произведений, запечатлевших события из жизни блокадного Ленинграда.

Главным примером «ленинградского стиля» является «визитная карточка» завода — сервиз «Кобальтовая сеточка». Глубокая метафоричность при четком отборе средств условного языка воплощает саму суть «ленинградского стиля». Кобальтовая сетка, созданная Анной Яцкевич, напоминает изысканные дворцовые сервизы царских времен. Однако за утонченными переплетениями стоит совершенно иная история. Одна из версий смыслового наполнения сервиза обращает зрителя к образам пересекающихся вспышек лучей прожекторов, проникающих сквозь заклеенные окна темных квартир, а другая рассказывает о трещинах скованной льдом Невы, служившей единственным источником воды для осажденного города.

Другой эталонный образец — произведение Елены Кубарской «Блокада Ленинграда» (1943). Чистую лаконичную форму вазы белого фарфора заполняет панорамное изображение архитектурных пейзажей осажденного Ленинграда и темных беспокойных Невских вод. Пейзаж раскрывается через сближенные припыленные оттенки синих, серых и коричневых красок. Лучи, прорезающие городское небо, создают нервный динамичный ритм, проходящий через всю форму. Нижняя часть вазы декорирована овальными медальонами с нарративными сценами жизни в окруженном городе. Главным контрастным акцентом выступают алые ленты, окружающие основные объемы изображений [20, с. 243].

Интересен пример вазы «Ленинград 1941–1942» (1943) с росписью Тамары Безпаловой-Михалевой. Медальоны со сценами разрушений, пожаров и авианалетов решены в классицистическом духе со сдержанной колористической гаммой и тонкой графикой. В сочетании с золотыми дубовыми ли-



**Илл. 1. Николай Коковихин. Блюдо «Блокада снята». 1973. Тверская областная картинная галерея. Источник: Виртуальный Русский музей**

стями и лентами, символизирующими доблесть и славу, они создают образ разрушенного, но не сломленного города.

Сравнительно небольшое количество произведений художественной керамики обращено к теме блокады и Великой Отечественной войны. Блюдо Николая Коковихина «Блокада снята» рассказывает о том, что даже после прекращения ужасов блокады в полной мере прежней жизнь стать уже не сможет (Илл. 1).

Тема трагедии войны разрабатывалась и в пространстве художественного текстиля. В основном в силу технологических аспектов и иных исторических событий военная трагедия в текстиле в основном относится к периоду после 1965 г., когда началось активное обращение к осмыслению этого явления. «Во все времена оставалась востребованной историко-патриотическая тематика. Так, на кафедре был выткан ряд гобеленов, посвященных тридцатилетию прорыва блокады Ленинграда; среди них — произведение

С. Григорьевой «Блокада Ленинграда» (1974). К сорокалетию победы в Великой Отечественной войне Т. Савина соткала гобелен «Память» (1985). На Всесоюзной выставке дипломных работ он был отмечен золотой медалью» [11, с. 156].

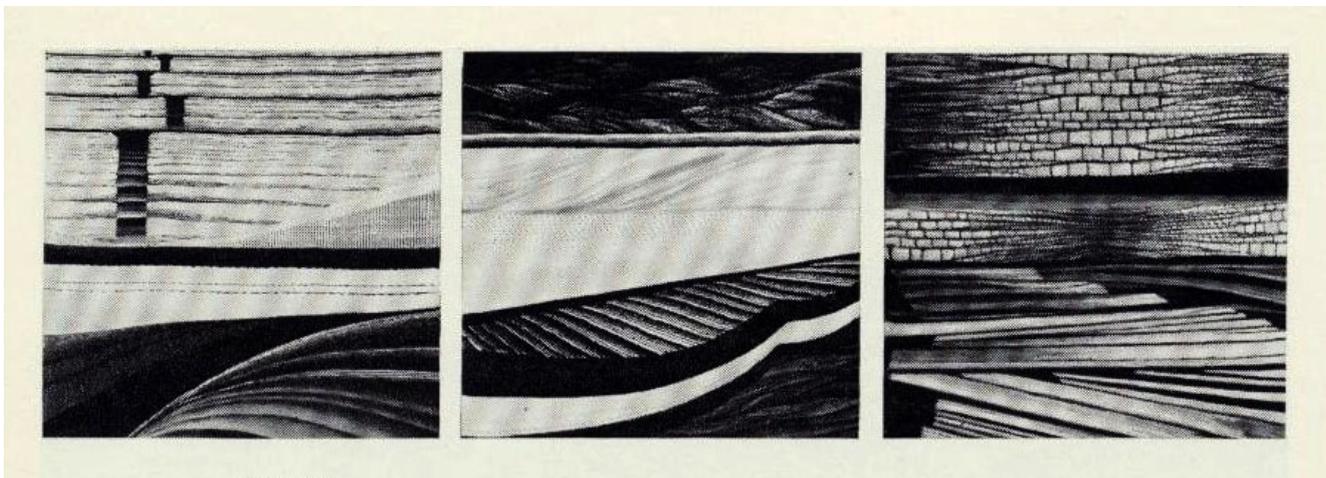
Эталонным примером выступает гобелен Бориса Мигалья «Ленинградские рубежи» (1976), явственно демонстрирующий развития авторского начала в системе эстетических координат «ленинградского стиля» (Илл. 2). Условность художественного языка вместе с монохромным колоритом, построенном на градации тональных отношений напрямую воздействует на чувства зрителя, заставляет его задавать самому себе вопросы и искать на них ответы. Отсутствие прямого нарратива, яркие точные образы словно говорят о самой сути войны как об абсолютной трагедии [10].

Не менее репрезентативно, чем в фарфоре, тема «трагедии» развивается и в художественном стекле. Ваза Акнуния Аствацатурьяна «Стоять насмерть» представляет образ солдата, решенный лаконичными жесткими линиями, в прозрачном стекле. Взгляд солдата, устремленный вдаль, сочетается с изображением группы, выполняющей боевое задание. Контраст вечного и зыбкого поддерживается работой с гладкой и матовой фактурами бесцветного стекла. Этот же выразительный прием можно увидеть в вазе «Волгоград».

Вазу Юрия Бякова «Проводы» можно назвать одним из ярчайших проявлений «ленинградского стиля» в осмыслении Великой Отечественной войны. Эфемерные, тающие в прозрачном стекле образы, словно воспоминания давно ушедших дней, о людях, которых возможно уже нет на свете, говорят о войне не только как о мировой трагедии, но и как отпечатке на жизни каждого конкретного человека. Свойственная «ленинградскому стилю» метафоричность вместе со сдержанным визуальным решением образов позволяет достичь максимального эмоционального напряжения.

Ваза «Ленинград» Наталии Тихомировой представляет собой фризную композицию, где эфемерные силуэты ленинградской архитектуры парят над заградительными рубежами и языками пламени. Контраст матового стекла с неглубоким рельефом и огненных переливов красного и оранжевого в сочетании с глубоким гранением создает не только образ города, поглощенного войной, но и говорит и о хрупкости того, что еще недавно казалось вечным, а также о небесном и земном. На этом фоне все острее чувствуется переживание необъятной трагедии.

Композиция «Горячий снег» (1985) В. Касаткина, «выполненная художником к 40-летию Победы — одна из наиболее ярко психологических в собрании художественного стекла Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. Массивные геометрические формы бесцветного хрустала, глубокая, почти «рубленная», ал-



**Илл. 2. Борис Мигаль. Ленинградские рубежи (триптих). Ручное ткачество. 1976. Источник: Борис Мигаль. Мемориальный сайт**



**Илл. 3. В. Касаткин. Композиция «Горячий снег». 1985. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Источник: Виртуальный Русский музей**

**Илл. 4. Владимир Дмитриев. Ваза «Во имя жизни». 1975. Елагиноостровский музей художественного стекла, Санкт-Петербург. Источник: Фильм о выставке «Символы эпохи». Музей художественного стекла**

мазная грань — то ослепительно сияющая, то матовая. Внутри форм лежит диск, красного, селенового рубина. Его яркие блики изнутри стекла то накладываются на алмазные грани бесцветного хрустала, то многократно дробятся в «кованой» поверхности нижней части формы, вызывая ощущение тревоги. В композицию, помимо трех форм с вкладышами, входят стаканы, выполненные в той же технике, которые вызывают ассоциацию с поминальным столом. В общем вся композиция наводит на тяжелые размышления о цене Победы» [6] (Илл. 3).

Ваза Владимира Дмитриева «Во имя жизни» (1975) представляет собой синтез переживания трагедии с гордостью за Великий подвиг, веру и мужество народа. Ультрамарин пьедестала с выгравированными словами «НИКТО НЕ ЗАБЫТ, НИЧТО НЕ ЗАБЫТО» — словно тихие синие воды Невы и чисто мирное небо, в основу которых легли жизни защитников Родины (Илл. 4).

#### *Тема Победы*

С середины 1940-х до середины 1950-х гг. в отечественном искусстве главенствовал сталинский ампир, предполагающий использование сюжетов героического прошлого, насыщенный декор и монументальность образов. Авторское и тиражное декоративное искусство не было исключением — и предметы повседневного обихода, и выставочные произведения были наполнены пафосом героизма и нового послевоенного строительства.





**Илл. 5.** Лидия Лебединская (роспись), Серафима Яковлева. (форма). Сервиз «Ленинград». 1953–1956. Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фотограф А. В. Терехин. Источник: Шик И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. Вып. 2



**Илл. 6.** Ольга Киричек. Композиция «Салют Победы». 1985. Елагиноостровский музей художественного стекла, Санкт-Петербург. Источник: Фильм о выставке «Символы эпохи». Музей художественного стекла



**Илл. 7.** А. Степанова. Вазы «В память огненных лет». 1985. Магнитогорская картинная галерея. Источник: Виртуальный Русский музей

Одним из эталонных примеров выступают фарфоровые вазы. Ампирные формы, наследие царского Петербурга, активно декорируются позолотой, а в медальонах размещаются изобразительно-живописные портреты Вождя и других значимых фигур (например, ваза амфорообразная с портретом Сталина в форме генералиссимуса).

Многочисленные трактовки образа Вождя страны-победителя представляются в выставочных произведениях декоративного искусства. Среди особенно значимых можно отметить стеклянные композиции Веры Мухиной.

Также показательна ваза с портретом А. А. Жданова, где наряду с портретами активно репрезентируется образ города-героя Ленинграда. Характер решения изображений не допускает вольности и образной условности, безусловное предпочтение отдается нарративу и внешнему сходству. В этом положении кроется основа системы мировосприятия, определившая все послевоенное десятилетие [2].

Блеск и сияние непобежденного города-героя Ленинграда ярко представлен в сервизе Лидии Лебединской «Ленинград» (1953–1956, илл. 5). В выразительном решении изображения можно наблюдать сочетание орнаментальных мотивов классицизма (гирлянды, лавровые и дубовые венки), медальонов с изобразительно-решенными памятниками Ленинграда и ярких всполохов салюта Победы. Сюжетное наполнение поддерживает синтез живописных пейзажей с плотным крытьем кобальтом и позолотой.

В «классической» манере решено и блюдо Ксении Махаловой «Победа». Несмотря на использование локального алого, семантически обусловленного в данной композиции, в решении блюда благодаря элегантной графике несомненно ощущается принадлежность к «ленинградскому стилю», не допускающему слишком нарочитых трактовок.

Со второй половины 1960-х гг. художники декоративного искусства активно обращаются к поиску новых форм художественного языка для осмысления темы войны и ее места в истории [3].

Тема Победы была регулярно представлялась в произведениях художественного текстиля — регулярно создавались дипломные проекты (Татьяна Савина, гобелен «Память», 1985; Светлана Григорьева, гобелен «Блокада Ленинграда», 1974 и др.).

Образные композиции с отсутствием прямого нарратива становятся проблемным полем для художников по стеклу. Мастера ищут новые варианты работы с темой через символы, отсылки и метафоры. Вазы Ольги Киричек «Салют Победы» (1985) демонстрируют вариант решения одного из любимых мотивов декоративного минимализма Ленинграда (Илл. 6).

«Композиция А. Степановой из 4-х декоративных ваз, разных по форме и по высоте, выполнена с использованием глубины и силы различных цветов. В предметах практически нет конкретной изобразительности, но в декоративном цветном “рисунке” прочитываются стволы деревьев, опаленные пожаром войны, которые усиливают драматическое звучание темы огня. Соединение сульфида с цветной стеклянной массой даёт поразительное цветовое сочетание, создающее эмоции и ассоциации, связанные с военной темой» [4] (Илл. 7).

На примере произведений различных видов декоративного искусства, можно проследить разнообразные вариации работы с темой Победы в Великой Отечественной войне: от иллюстративных композиций, решенных в строго-определенной художественной системе сближения изобразительного и декоративного искусства и демонстрирующих государственную линию, до свободных метафоричных произведений, выражающих личное чувственное переживания творца.

#### *Тема восстановления*

Тема восстановления становится одной из важнейших тем, которая, с одной стороны, напоминала про разрушения войны и тяготы блокады, но, с другой, имела очевидный вектор устремления в будущее, позволяла показать людей труда и развитие города. Очевидность бытового содержания и возможность использовать сюжеты восстановления города на бытовых предметах, на которых пафос борьбы и героика противостояния были бы неуместны, определили популярность именно этой темы и ленинградской художественной промышленности — в массовом тиражном фарфоре, товарах массового потребления, упаковке.

Крайне показательными являются мелкая фарфоровая пластика Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова и Ленинградского завода фарфоровых изделий. Тяжелый труд восстановления города ложится на плечи женщин, однако, в фарфоровых статуэтках ЛФЗ их тонкая пластика и изящные силуэты рассказывают историю о новом прекрасном будущем (Илл. 8).

Мастера Ленинградского завода фарфоровых изделий также обращаются к образам девушек. Статуэтка Анатолия Киселева «Асфальтоукладчица» представляет девушку новой эпохи возможностей и перемен [16]

Еще одним распространенным образом стали школы как созидающее начало. Образование, снова ставшее доступным для детей, счастье получать знания: многочисленные интерпретации подобных сюжетов реализуются в фарфоровой посуде и мелкой пластике, произведениях художественного стекла и тиражных бытовых вещах.



**Илл. 8. Галина Столбова, Владимир Богатырев. Каменщица (штукатурщица). 1950-е. Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Частное собрание**

Ваза Юрия Бякова «Школа», решенная в системе фризовой композиции, демонстрирует формы труда и досуга юных пионеров. Шрифтовая композиция с подчеркнутой фразой «БУДЬ ГОТОВ» позволяет провести параллели с другими образцами, посвященными теме Победы.

Иногда в центре внимания художников оказывается не сам процесс восстановительных работ, а его предполагаемый результат. Так, в оформлении коробки конфет 1960 г. было использовано изображение классического ансамбля Петергофских фонтанов, на тот момент еще только находящихся в процессе воссоздания [15] (Илл. 9).

Кроме проблемы физического воссоздания города и страны, существует еще один важный вектор развития темы восстановления в искусстве. Духовное и чувственное восстановление в философском уровне смыслов после второй половины 1960-х гг. становится для художников одним из самых значительных областей творческого поиска.

Восстановлению как метафоре посвящена композиция Лейды Юрген «Весна 1945-го» (1985, илл. 10). Через природ-



**Илл. 9. Коробка шоколадных конфет. Первая ленинградская кондитерская фабрика. 1960-е. Музей повседневной культуры Ленинграда «XX лет после Войны. 1945–1965», Санкт-Петербург**

ные мотивы и мягкие переливы прозрачного стекла художник говорит о возрождении новой жизни, о том, что даже после самой ужасной зимы всегда возвращаются птицы и приходит оттепель.

В том же проблемном поле находится шпалера Бориса Мигалья «Небо мира». Тема восстановления, наряду с темами трагедии и Победы, является одним из важных и знаковых этапов для развития ленинградского декоративного искусства.

Среди характерных именно для Ленинграда особенностей решения темы Великой Отечественной войны можно выделить:

- Осмысление явления через произведения декоративного искусства — одновременно как камертона эпохи в целом, так и выражения личного человеческого переживания;

- Отбор тем и сюжетов в произведениях «ленинградского стиля» зачастую направлен на пространство повседневности: история «маленького человека» перед лицом глобальных исторических событий;

- Включение города как полноценного участника структуры визуального представления войны и блокады. Через метаморфозы его облика транслируется философское наполнение произведений;

- Среди формальных признаков, свойственным ленинградскому декоративному искусству, можно отметить: строгий отбор элементов произведения, предпочтение сдержанных колористических отношений и работы на тональных нюансах, цельные, монументальные по своей сути формы и ясные лаконичные силуэты.



**Илл. 10. Лейда Юрген. Композиция «Весна 45-го». 1985. Елагиноостровский музей художественного стекла, Санкт-Петербург. Источник: Фильм о выставке «Символы эпохи». Музей художественного стекла**

#### Список литературы:

1. *Бещева Н. И.* Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ: дис... канд. искусствоведения. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2004. 420 с.
2. Блокада Ленинграда 1941–1944. Государственный Русский музей. URL: [https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/keyword/eroha\\_syuzheta\\_blokada.php?show=asc&p=0&page=3&ps=20](https://rusmuseumvrm.ru/reference/classifier/keyword/eroha_syuzheta_blokada.php?show=asc&p=0&page=3&ps=20) (дата обращения: 20.11.2022).
3. *Боровский А., Карасик И., Костриц М., Малич К., Перц В.* В поисках современного стиля. Каталог выставки. СПб.: Palace Editions, 2019. 120 с.
4. Виртуальная выставка к 75-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Государственный Русский музей. URL: <https://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/70> (дата обращения: 30.11.2022).
5. *Гусарова Ю. В.* Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2011. 195 с.
6. Да будет мерой чести Ленинград! Государственный Русский музей. Виртуальная выставка. URL: [https://rusmuseumvrm.ru/online\\_resources/art\\_gallery/75 лет snyatiya blokadi leningrada/](https://rusmuseumvrm.ru/online_resources/art_gallery/75 лет snyatiya blokadi leningrada/) (дата обращения: 24.11.2022).
7. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки / авт. ст. И. А. Шик, И. К. Майстренко. СПб.: Издательство государственного Эрмитажа, 2020. 185 с.
8. *Иванов С. В.* Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: НП-Принт, 2007. 447 с.
9. Каталог выставки «Ленинград в годы Великой Отечественной войны. К 66 годовщине со дня снятия Блокады». Выставки Российской национальной библиотеки. URL: <https://expositions.nlr.ru/blockade/catalog.php> (дата обращения: 30.11.2022).
10. *Куракова Н. В.* О елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигалья // Общество. Развитие. Среда (Terra Humana). 2013. Вып. 2. С. 159–163.
11. *Куракова Н. В.* Роль и значение ЛВХПУ имени В. И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. Вып. 1. С. 155–160.
12. *Махлина С. Т.* Блокада Ленинграда в изобразительном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. Вып. 4. С. 51–58.
13. *Насонова И. С., Насонов С. М.* Каталог «Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания». М.: Среди коллекционеров, 2007. 120 с.
14. *Раков Л.* Выставка «Оборона Ленинграда» // Художники города-фронта: воспоминания и дневники ленингр. художников. Л.: Художник РСФСР, 1973. С. 399–404.

15. Сапанжа О. С., Блинова Е. К. Бытовая классика как феномен ленинградской послевоенной культуры // Международный журнал исследований культуры. 2022. Вып. 2. С. 6–17.
16. Сапанжа О. С., Иванова Е. В., Баландина Н. А. Искусство в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966. М.: БуксМАрт, 2021. 192 с.
17. Степанова Д. Г. «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему // Новое искусствознание. 2020. № 4. С. 44–51.
18. Тихомирова М. Художественный фарфор // Художники города-фронта: воспоминания и дневники ленингр. художников. Л.: Художник РСФСР, 1973. С. 220–225.
19. Художники осажденного города. URL: <https://www.culture.ru/materials/253609/khudozhniki-osazhdennogo-goroda> (дата обращения: 20.11.2022).
20. Шик И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. Вып. 2. С. 236–253.
21. Шурпо Н. А. Традиции и новации ручного ткачества в Петербурге // Месмахеровские чтения. Сборник трудов конференции. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штигилица, 2020. С. 246–252.

## References

- Beshcheva, N. I. (2004) *Gobelen v obshchestvennykh inter'erakh Rossii 1970–1990-kh godov: Na primere tvorchestva masterov Peterburgskoi i Moskovskoi shkol [Tapestry in the Public Interiors of Russia in the 1970s – 1990s: On the Example of the Work of the Masters of the St. Petersburg and Moscow Schools]*. PhD Thesis. Saint Petersburg. (in Russian)
- Borovskii, A., Karasik, I. et al. (2019) *V poiskakh sovremennogo stilia. Katalog vystavki [In Search of Modern Style. Exhibition Catalogue]*. Saint Petersburg: Palace Editions Publ. (in Russian)
- Gusarova, Iu. V. (2011) *Leningradskaia keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva второй половины 20 veka [Leningrad Ceramics as a Phenomenon of Domestic Art in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century]*. PhD Thesis. Saint Petersburg. (in Russian)
- Ivanov, S. V. (2007) *Neizvestnyi sotsrealizm. Leningradskaia shkola [Unknown Socialist Realism. Leningrad School]*. Saint Petersburg: NP-Print Publ. (in Russian)
- Khudozhniki osazhdennogo goroda [Artists of the Besieged City]* (no date). Available at: <https://www.culture.ru/materials/253609/khudozhniki-osazhdennogo-goroda> (accessed: 20 November 2022). (in Russian)
- Kurakova, N. V. (2013) 'About the Elaginoostrovsky Exhibition of Tapestries by Boris Migal', *Terra Humana*, 2, pp. 159–163. (in Russian)
- Kurakova, N. V. (2013) 'The Role and Significance of V. I. Mukhina LVHPU in the History of the Formation and Development of the Leningrad Author's Tapestry', *Terra Humana*, 1, pp. 155–160. (in Russian)
- Makhlina, S. T. (2020) 'Blockade of Leningrad in the Fine Arts', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 4, pp. 51–58. (in Russian)
- Nasonova, I. S., Nasonov, S. M. (2007) *Katalog "Leningradskii zavod khudozhestvennogo stekla. Iz chastnogo sobraniia" [Catalog "Leningrad Plant of Artistic Glass. From a Private Collection]*. Moscow: Sredi kollektSIONEROV Publ. (in Russian)
- Rakov, L. (1973) *Vystavka "Oborona Leningrada" [Exhibition "Defense of Leningrad"]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., pp. 399–404. (in Russian)
- Sapanzha, O. S., Blinova, E. K. (2022) 'Household Classics as a Phenomenon of the Leningrad Post-War Culture', *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniĭ kul'tury [International Journal of Cultural Studies]*, 2, pp. 6–17. (in Russian)
- Sapanzha, O. S., Ivanova, E. V., Balandina, N. A. (2021) *Iskusstvo v byt. Inter'ernaia plastika Leningradskogo zavoda farforovykh izdelii 1956–1966 [Art in Everyday Life. Interior Sculpture of the Leningrad Porcelain Factory 1956–1966]*. Moscow: BUKSMART Publ. (in Russian)
- Shik, I. A. (2020) 'Images of Leningrad in Soviet Art Porcelain of the 1930s – Early 1950s', *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2, pp. 236–253. (in Russian)
- Shik, I. A. et al. (2020) *Dekorativnyi minimalizm. "Ottepel'" v sovetskom farfore: katalog vystavki [Decorative Minimalism. "Thaw" in Soviet Porcelain: Exhibition Catalog]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Publ. (in Russian)
- Shurpo, N. A. (2020) 'Traditions and Innovations of Hand Weaving in St. Petersburg', in *Mesmakherovskie chteniia. Sbornik trudov konferentsii [Messmacher Readings. Conference Proceedings]*. Saint Petersburg: The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design Publ., pp. 246–252. (in Russian)
- Stepanova, D. G. (2020) '“Leningrad style” in Applied and Industrial Art: an Introduction to the Topic', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 4, pp. 44–51. (in Russian)
- The National Library of Russia (no date) *Katalog vystavki "Leningrad v gody Velikoi Otechestvennoi voiny. K 66 godovshchine so dnia sniatia Blokady" [Catalog of the Exhibition "Leningrad During the Great Patriotic War. To the 66<sup>th</sup> Anniversary of the Lifting of the Siege]*. Available at: <https://expositions.nlr.ru/blockade/catalog.php> (accessed: 30 November 2022). (in Russian)
- The State Russian Museum (no date) *Blokada Leningrada 1941–1944 [Siege of Leningrad 1941–1944]*. Available at: [https://rusmuseumvrn.ru/reference/classifier/keyword/epoha\\_syuzheta\\_blokada.php?show=asc&p=0&page=3&ps=20](https://rusmuseumvrn.ru/reference/classifier/keyword/epoha_syuzheta_blokada.php?show=asc&p=0&page=3&ps=20) (accessed: 20 December 2022). (in Russian)
- The State Russian Museum (no date) *Da budet meroi chesti Leningrad! Virtual'naia vystavka [Let Leningrad be the Measure of Honor! Virtual Exhibition]*. Available at: [https://rusmuseumvrn.ru/online\\_resources/art\\_gallery/75\\_let\\_snyatiya\\_blokadi\\_leningrada/](https://rusmuseumvrn.ru/online_resources/art_gallery/75_let_snyatiya_blokadi_leningrada/) (accessed: 24 November 2022). (in Russian)
- The State Russian Museum (no date) *Virtual'naia vystavka k 75-letnemu iubileiu Pobedy v Velikoi Otechestvennoi voine [Virtual Exhibition Dedicated to the 75<sup>th</sup> Anniversary of the Victory in the Great Patriotic War]*. Available at: <https://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/70> (accessed: 30 November 2022). (in Russian)
- Tikhomirova, M. (1973) 'Artistic Porcelain', in *Khudozhniki goroda-fronta: vospominaniia i dnevniki leningradskikh khudozhnikov [Artists of the City-front: Memoirs and Diaries of Leningrad Artists]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., pp. 220–225. (in Russian)

**Лопаткина Мария Алексеевна**, искусствовед, студент магистратуры. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2–4. 191186. [lomariia.art@gmail.com](mailto:lomariia.art@gmail.com)

**Lopatkina Mariia Alekseevna**, art historian, master's degree student. Saint Petersburg State Institute of Culture, 2–4 Palace Emb., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [lomariia.art@gmail.com](mailto:lomariia.art@gmail.com)

## СИМУЛЯКР РЕАЛЬНОСТИ В ПОСМЕРТНОЙ ФОТОГРАФИИ

## SIMULACRUM OF REALITY IN POSTHUMOUS PHOTOGRAPHY

**Аннотация.** В статье анализируется вопрос об Иной реальности, созданной посредством посмертной фотографии. В исследовании автор опирается на теоретические идеи М. Хайдеггера, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Е. В. Васильевой и др. Идея изображения недавно умерших людей, возникшая в некоторых странах в XIX в., связана с созданием в 1839 г. дагерротипа. В статье рассматриваются методы изображения усопшего, чтобы тот походил на живого человека в своих привычных контекстах, что в свою очередь, если обратиться к «Camera lucida. Комментарии к фотографии» Ролана Барта, является прямой отсылкой к театру. Также поднимается вопрос, насколько персонажи в пост-мортем фотографиях соответствуют реальной вещественности и какое значение подобные снимки имеют для феномена темпоральности в фотографии. Автор приходит к выводу, что посмертная фотография являет собой пример примитивизации Души и скоротечности времени. Поэтому, помимо своей прямой идеи документирования умерших людей с целью сохранения памятного момента или образа человека, подразумевается «сохранение» Души в мире живых через снимок. Фотография есть остановка трансцендентального опыта; она становится полной его смертью и являет новую форму настоящего. Иная реальность, заложенная в посмертных фотографиях, стала массовой тенденцией сохранения душ ушедших близких благодаря превращению образа в симулякр реального персонажа (объекта). Поэтому можно сделать выводы о вовлечении в социальный контекст причастности к модным веяниям благодаря инновационным техническим методам и массовому распространению фотографий. Несмотря на то, что сама сущность фотографии уже определяет свою цель в умерщвлении реальности, создании Иного пространства и обращении к феномену жизни и смерти, «подобно смерти, фотография становится одной из форм Другого». Тем самым проявляется подмена реальности ее симулякром, где культ траура доходит до наивысшей степени обыденности.

**Ключевые слова:** посмертная фотография; фотоискусство; феномен времени; темпоральность; культ траура; симулякр.

**Abstract.** The author analyzed the question of a different reality created through posthumous photography. In the study, the author relied on the theoretical ideas of M. Heidegger, R. Barthes, J. Baudrillard, E. V. Vasilyeva, etc. The idea of depicting recently deceased people, which arose in some countries in the 19<sup>th</sup> century, is associated with the creation of a daguerreotype in 1839. The article presents methods of depicting the deceased so that they look like a living person in their usual context, which in turn, if you refer to “Camera lucida. Comments on the photography” by Roland Barthes, is a direct reference to the theater. The question was also raised to what extent the characters in post-mortem photographs correspond to real objectivity and what significance such images have for the phenomenon of temporality in photography. The author came to the conclusion that posthumous photography is an example of the primitivization of the Soul and the transience of time. Therefore, in addition to its direct idea of documenting deceased people in order to preserve a memorable moment or image of a person, it implies the “preservation” of the Soul in the world of the living through a snapshot. Photography is the stopping of transcendental experience; it becomes its complete death and reveals a new form of the present. A different reality, embedded in posthumous photographs, has become a mass trend of “preserving the souls of departed loved ones” due to the transformation of the image into a simulacrum of a real character (object). Therefore, it is possible to draw conclusions about the involvement of fashion trends in the social context due to innovative technical methods and mass distribution of photographs. Despite the fact that the very essence of photography already defines its purpose in mortifying reality, creating a Different space, and addressing the phenomenon of life and death, “like death, photography becomes one of the forms of the Other”. This shows the substitution of reality with its simulacrum, where the cult of mourning reaches the highest degree of ordinariness.

**Keywords:** posthumous photography; photographic art; the phenomenon of time; temporality; the cult of mourning; simulacrum.

Вопрос о темпоральности бытия выражается повсеместно в сюжетах разных культур. Значение души, сепарация живого и загробного миров в фотографии и симулякры реальности ярко проявляются в посмертных фотографиях, что является интересной темой для исследований. В статье рассматривается, насколько персонажи в пост-мортем фотографиях соответствуют реальной вещественности и какое значение подобные снимки имеют для понимания феномена фотографии. Актуальность исследования связана с перманентным интересом к рассмотрению темы времени и смерти в разных дискурсах, а переосмысление ключевых текстов авторов, работавших в данном поле исследования, может быть пред-

посылкой к появлению новых интерпретаций бытийности и симулякров.

Роль посмертных фотографий, или по-другому — пост-мортем (от лат. *post mortem* — после смерти), имеет большое значение в становлении и развитии фотографии. Можно начать с того, что сама специфика фотографирования недавно умерших людей, возникшая в некоторых странах в XIX в., в том числе в Великобритании, связана с созданием в 1839 г. дагерротипа, что в свою очередь поспособствовало причастности к ранее недоступному для массового зрителя созданию портретной съёмки. «Дагерротип упростил и ускорил процесс сохранения посмертного образа» [3, с. 249]. В частности, массовость



Илл. 1. Х. Н. Робертс. Фрэнсис Вэйланд Шерман в возрасте 2 лет 10 месяцев. 1862. Альбуминовый отпечаток с влажного коллодионного негатива. Кливлендский музей искусств, Кливленд. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24622579>

набирало запечатление ушедших детей и новорожденных в связи с большим уровнем их смертности в Викторианскую эпоху. «Смерть была рядом, она была частью повседневной жизни» [3, с. 248]. Иногда посмертная фотография становилась единственным напоминанием об умершем или единственным снимком всех членов семьи рядом [3, с. 249].

В поле специфики посмертных фотографий могут быть актуальны множество вопросов для исследования. Например, благодаря изображению усопших в окружении своих близких показывается, что, во-первых, поиск инновационных методов, таких как, например, подставки-держатели для придания естественного положения тела, происходил согласно растущим запросам людей, желающих приобщиться к искусству фотографии. Придерживающий тело механизм иллюстрируется на фотографии Х. Н. Робертса, изображающей Вэйланда Шермана (Илл. 1). Будучи установленным позади детской лошадки, он придерживает ребенка. Во-вторых, можно увидеть, как социальный контекст, проявляющийся в потребности в сопричастности к новым модным веяниям, влияет на развитие массового потребления продуктов фотоискусства (спрос — предложение). А также, в-третьих, то, как связывается Душа человека с ее симулякр на фотографии и скоротечностью времени.

Благодаря низкой стоимости и новому быстрому методу создания, средний класс смог приобщиться к запечатлению иной интерпретации «суеты сует» или, по-другому, «пляски смерти», скоротечности жизни и продолжить одну из центральных тем ранней фотографии — тему смерти. «Тема смерти, как вечное напоминание о скоротечности, бренности чело-

веческой жизни на земле, беря свои истоки в средневековье, была стержнем европейской христианской культуры, особенно в Англии второй половины XIX в. в период правления королевы Виктории (1819–1901 гг.)» [3, с. 248]. Поэтому, помимо своей прямой идеи документирования умерших людей с целью сохранения памятного момента или образа человека, подразумевается «сохранение» Души в мире живых посредством фотографии.

Первоначально посмертные фотографии создавались по принципу иллюзорного помещения усопшего в транс или сон, чтобы тот походил на живого человека в своих привычных контекстах: например, дети в люльках в окружении своих игрушек, книг, близких людей и домашних животных. В пример можно привести фотографию, изображающую двух детей в окружении игрушек (Илл. 2), где с уверенностью можно говорить об умершем мальчике, так как подобное положение тела и неестественно фарфоровое лицо вполне типичны в пост-мортем фотографиях. Часто знаковыми деталями на фотографиях, указывающими на смерть, были цветы со сломанными стеблями, перевернутые розы в руках или часы. Также пост-мортем фото может пересекаться с другим жанром — «спрятанная мать», где персонажи на фотографиях, поддерживающие ребенка, являлись второстепенными и поэтому были спрятаны под покрывалом или иным предметом. Ребенок же был главным действующим лицом. В контексте статьи имеются в виду исключительно фотографии «спрятанной матери» с усопшими детьми.

На ранних посмертных фотографиях усопшие показывались без «одушевленных» контекстов во вполне естественной обстановке — в гробу (Илл. 3), а на поздних — в окружении родственников. Подобная очередность тенденций в изображении усопших вполне логична по ходу усвоения идеи. Так как первоначально фотограф мог начать реализацию инновационных замыслов с места «мероприятия» по случаю, где вполне естественно пришла бы мысль о документировании трагического события, а уже потом, как продолжение идеи — использовать новаторские методы и технологии, чтобы



Илл. 2. Неизвестный фотограф. Два ребенка с игрушками. 1855. Дагерротип. Кливлендский музей искусств, Кливленд. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24622576>



**Илл. 3. Неизвестный фотограф. Пост-мортем на подушке, вертикальная фотография. Около 1850. Амбротип, тонированный. Кливлендский музей искусств, Кливленд. Дар Чарльза Айзекса и Кэрол Нигро. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.24623210>**

«оживлять» умерших в домашнем интерьере в семейном окружении. Можно сравнить этапы совершенствования фотографии с онтологией эманации, где процесс истечения частей из более сложного целого порождает новую вариативную форму, но с каждым разом менее совершенного низшего уровня. В случае посмертной фотографии это логичное естественное изображение усопшего в гробу породило более усложненный вид, да еще и обращаясь к имитации живого через «мертвое тело». Однако, несмотря на усовершенствование идеи с точки зрения техники, примитивизация значения Духа ведет к нисхождению по уровню Бытия как части Универсума. Так, на фотографии, изображающей семейную группу (Илл. 4), можно увидеть умершую мать (по центру) в окружении своих родных. На смерть матери указывает цветок с поломанным стеблем в руке, являясь символом посмертной сигнификации.

Работа фотографа состояла в создании максимально приближенной имитации «живого» содержания на снимке, поэтому придание блеска, румянца и «естественного» открытия глаз было обычным делом («чтобы придать лицу умершего «ощущение жизни», раскрывали глаза, смазывали их маслом для придания им живого блеска или уже на готовой фотографии рисовали глаза на закрытых веках, для передачи румянца щеки красили розовой краской» [3, с. 249]). Что в свою очередь, если обращаться к «*Camera lucida*. Комментарии к фотографии» Ролана Барта, является прямой отсылкой к театру и принципу — «сделать живым есть не что иное, как мифическое отрицание страха перед смертью» [1, с. 63]. Именно благодаря «уникальному передаточному механизму» [1, с. 62] феноменология фотографии по своей сути приравнивается к театральному жесту. В данном же случае искажение натуралистичности объектов на фотографии, заключающееся в придании мертвому живой сути, приравнивает фотографа к Создателю, поступаясь принципам принятия темпоральности жизни человека и его Души.

Выделяя идею примитивизации наивысшего духа (Души человека) и сакральности момента, можно исключить какую-либо дистанцию с загробной жизнью и страхом перед смертью. Посмертные снимки уподобляются иным формам фото процесса, где изображаются исключительно живые люди, тем самым не находясь в конфликте с ними на одной «полке». «Время и интенциональность нераздельны в трансцендентально-феноменологической стратегии интерпретации присутствия» [6]. Тем самым проявляется подмена реальности ее симулякр, где культ траура доходит до наивысшей степени обыденности и зоны комфорта.

Несмотря на то, что сама сущность фотографии уже определяет свою цель в умерщвлении реальности, создании Иного пространства и обращении к феномену жизни и смерти, «подобно смерти, фотография становится одной из форм Другого» [2, с. 83]. Отсюда можно сделать вывод, что в посмертных фотографиях не имеет значение, кто изображен: живой или мертвый, так как в любом случае та искусственно созданная реальность есть «умерший» момент действительности. «Будучи отражением вещественности, снимок стирает разницу между существованием и небытием и по эту сторону действительности» [2, с. 82]. Таким образом, изображение усопшего на посмертной фотографии сепарирует его с реальным прототипом, исключая экзистенциальный опыт, реальный ракурс и тому подобное, так же как и изображение живого человека на снимках.

Однако, если фотографию как умерший опыт настоящего приравнять к бытию как к процессу жизни, то можно обратиться к «экстазам бытийности» представителя экзистенциальной философии Мартина Хайдеггера, где принцип временности есть целостный экзистенциально-онтологический аспект. «В своих работах, Хайдеггер ставил задачу вывести самосознание из способа бытия самого индивида, из его «экзистенции» (восприятие человеком мира, предназначения и судьбы)» [4, с. 137]. В этом контексте он поднимает вопрос о



**Илл. 4. Неизвестный фотограф. Семейная группа. Около 1880 — 1910. Дагерротип. Национальный музей Те-Папа-Тонгарева, Веллингтон. URL: <https://www.jstor.org/stable/community.27109356>**

темпоральности как о необходимом акте соприсутствия и историчности, рассматривая последнюю как неотъемлемую часть «времени временности» [8, с. 16–17]. Так как «прошлое» имеется в любом свершившемся действии, его можно воспринимать как акт историографической дескрипции, которая в свою очередь является связующим между рождением и смертью или прошлым и будущим, именуясь историческим путем [5, с. 127]. В контексте посмертной фотографии, пространственная субъективность которой интерпретируется как «прошлое» во взаимосвязи с «настоящим», воспринимаясь через призму «будущего» в современном дискурсе, формируется вневременной контекст или образование сверхчеловека внутри фотографии. По мнению Жана Бодрийера, «чудо фотографии, ее так называемое объективное изображение, является радикальным выявлением необъективности мира» [9, с. 175]. Так как нет чистой темпоральности, она всегда субъективна и несет уникальный экзистенциальный опыт внутри периода, представляя временной релятивизм. Поэтому «трансцендентальное

Эго (в контексте данной предметности — пространства фотографии) конструирует объективный мир как универсум “другого” бытия» [6].

Можно сделать вывод, фотография есть остановка трансцендентального опыта, поскольку она становится полной его смертью и являет новую форму настоящего. Как писал Жан Бодрийер, «быть образом — это такой момент становления, когда все неистовые действия мира замирают и навсегда уничтожаются» [9, с. 176]. Иная реальность, заложенная в посмертных фотографиях, стала массовой тенденцией сохранения душ ушедших близких благодаря превращению образа в симулякр реального персонажа (объекта). А сакрализация процесса отражает современные временные тенденции, и, если обращаться к работе Сюзан Сонтаг «Смотрим на чужие страдания» [7], в посмертном изображении усопших прослеживается потребность в акцентировании момента страдания и смерти, что становится новой формой спекуляции новой вещественностью.

### Список литературы:

1. Барт Р. *Camera lucida*. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
2. Васильева Е. В. Фотография и смерть // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15. 2013. Вып. 1. С. 82–93.
3. Голубева О. В. Культурное наследие. Пост мортем — мрачная черта викторианской эпохи // World Science: Problems and Innovations: сборник статей XXII Международной научно-практической конференции: в 2 ч. Ч. 1. Пенза: МЦНС «Наука и просвещение», 2018. С. 247–252.
4. Копанева К. А. Проблема осознания смерти в экзистенциальной философии и философии стоицизма // NovaUm.Ru. 2017. № 7. С. 137–138.
5. Литвин Т. В. Воспроизведение как воплощение. К вопросу о времени у Хайдеггера и Делёза // Философия XX века: школы и концепции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 126–129.
6. Осика Ю. Л. Диахрония и тема Другого // Anthropology.ru. 2006. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/osika-yul/diahroniya-i-tema-drugogo> (дата обращения: 21.10.2022).
7. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ad Marginem, 2014. 96 с.
8. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
9. Baudrillard J. *La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. L'Echange Impossible*. Paris: Galilée Press, 1999. P. 175–184.

### References

- Barthes, R. (1997) *Camera Lucida*. Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)
- Baudrillard, J. (1999) *La Photographie ou l'écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. L'Echange Impossible*. Paris: Galilée Publ. (in French)
- Golubeva, O. V. (2018) 'Cultural Heritage. Post Mortem – a Dark Trade of the Victorian Era', in *World Science: Problems and Innovations*. Penza: Nauka i Prosveshchenie Publ., pp. 247–252.
- Heidegger, M. (1997) *Bytie i Vremia [Being and Time]*. Moscow: Ad Marginem Publ. (in Russian)
- Kopaneva, K. A. (2017) 'The Problem of Awareness of Death in Existential Philosophy, and philosophy of Stoicism', *NovaUm.Ru*, 7, pp. 137–138. (in Russian)
- Litvin, T. V. (2001) 'Reproduction as an Embodiment. On the Question of Time in Heidegger and Deleuze', in *Filosofia 20 veka: shkoly i kontseptsii [Philosophy of the 20<sup>th</sup> Century: Schools and Concepts]*. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society Publ., pp.126–129. (in Russian)
- Osika, Yu. L. (2006) Diachrony and the Theme of the Other [Online]. *Anthropology.ru*. Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/osika-yul/diahroniya-i-tema-drugogo> (accessed: 21 October 2022). (in Russian)
- Sontag, S. (2014) *Smotrim na chuzhie stradaniia [Regarding the Pain of Others]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)
- Vasil'eva, E. V. (2013) 'Photography and Death', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Vestnik of Saint-Petersburg University]*, Series 15, 1, pp. 82–93. (in Russian)

**Шик Ида Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл. 6. 125047. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru) ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

**Shik Ida Aleksandrovna**, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaia sq., 1925047 Moscow, Russian Federation. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru) ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

## НИКОЛАС БРУНО. СОННЫЙ ПАРАЛИЧ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

## NICOLAS BRUNO. SLEEP PARALYSIS AS AESTHETIC EXPERIENCE

**Аннотация.** В статье проводится анализ специфики визуализации эпизодов сонного паралича в творчестве американского фотографа Николаса Бруно, являющегося примером конвергенции эстетики сюрреализма и хоррора в искусстве XXI в. Фотохудожник отдает предпочтение «меланхоличным» пейзажам, вызывающим ощущение *жуткого*, характерное для сновидений и фильмов ужасов, и делает акцент на символизме воды и огня. Отличительной чертой персонажей Николаса Бруно является безликость — этот мотив навязчиво повторяется в его работах, становясь своего рода «визитной карточкой» автора. Любимыми сюжетами фотохудожника становятся типичные для ночных кошмаров и хоррора преследование, казнь, утопление, удушение, пожар, присутствие невидимого Другого. Николас Бруно работает с такими востребованными в рамках сюрреализма и хоррора концепциями, как принцип «парадоксальных сопоставлений», *конвульсивная красота*, *черный юмор*. Трансформируя сонный паралич в эстетический опыт, Николас Бруно продолжает предпринятое искусством XX в. исследование пограничных состояний и мира бессознательного, позволяющее покинуть пределы профанного существования и сместиться в область сакрального.

**Ключевые слова:** фотография; сюрреализм; хоррор; сонный паралич; Николас Бруно.

**Abstract.** In the article, the researcher analyzed the specifics of sleep paralysis episodes visualization in the work of the American photographer Nicholas Bruno. His art can be considered an example of the convergence of the aesthetics of Surrealism and horror in the 21<sup>st</sup> century art. The photographer prefers “melancholy” landscapes that evoke the *uncanny* sense, typical for dreams and horror films, and focuses on the symbolism of water and fire. Nicolas Bruno’s characters are always faceless. This motif is obsessively repeated in his works, becoming a kind of author’s “visiting card”. The photographer’s favorite subjects are persecution, execution, drowning, suffocation, fire, and the presence of the invisible Other, typical of nightmares and horror. Nicholas Bruno works with such key for Surrealism and horror concepts as the principle of paradoxical juxtapositions, *convulsive beauty*, *black humor*. The researcher concluded that transforming sleep paralysis into an aesthetic experience, Nicolas Bruno continued the study of borderline states and the world of the unconscious undertaken by the 20<sup>th</sup> century art. It allows one to leave the limits of profane existence and move into the sacred area.

**Keywords:** photography; Surrealism; horror; sleep paralysis; Nicolas Bruno.

Николас Бруно — современный американский фотограф, создающий мрачные сюрреалистические образы своих ночных кошмаров. Он родился в 1993 г., окончил Перчейз-колледж в 2015 г., получив степень бакалавра искусств по фотографии. Николас Бруно живет и работает в Норфпорте, Нью-Йорк. В Нью-Йоркской галерее Хэвен состоялись три персональных выставки фотографа: «Таро снов» (2021), «В подвешенном состоянии» (2019) и «Между реальностями» (2017). Начиная с 15 лет, фотограф регулярно переживает эпизоды сонного паралича. Сонный паралич — это пограничное состояние между бодрствованием и сном, при котором тело парализовано и не может пошевелиться, а мозг активно работает, сопровождается паникой и сильными галлюцинациями (слуховыми, визуальными и тактильными). Люди, страдающие сонным параличом, часто видят или ощущают чужое присутствие в своей комнате, а также могут чувствовать, что подвергаются постороннему воздействию. В 2015 г. Родни Ашер снял документальный фильм «Ночной кошмар», в котором те, кто испытывает сонный паралич, рассказывают о своем опыте<sup>1</sup>. В фильме также приводятся примеры сонного паралича в фильмах ужасов, таких как «Кошмар на улице вязов» (1984–2003), «Прирожденные убийцы» (1994), «Астрал» (2010) и др., для которых он является весьма распространенным мотивом. В изобразительном искусстве репрезентация сонного паралича часто восходит к знаменитой картине Иоганна Генриха Фюсли «Ночной

кошмар» (1781). Примером могут служить такие произведения, как графические работы Винсента Георга Кинингера «Сон Элеанор» (1795) и «Моя мечта, мой плохой сон» (1915) Фрица Швимбека, картина Николая Абильтгаарда «Ночной кошмар» (1800), скульптура Эжена Тивье «Кошмар» (1894) и др.

Работы Николаса Бруно представляют собой визуализацию опыта, пережитого им во время эпизодов сонного паралича. Творчество стало для Бруно своеобразной терапией. «Превращение моего ужасного опыта в произведения искусства помогло мне рационализировать свое состояние и установить связь с другими больными по всему миру. Трансформируя свои сны во что-то осязаемое, я чувствую себя комфортно, зная, что у меня есть способ передать то, что почти невозможно описать» [10]. Создание работ Бруно представляет собой сложное действие, в котором все тщательно продумано. «Я начинаю свой творческий процесс с того, что записываю опыты с параличом сна в дневнике сновидений посредством зарисовок и документации. Каждый записанный сон служит основой для одного или нескольких концептов. Я делаю финальный набросок сна, который включает в себя визуальную символику, характеристику персонажей и список того, что мне нужно для реализации идеи. Мой реквизит и костюмы либо сделаны мной из переработанных материалов, либо обнаружены на свалках, в благотворительных магазинах или подобраны на обочине дороги. Как только я собираю свой реквизит,



Илл. 1. Николас Бруно. Убегающий художник. Источник: <https://www.nicolasbrunophotography.com/>

я ищу место для постановки и делаю снимки, чтобы посмотреть позже тем же вечером. Как только место будет выбрано, я отправлюсь туда, поместив все в свой джип. Я разгружаю его, переносу все в лес или болото и начинаю выстраивать свою сцену. Моя камера установлена на штатив и непрерывно снимает с интервальным таймером, что позволяет мне свободно играть одного или нескольких персонажей. Я перемещаю свой реквизит, использую дымовые шашки, чтобы создать туман, и взаимодействую с окружающим пространством для создания изменений» [10]. За съемкой следует процесс обработки фотографий; в отличие от других современных фотохудожников, Николас Бруно старается свести фотоманипуляции к минимуму, делая исходный снимок максимально приближенным к его окончательному виду.

Николас Бруно создает свой устойчивый визуальный словарь, который может служить ключом к прочтению его работ. На формирование эстетики фотографий Николаса Бруно оказали значительное влияние живопись старых мастеров и творчество представителей романтизма (Каспар Давид Фридрих, Теодор Жерико, Франсиско Гойя), а также сюрреализм

(Рене Магритт), исторические тексты оккультизма и символизм сновидений [9]. Работы Николаса Бруно могут быть отнесены к такому направлению, как *horror surrealist photography*, представляющему собой одну из стратегий рецепции идей сюрреализма в современной культуре. «Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода случайности, вкус к чрезмерному — все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным», — писал Андре Бретон в «Манифесте сюрреализма» [1, с. 359]. Сюрреализм и хоррор сближает удовлетворение стремления субъекта к выходу за пределы обыденной жизни посредством репрезентации его страхов и подавленных желаний, что способствует их конвергенции в искусстве XXI в. «Фильмы ужасов нацелены на то, чтобы грубо вывести нас из самоуспокоенности в мире повседневности посредством негативных эмоций, таких как ужас, страх, беспокойство, террор и отвращение. Для этого хоррор обращается к страхам, которые одновременно повсеместно табуированы и отвечают исторически и культурно-специфическим проблемам. <...> Но какими бы ни были конкретные страхи, эксплуатируемые теми или иными фильмами ужасов, они дают зрителю



Илл. 2. Николас Бруно. Спор.  
Источник: <https://www.nicolasbrunophotography.com/>

лям острые, но контролируемые ощущения и, таким образом, предлагают освобождение, катарсис наших коллективных и индивидуальных страхов» [8, р. 1].

Целью данной статьи является анализ специфики визуализации эпизодов сонного паралича в творчестве американского фотографа Николаса Бруно как примера конвергенции эстетики сюрреализма и хоррора в современном искусстве. Для достижения поставленной цели необходимо проанализировать основные составляющие работ Николаса Бруно, такие как выбор места действия, символов, персонажей, сюжетов. Актуальность исследования обусловлена востребованностью концепций сюрреализма и хоррора в современном культурном дискурсе. Практическая ценность статьи состоит в том, что предложенный автором подход к проблеме и полученные результаты могут использоваться для дальнейшего изучения как феномена *horror surrealist photography*, так и репрезентации опытов сонного паралича в искусстве XXI в.

### Место действия и основные элементы

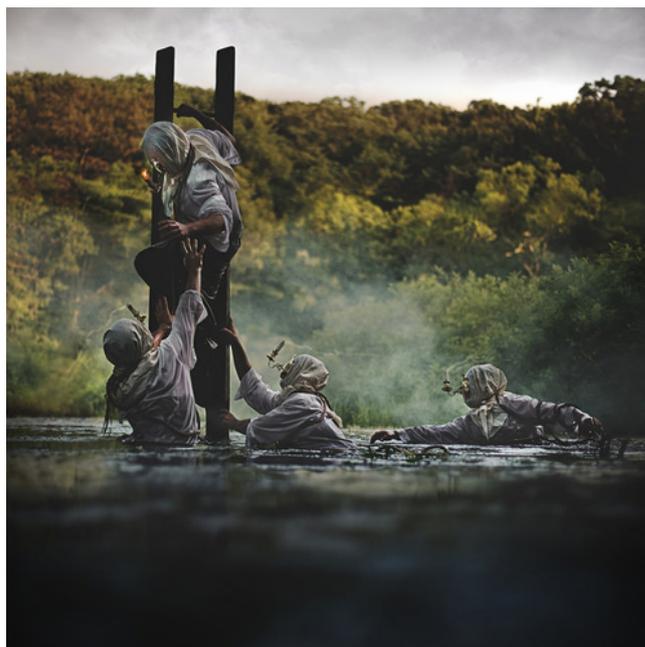
Местом, где разворачивается действие снимков Николаса Бруно, часто служат пустынные поля с пожухшей травой, леса, сбросившие листву, болота, водоемы и т.д. Пейзажи в работах Николаса Бруно вызывают ассоциации с полотнами Каспара Давида Фридриха. За счет выбора довольно «меланхоличных» мест, света и цветового решения фотографу удается воссоздать во многих своих снимках атмосферу *жуткого*, характерную для сновидений и фильмов ужасов — даже если убрать из его работ действующих лиц, зритель все равно будет испытывать чувство странного, немотивированного беспокойства.

Ключевым для снимков Николаса Бруно является символизм воды и огня — первичных стихий, согласно западной эзотерической традиции. Сам фотограф трактует эти символы следующим образом: «Я использую воду и огонь, чтобы передать различные аспекты моего сонного паралича. Вода служит визуальной метафорой для царства сна, где сознание представлено тем, что находится над поверхностью. Мои персонажи часто погружаются или появляются из глубин, задерживаясь между двумя сферами в чистилище, которое является сонным параличом. Символизм воды также описывает

чувство утопления и удушья, которое можно испытать во время эпизода сонного паралича. Пламя и тлеющие угли в моих композициях напрямую связаны с взрывом беспокойства, возникающим при пробуждении при параличе» [10]. Не менее значимыми представляются и две «дочерние» стихии: земля и воздух, которые формируют пространство снимков, делая его холодным и зловещим.

### Персонажи

Отличительной чертой большинства героев Николаса Бруно является безликость — их головы обмотаны белой тканью и обвязаны веревками в районе шеи. На выставке фотографа в галерее Хэвен (2019) были представлены своеобразные бюсты, чьи лица и плечи задрапированы белым или черным полотном, закрепленным веревками — трехмерный вариант его персонажей. Подобное сокрытие лица напоминает о знаменитой работе Рене Магритта «Влюбленные II» (1928), реализующей метафору слепой любви. В искусстве сюрреализма скрывание лица посредством замещения его другим объектом (чаще всего маской) является одним из распространенных мотивов. Сочетание человек/маска или одухотворенное/неодухотворенное вызывает ощущение *жуткого*, имманентное сюрреалистической *конвульсивной красоте* [6, р. 21–23]. В сюрреалистической фотографии к этой теме активно обращались Жак-Андре Буаффар, Ральф Юджин Митъярд, Кларенс Джон Лафлин. Маска, как и белое полотно, вызывает чувство беспокойства, поскольку непонятно, кто скрывается под маской. Универсальность маски подсказывает, что скрыт за ней может быть кто угодно [2, с. 113–115]. Однако в отличие от маски, позволяющей быть Другим, белая ткань полностью обезличивает, уничтожая субъективность, делая Никем. В сюрреалистической фотографии эта тема раскрывалась посредством замещения лица пустотой с помощью зеркала (Кларенс Джон Лафлин «Они одни»). Николас Бруно также обыгрывает этот мотив в работе «Близкий» («Affine»): молодой человек в костюме-тройке сидит на стуле посреди леса, при этом его лицо замещено овальным зеркалом. В современной сюрреальной фотографии тема замещение лица пустотой последовательно разрабатывается в серии испанской фотохудожницы Сильвии Грав «Я не могу видеть себя». Другая коннотация белого полотна, закрывающего лицо — это образ осужденного, при-



Илл. 3. Николас Бруно. Жадность.  
Источник: <https://www.nicolasbrunophotography.com/>



Илл. 4. Николас Бруно. Потеря.  
Источник: <https://www.nicolasbrunophotography.com/>

говоренного к смертной казни, на голову которого надевался специальный мешок или маска, что очень соответствует тематике работ Николаса Бруно. Кроме того, скрытое тканью лицо — классический мотив фильмов ужасов.

Соккрытие лица посредством ткани вызывает ощущение удушья и беспомощности — человек, лицо которого задрапировано, не может видеть и лишается контроля над ситуацией, подобно тому, кто испытывает сонный паралич. Эквивалентом этого являются завязанные глаза, встречающиеся в ряде работ Бруно («Спор» («Vertenza»), «Связь» («Vincolo»)). При этом безликими на снимках фотографа оказываются как «жертвы», так и их «мучители». Безликость является характерной чертой тех существ, которых он видит в состоянии паралича. «Безликие фигуры изображают злоумышленников, которые попадают в эпизоды моего сонного паралича. Они часто агрессивны, жестоки, но все же любопытны. [Но] они [также] часть меня, приглашенная в мою комнату моим подсознанием» [7].

### Сюжеты

В своих работах Николас Бруно реконструирует ледящие душу, близкие к хоррору сцены, полные абсурда, *черного юмора* и сюрреалистических «парадоксальных сопоставлений» [2, с. 80–93], которые переживаются им во время эпизодов сонного паралича. Фотограф помещает своих героев рядом с горящими предметами, топит в воде, ведет к гильотине или делает из них живую мишень. Основная особенность снимков Николаса Бруно — это то, что нечто страшное вот-вот должно случиться с его персонажами, но пока не произошло, что позволяет вызвать у зрителя чувство напряжения. Например, на снимке «Мишень» («Bersaglio») молодой человек со связанными за спиной руками сидит перед мишенью, в которую вонзилось множество стрел. Голова несчастного обмотана белой тканью, на которой нарисована мишень. Аналогичная «маска» со стрелой в центре лежит около левого края снимка, почти вторгаясь в пространство зрителя, намекая на его возможную судьбу. В диптихе «Убегающий художник» (Илл. 1) на первом снимке молодой человек в костюме-тройке с заматанным белой тканью лицом и связанными за спиной руками сидит на стуле перед своим потенциальным убийцей, чьи глаза завязаны. Убийца уже выпустил стрелу, но попал в яблоко,

которое висит над головой жертвы. На второй фотографии художник, все еще привязанный к стулу, убегает от своего преследователя. «Убегающий художник» — своего рода метафора всего творчества Бруно, ставшего своеобразным побегом от ночных кошмаров. Однако преследователи еще не наступили, стрела или пуля пока не вонзились в тело, наковальня не упала на голову, нож гильотины не опустился и т.д. При всей кажущейся безвыходности моделируемых фотографом сцен всегда остается надежда на спасение.

Некоторые работы Николаса Бруно могут рассматриваться как своеобразный *homage* Рене Магритту. Например, на снимке «Игра» («Gioco») мужчина в смокинге и цилиндре собирается выстрелить из пушки в персонажа с завязанными глазами в костюме и котелке, на голове которого стоит яблоко. На фотографии «Спор» («Vertenza», илл. 2) молодой человек с завязанными глазами в аналогичном костюме и котелке сидит за столом, над которым повис в воздухе горящий стул.

На снимке «Жадность» («Vramosia», илл. 3) три наполовину погруженные в воду безликие фигуры с подсвечниками с погасшими свечами во рту тянутся к четвертому персонажу, которому удалось взобраться на лестницу и сохранить свою свечу горящей. Согласно концепции фотографа, «безликие фигуры в композиции изображают повторяющуюся группу персонажей в переживаниях сонного паралича, которые часто носят враждебный характер и руководствуются слепой агрессией. Фигуры пытаются украсть оставшийся источник света у человека наверху лестницы, который может решить отказаться от зажигания фитилей своих преследователей или окунуться в глубину и погасить собственный свет. Веревка переплетает фигуры, чтобы изобразить единую напряженность и борьбу между ними. Это напряжение также отражается в некомфортном акте насильственного прохождения через темные глубины пруда в мокрой одежде и с погруженными в грязь ногами. Белье связывало и ослепляло мое лицо, когда вода впитывалась в ткань. Бедственное положение на фотографии отдаленно напоминает то стрессовое состояние, которое переживается при невозможности выйти из сонного паралича» [11]. Человек пытается проснуться, но его видения не дают этому сделать, пытаясь затянуть обратно. Тема борьбы с безликими преследователями в воде разыгрывается также на снимках Николаса Бруно «Окружен» («Circondato») и «Злоба» («Malizia»).



Илл. 5. Николас Бруно. Без названия.  
Источник: <https://www.nicolasbrunophotography.com/>



Илл. 6. Николас Бруно. Аркан «Колесница». Проект «Таро снов». Источник: <https://www.nicolasbrunophotography.com/>

На снимке «Потеря» («Perdita», илл. 4) перед нами молодая женщина в старинном платье, которая забилась под белое обшарпанное пианино, в страхе обхватив голову руками. Из-под крышки музыкального инструмента тянется множество рук, словно желая схватить ее. Фотограф комментирует: «Во время моего сонного паралича меня часто хватают руки, которые, кажется, появляются из каждого угла моей комнаты, душат меня или тянут с кровати. Независимо от того, насколько сильны мои попытки избежать их захвата, я всегда буду в их объятиях» [11]. На снимках с женским персонажем фотограф часто сопоставляет девушку и манекен — любимый сюрреалистический образ, классический пример коллапса между живым и неживым. На фотографии «Куклы» («Vambole») девушка с замотанным белой тканью лицом в наполовину сброшенном платье стоит посреди поля рядом с тремя безголовыми манекенами, а на другом снимке обнаженная модель с завязанной сероватым полотном головой лежит в старой ванне с манекеном посреди столь же грустного осеннего пейзажа.

Особый интерес представляют снимки фотографа, построенные на взаимодействии мужского и женского персонажей. На фотографии «Погруженный» («Immersi») обнимающаяся пара — молодой человек и девушка — стоят в старом колодце посреди болота, словно вырвавшись из недавнего ночного кошмара или, напротив, находясь на грани того, чтобы вновь погрузиться в него, упасть на дно колодца. На снимке «Связь» («Vincolo») девушка и молодой человек сидят на стульях спиной к спине на полузатопленном берегу водоема, об-

вязанные веревками, за каждую из которых тянут руки, пытаются увлечь их под воду. На фотографии «Прерваны» («Reciso») сидящая спиной друг к другу посреди болота пара ведет разговор по старинному телефону, а из воды высовывается рука с ножницами, пытается перерезать провод, разорвав их связь. Любовные отношения в работах Бруно всегда оказываются под угрозой — враждебные силы, ассоциируемые с бессознательным, постоянно стремятся их разрушить.

Одна из магистральных тем в работах Николаса Бруно — это пожар. На снимке «Удрученный» («Mogio») перед нами маленький мальчик в ночной рубашке, который сидит, сжавшись в комочек, в распиленном надвое игрушечном доме, одна из половин которого загорелась, воплощая собой детский страх и беспомощность. В работе «Ошеломлен» («Stordito») молодой человек в ночной рубашке сидит на корточках, опустив голову, перед горящей кроватью. На фотографии «Несчастье» («Sventura») юноша пытается потушить горящий кукольный дом, стоящий посреди болота — стремится найти выход из ситуации, преодолеть свой страх. Любимый мотив Николаса Бруно — «безумное чаепитие». На одном из его снимков юноша и девушка с завязанными глазами пьют чай из тонких фарфоровых чашек, стоя в воде рядом с горящим столом (Илл. 5), а на другом герой падает в воду и в грязь вместе со стульями и столом, все еще пытаясь налить в чашку горячий напиток из кофейника.

### Таро снов

В 2020–2021 гг. фотохудожником был создан проект «Таро снов» («The Somnia Tarot») — авторская интерпретация колоды Таро на основе его фотографий [4]. Лейтмотивом карт стали классические для Николаса Бруно безликие персонажи, герои с завязанными глазами или скрытыми волосами лицами, помещенные в опасные и абсурдные ситуации. Рожденная воображением художника колода, в которой он прочитывает традиционный символизм Таро посредством собственного художественного словаря, отличается тревожной атмосферой и особой красотой, родственной сюрреалистической *конвульсивной красоте*. Сам интерес фотохудожника к Таро может рассматриваться как продолжение традиций сюрреализма, ведущие представители которого также интересовались эзотерикой [5] и были неравнодушны к этой мантической системе (Андре Бретон, Сальвадор Дали, Александро Ходоровски).

Классическая для Таро иконография пронизана у Николаса Бруно *черным юмором*: например, в VII аркане Колесница (Илл. 6) место возницы-фараона, управляющего двумя сфинксами, занимает безликий герой в красной мантии со свечой, которого везут два персонажа в черных и белых мантиях. Их лица сокрыты, а в руках — трубки, через которые они «смотрят» в разные стороны. Колесница явно не может никуда продвинуться — те, кто должен ее везти, стоят по пояс в воде. Таким образом, идея упорного движения вперед трансформирует у фотохудожника в свою противоположность — невозможность движения, которую, кажется, не замечают герои. Не менее абсурден XI аркан Справедливость: Фемида с завязанными глазами — полностью задрапированный в белые одежды, обвязанный веревками персонаж у Николаса Бруно — повернулась к зрителю спиной. Кажется, что она в любой момент готова утратить равновесие и склонить чашу весов в необходимую сторону, если дернуть за веревку.

### Заключение

Таким образом, трансформируя сонный паралич в эстетический опыт, Николас Бруно продолжает предпринятое искусством XX в. исследование пограничных состояний и мира бессознательного, позволяющее покинуть пределы профанного существования и сместиться в область сакрального [3]. Фотохудожник отдает предпочтение «меланхоличным» пейзажам, вызывающим ощущение *жуткого*, характерное для сновидений и фильмов ужасов, и делает акцент на

символизме воды и огня. Отличительной чертой персонажей Николаса Бруно является безличность — этот мотив навязчиво повторяется в его работах, становясь своего рода «визитной карточкой» автора. Любимыми сюжетами фотохудожника становятся типичные для ночных кошмаров и хоррора преследование, казнь, утопление, душение, пожар, присутствие

невидимого Другого. Николас Бруно работает с такими концепциями, как принцип «парадоксальных сопоставлений», *конвульсивная красота*, *черный юмор*, а также конструирует в своих снимках абсурдные и опасные ситуации, что актуально как для сюрреализма, так и для хоррора и делает его творчество привлекательным для поклонников обоих направлений.

#### ПРИМЕЧАНИЕ:

<sup>1</sup>Родни Ашер. Ночной кошмар. URL: <https://ok.ru/video/975019839878>

#### Список литературы:

1. Бретон А. Манифест сюрреализма // Поэзия французского сюрреализма: антология. СПб.: Амфора, 2003. С. 347–388.
2. Шик И. А. Сюрреалистическая фотография 1920-х – 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы: дис. ... канд. иск. 17. 00.09. Санкт-Петербург, 2018. 385 с.
3. Шик И. А. Николас Бруно. Сонный паралич как эстетический опыт // Второй российский эстетический конгресс. Тезисы докладов участников. Екатеринбург: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет» (Екатеринбург), 2021. С. 625–627.
4. Шик И. А. Сюрреализм, хоррор и эзотерика: проект «Таро снов» американского фотохудожника Николаса Бруно // Art Innovation. 2021. № 2. С. 58–75.
5. Bauduin T. M., Ferentinou V., Zamani D. Surrealism, Occultism, and Politics. New York, London: Routledge, 2018. 290 p.
6. Foster H. Compulsive Beauty. Cambridge: The MIT Press, 1993. 313 p.
7. Gould R. This Artist Explores the Terrors of Sleep Paralysis Through Surreal Photography // Culture Trip. URL: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/this-artist-explores-the-terrors-of-sleep-paralysis-through-surreal-photography/> (дата обращения: 05.12.2022).
8. Grant B. K. Screams on Screens: Paradigms of Horror // Loading... 2010. Vol. 4. No. 6: Special Issue, "Thinking After Dark". P. 1–17.
9. Nicolas Bruno, "In Limbo" // Haven Gallery. URL: <http://www.havenartgallery.com/portfolio/nicolas-bruno-in-limbo/> (дата обращения: 05.12.2022).
10. Reeves B. Interview: Nicolas Bruno // Cortex. URL: <https://cortexmag.com/INTERVIEW-NICOLAS-BRUNO> (дата обращения: 05.12.2022).
11. Roch C. The Horrors of Sleep Paralysis are Captured in Nicolas Bruno's Photography Series // Resource. URL: <http://resourcemagonline.com/2018/03/the-horrors-of-sleep-paralysis-are-captured-in-nicolas-brunos-photography-series/87758/> (дата обращения: 05.12.2022).

#### References

- Bauduin, T. M., Ferentinou, V., Zamani, D. (2018) *Surrealism, Occultism, and Politics*. New York, London: Routledge.
- Breton, A. (2003) 'Manifesto of Surrealism', in Iasnov, M. (ed.) *Poezia frantsuzskogo surrealizma: antologiya [Poetry of French Surrealism: Anthology]*. Saint Petersburg: Amfora Publ. (in Russian)
- Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge: The MIT Press.
- Gould, R. (no date) 'This Artist Explores the Terrors of Sleep Paralysis Through Surreal Photography', *Culture Trip* [Online]. Available at: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/this-artist-explores-the-terrors-of-sleep-paralysis-through-surreal-photography/> (accessed: 5 December 2022).
- Grant, B. K. (2010) 'Screams on Screens: Paradigms of Horror', *Loading... 4(6)*: Special Issue, "Thinking After Dark", pp. 1–17.
- Haven Gallery (2019) Nicolas Bruno, "In Limbo" [Online]. Available at: <http://www.havenartgallery.com/portfolio/nicolas-bruno-in-limbo/>
- Reeves, B. (no date) 'Interview: Nicolas Bruno', *Cortex* [Online]. Available at: <https://cortexmag.com/INTERVIEW-NICOLAS-BRUNO> (accessed: 5 December 2022).
- Roch, C. (2018) 'The Horrors of Sleep Paralysis are Captured in Nicolas Bruno's Photography Series', *Resource* [Online]. Available at: <http://resourcemagonline.com/2018/03/the-horrors-of-sleep-paralysis-are-captured-in-nicolas-brunos-photography-series/87758/> (accessed: 5 December 2022).
- Shik, I. A. (2018) 'Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: the Key Concepts and Problems', PhD Thesis, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg. (in Russian and English)
- Shik, I. A. (2021) 'Nicolas Bruno. Sleep Paralysis as Aesthetic Experience', in *Vtoroi rossiiskii esteticheskii kongress. Tezisy dokladov uchastnikov [The Second Russian Aesthetic Congress. Abstracts]*. Ekaterinburg: Gumanitarnyi universitet Publ., pp. 625–627. (in Russian)
- Shik, I. A. (2021) Surrealism, Horror, and Esotericism: 'The Somnia Tarot' Project by American Photographer Nicolas Bruno, *Art Innovation*, 2, pp. 58–75. (in Russian)

**Печерских Анастасия Владимировна**, старший научный сотрудник. Екатеринбургский музейный центр народного творчества «Гамаюн», Россия, Екатеринбург, ул. Гоголя 20/5. 620075. [pecherskih\\_anastasya@mail.ru](mailto:pecherskih_anastasya@mail.ru)

**Pecherskikh Anastasia Vladimirovna**, senior researcher. Yekaterinburg Museum Center of Folk Art "Gamayun", 20/5 Gogol st., 620075 Yekaterinburg, Russian Federation. [pecherskih\\_anastasya@mail.ru](mailto:pecherskih_anastasya@mail.ru)

## «СЛОВО И ДЕЛО» АЛЕКСАНДРЫ ИОСИФОВНЫ УТКИНОЙ: АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ НАИВНОЙ ХУДОЖНИЦЫ

## "THE WORD AND THE DEED" OF ALEXANDRA IOSIFOVNA UTKINA. THE AUDIOVISUAL SPACE IN THE ART OF THE EKATERINBURG NAIVE ARTIST

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию творчества екатеринбургской наивной художницы Александры Иосифовны Уткиной как аудиовизуального нарратива, где изображение и сопровождающий его авторский литературный комментарий существуют в едином, неотделимом друг от друга художественном пространстве. Литературный комментарий А. И. Уткиной включает устный автобиографический рассказ, а также авторскую поэзию. Он содержит различные подробности, смыслы и значения, которые, чаще всего, находятся за границей зрительского восприятия наивного искусства. Анализ междисциплинарных теорий, посвященных проблематике взаимодействия слова и изображения в искусстве, показал, что в качестве инструмента исследования аудиовизуального пространства творчества А. И. Уткиной предпочтительно использовать нарративный анализ. Этот метод соответствует специфике ее художественных изображений, имеющих нарративную природу. Он позволяет изучать наивное творчество А. И. Уткиной как текст, вскрыть структуру «слова», провести сюжетный анализ, который неразрывно связан с сюжетной логикой ее станковых произведений. Анализируя творчество А. И. Уткиной как аудиовизуальное нарративное пространство, автор статьи делает вывод, что литературный комментарий художницы существует как осмысленная структура, имеющая свою внутреннюю логику, фабулу и сюжет, применимые к ее станковому искусству в целом. Также, наивное искусство, объединенное единой внутренней логикой, осуществляет и терапевтическую функцию: художница не только актуализирует время своей личной истории, но и переводит ее в новый, осознанный заново, пласт личного бытия.

**Ключевые слова:** наивное искусство; аудиовизуальный нарратив; визуальный нарратив, сюжетный анализ; сюжет; тема; междисциплинарные исследования.

**Abstract.** The article represents the study of the work by a Yekaterinburg naive artist Alexandra Iosifovna Utkina. The main attraction of the paper is an audiovisual narrative space, where the image and the accompanying author's literary commentary exist in the holistic artistic space. The literary commentary by A. I. Utkina includes an oral autobiographical story, as well as the author's poetry. They accompany the artist's works with various details, meanings, and values, which are often hidden from the viewer. The analysis of interdisciplinary theories, which are devoted to the interaction of the word and the image in the art, has shown that it is preferable to apply the narrative analysis to the creativity of A. I. Utkina. This method organically corresponds to the specifics of her pieces of art, which have narrative nature. The narrative analysis allowed us to explore the naive art of A. I. Utkina as the text, dive into "the word" structure, analyze the plot, which is related to the internal logic of her easel works. The author concluded that A. I. Utkina's literary commentary exists as a meaningful structure that has its own internal logic, storyline, and plot which are applicable to her easel art. Also, the naive art of A. I. Utkina, united by a holistic internal logic, also performs a therapeutic function. Not only does the artist actualize the time of her personal history in the present time "here-and-now", but she also attributes her work with a new meaning that places personal history into a new plane of her life.

**Keywords:** naive art; audiovisual narrative; visual narrative; plot analysis; plot; theme; interdisciplinary research.

### Методология вопроса

В фокусе статьи — художественное творчество екатеринбургской наивной художницы Александры Иосифовны Уткиной, которое будет рассматривается как единое, органически слитное и нераздельное пространство изображения и слова. Под «словом» мы будем понимать литературный комментарий наивной художницы, представленный в виде устного рассказа, а также авторской поэзии, сопровождающих станковые произведения в качестве комментария, пояснения или дополнительного повествования к ним.

В статье нас будет интересовать проблема соотношения изображения и слова, а также роль слова в изобразительном творчестве А. И. Уткиной, которое, существуя в виде параллельного ряда, сопровождающего ее картины, представляет собой органически цельный и слитный художественный текст.

Проблема словесного в изображении, а также расширения границ искусства путем поиска новых возможностей для взаимодействия слова и живописи, впервые была поставлена в начале XX в. авангардными художниками. Эталоном провозглашается «дилетантское искусство» (знаменитый лозунг экспозиции дадаистов на ярмарке в Берлине: «Дилетанты, восстаньте против искусства!») — как явление, отличающееся от профессионального искусства по своей сути, обладающее синкретичной природой. «Посмотрите на наличники церковных книг — здесь и камни, и металл, и живопись, и рельеф, и прочее» [3, с. 56], — пишет Д. Д. Бурлюк. Калейдоскопическая картина мира дилетантского искусства, основанная на совмещении «стыков различных реальностей, незамаскированных швов между текстом и изображением, тиражным и уникальным материалом разных фактур и разной плотности» [3, с. 27],

обеспечила особый интерес авангардных художников к лубочной картине, лоскутному шитью, древнерусской литературе и искусству, детскому и наивному творчеству.

Народное и наивное искусство стало источником вдохновения для искусства авангарда, чьи парадоксальные совмещения слова и изображения, текстовые вставки, фрагментированность предметов, игра масштабов, как например, в иконе или лубке, обеспечивают читаемость изобразительных рядов, наделяют текстовой природой само искусство, «возможность прочесть видимый мир и мир физической реальности, как текст книги» [3, с. 42].

Призыв В. В. Хлебникова «хочу, чтобы слово смело пошло за живописью» и параллельный ему — «хочу, чтобы и живопись смело пошла за словом» [11, с. 39] — сопровождался экспериментами авангардистов в области сближения слова и живописи.

Цель данных экспериментов — поиск таких форм искусства, которые бы размыкали границы художественного произведения вовне: «Художественное произведение... таким образом теряет традиционные координаты своего существования, оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести, неупорядоченности». «Границы языка, как и границы искусства, провозглашаются, как подвижные и зыбкие» [3, с. 147]. В связи с этим, европейские дадаисты призывают вернуться к забытым возможностям языка, к тем истокам речи, которые превосходят человеческую меру — «мы должны вернуться к глубинам внутренней алхимии слова» [3, с. 54]. Дрейфующее состояние, которое практикуют дадаисты в своих экспериментах, сближают поэзию и живопись, поэтов и художников, становясь частью коллажного мышления искусства авангарда.

Обращение к коллажу в творчестве А. Е. Крученых имело целью расширение границ искусства и языка. В своей заумной поэзии второй половины 1910-х гг. А. Е. Крученых разлагает язык на его первоначальные элементы. Буква — ее начертание, ее тайный смысл — становится основным элементом его стихов.

В некоторых случаях А. Е. Крученых ищет визуально близкую к коллажу форму, выделяя графически отдельные буквы, помещая их в рамку, превращая в букву-картину, вставленную наподобие коллажного вкрапления, в ткань стиха. Здесь поэт следует приему создания «чистой декоративности», свойственной народному искусству: когда заглавные буквы средневековых книг сами по себе становились объектом «чистого искусства», которое можно было лицезреть как «вещь в себе», и в то же время они являлись заглавием целостного, литературного текста.

«Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» [11, с. 47] — лозунг А. Е. Крученых, который равнозначен изображению письменного текста, где словесный текст, составленный из отдельных букв-слов, начинает вести себя как неразделимый иконический знак-текст. «Выписанные от руки и раскрашенные буквы равнозначны мазку, процессу его нанесения на полотно, наконец, самой живописи, как таковой. Рукописность текстов словно описывает медлительный ход возникновения картины, линейное время как таковое. Благодаря рукописному, возникает и другой эффект: уподобления фрагментов, а с ним и живописного полотна — живой речи. Возникает сплошной изоморфизм изображения и слова...» [11, с. 47].

Авангард тяготел не только к изображению слов в искусстве, но и к использованию вербальной речи. Это было характерно для неопримитивизма, в частности для творчества

М. Ф. Ларионова, чьи произведения были ориентированы на устную народную традицию: примитивизм и народный лубок. В своем творчестве М. Ф. Ларионов следует лубку в параллелизме изображения и слова, использует произвольное членение слов при переносе на новую строку и декоративное чередование цвета букв по принципу народного орнамента, вводит в изображение рукописные тексты: балаганские, ярмарочные стихи, полуречевки. Дихотомия языка и речи делает его произведения многослойными, отсылает зрителя к множественности используемых художником кодов (обращенности вербальных фрагментов к просторечью, использовании арха-

ической символики и мотивов, их вариативности, тяготению к игре), когда «художник открыто переводит дискурсивный тип текста в нарративный, а нарратив — в манифест, как действие» [10, с. 40].

Таким образом, намеренное введение авангардными художниками текстов, речевых фрагментов в художественную ткань произведений, их манифестационный характер и внеэстетическая роль, цель которых — преобразование жизни, призыв к действию, взаимодействие зрителя с искусством путем включения элементов игры в произведение, коллажное мышление, — все это элементы, которые заимствовали художники авангарда у народного искусства. Они свидетельствуют не только о понимании авангардными художниками обособленной природы народного искусства, но и об их стремлении выйти за границы искусства с целью создания универсального художественного языка, который бы мог объединить в одном художественном акте настоящее, прошлое и будущее время, повествование, свет и цвет, музыку, ритм и движение, слово и изображение.

Эти творческие эксперименты нашли свое выражение в коллаже и фотомонтаже, а также в последующем изобретении искусства кино. Именно кино явилось тем искусством, которое наиболее изящно разрешило главную задачу искусства авангарда: преодоление границ искусств. А народное искусство, в частности лубок и лубочный театр, иконописные серии «житий святых», напоминающие «построение ленты кино с его разделением повествования на кадры, особенно, если говорить о немом кинематографе, сочетании изобразительного рассказа и словесных титров» [16, с. 295], стали и для искусства кино своеобразной точкой отчета, «моментами единого исторического движения» [16, с. 307].

Дальнейшие, после художников-авангардистов, попытки осмыслить народное искусство как отличное от профессионального искусства явления, были предприняты в отечественной науке Ю. М. Лотманом, А. Я. Гуревичем, М. М. Бахтиным в 1960–1970-е гг.

А. Я. Гуревич в своем фундаментальном труде «Категории средневековой культуры» пишет об этом так: «Ныне проблема народной культуры стала актуальной в науке, которая пытается расслышать голос поколений людей, не имевших доступа к письменности и, тем самым, как бы исключенных из истории» [9, с. 11].

Категории художественного времени и пространства в западноевропейской и древнерусской литературе становятся предметом пристального изучения советских исследователей. Д. С. Лихачев и М. М. Бахтин указывают на специфичность осмысления этих категорий средневековыми авторами, неразрывность их представлений о связи пространства и времени, зависимость людей от природы, которая ощущалась ими настолько, что создаваемый образ мира включал черты, свидетельствующие о неспособности человека отделить себя от природного окружения. Также подчеркивается специфичность народного искусства, нашедшая выражение в образах гротескного искусства, гиперболических формах изобразительного искусства, литературы и фольклора, совмещении, казалось бы, несовместимых свойств вещей и явлений по принципу пригнанности и сходства: вещи наделяются качествами их обладателей, пространство и тело, текст и изображение существуют в неразрывной совокупности.

Именно на эту важную черту — синкретичность народного искусства, где тексты сосуществуют с различными формами искусства «согласно фигурам соседства, родства и аналогии, предписанных самим миром» [25, с. 74], обратил внимание Ю. М. Лотман и своей статье о народном лубке. «Лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово неразделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и чужда письменным формам культуры» [17, с. 483].

Ю. М. Лотман впервые в отечественной науке предлагает рассматривать лубок как одно целое текста с изображением: «Словесный текст и изображение соотнесены в лубке ни как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и развертывание.

Подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [17, с. 485].

Разыгрывание сюжета рисунка с помощью текста придает лубку нарративность. «Лубок изображает не какой-то один момент словесного текста, а все эпизоды одновременно» [16, с. 486]. Благодаря воспроизведению текста лубка зрителями на слух, картинка становится активной. Кроме того, разворачивая свое повествование в виде серии связанных между собой эпизодов, лубок втягивает читателя в собственное пространство, делая его полноценным участником раешного действия, в виде «кричащего, одобряющего или свистящего участника совместной деятельности» [17, с. 490]. Таким образом, заключает Ю. М. Лотман, «художественное пространство лубочного листа организовано особым способом, ориентируя зрителей на пространство переживания не живописно-графического», как в классическом искусстве, «а театрального типа» [17, с. 489], где слово и изображение существуют, как взаимосвязанные элементы единого, нарративного целого.

Выводы Ю. М. Лотмана о народном лубке, как совокупном пространстве слова и изображения, использовала в своем изучении альбомной культуры искусствовед А. В. Корнилова — исследователь периферийных жанров искусства, в частности, так называемого русского семейного альбома. В своей книге «Мир альбомного рисунка»

А. В. Корнилова рассматривает русский семейный альбом «как своеобразное типологическое явление русской рукописной литературы» [14, с. 8] и искусства, сочетающее в себе изображение и текст, народную, в частности — лубочную традицию и заимствования из профессиональной культуры. Это обусловлено тем, что альбомы складывались и формировались преимущественно в интеллектуальной дворянской среде, на которую оказала большое влияние профессиональная среда литераторов, художников, поэтов, музыкантов, деятелей науки.

Анализируя структуру альбомов, А. В. Корнилова выделяет ряд характерных особенностей, которые можно объединить термином «колажность», как особенность, свойственную народной и периферийной культуре. «Кколажность» находит выражение, во-первых, в неоднородности стиля и жанра альбомов: от исторических записок до литературно-художественных заметок, а также сочетании в нем различных видов поэзии — до каламбура и эпитафии. Во-вторых, в сочетании изображения и текста (А. В. Корнилова в структуре альбомов выделяет: страницы с текстом, с рисунками и страницы, сочетающие изображение и текст) [14, с. 18]. В-третьих, в наличии «разновременных и разнохарактерных записей, принадлежавших разным лицам» [14, с. 19].

Диалогичность структуры альбома, представляющая множество голосов участников диалога, делающих записи в альбом, включая голос и самого автора, наделяет альбомный жанр временными и повествовательными характеристиками, что в свою очередь позволяет проанализировать его структуру как нарратив.

И наконец, что для нас является самым важным: А. В. Корнилова впервые проводит анализ произведения, которое со всей очевидностью можно отнести к явлению наивного искусства — анализирует текст «картинной книги князя Т. И. Енгальчева».

Этот памятник наивного искусства второй половины XVIII в., именуемый самим автором альбома «книгой князя Т. И. Енгальчева своему государю-батюшке Ивану Фроловичу», построен на сочетании рисунков и записей к ним, то есть текста и изображения. «Рисунки в картинной книге Т. И. Енгальчева соседствуют с записями о хлебном обмолоте, о приходах и расходах, о ценах и распоряжениях работников. Слог их прост и лаконичен — это обычный разговорный язык того времени. Он напоминает записки обитателей села Горюхино» [14, с. 25], — комментирует А. В. Корнилова.

«Включение в изображение текста, помещенного в картуше прямоугольной формы, надписей, которые выполняют служебную функцию, поясняя рисунок, указывая, кто или что представлено на листе» [14, с. 26], «желание рассказать альбомному адресату о событиях, в том числе и своей собствен-

ной жизни» [14, с. 33] сближает книгу Енгальчева с лубочной книжной традицией. Еще одной важной чертой альбома Енгальчева является потребность автора альбома в нарративе, в рассказывании той или иной истории воображаемому слушателю «о событиях собственной жизни, или о каких-либо знаменательных происшествиях» [14, с. 33], разыгрыванию диалога со зрителем с помощью условного, пространственно-временного континуума слова-изображения. Так, иллюстрации в альбоме Енгальчева в сочетании с текстом существуют как рассказанный и вновь рассказываемый для зрителей книги нарратив.

«Книга князя Енгальчева», несмотря на новизну предмета изучения, была проанализирована в рамках идеи об искусстве примитива, сочетающего в себе явления двух культур: профессионального искусства и фольклора, искусства, находящегося как бы между двух культур — «низкой» и «высокой» сфер, в соответствии с тезисом о «третьей культуре» В. Н. Прокофьева [20, с. 6], нежели идеи Ю. М. Лотмана о специфическом, синкретическом языке народной культуры (несмотря на отсылки автора к нему).

Исследовательница наивного и аутсайдерского искусства К. Г. Богемская в книге «Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство», будучи культурологом по профессии, впервые говорит о необходимости рассматривать самодеятельность и наивное искусство как текст, а именно как «вторичную семиологическую систему», отсылающую читателя/зрителя к различным культурным кодам» [16, с. 22] и применяет данный тезис, прежде всего, к визуальному языку наивного искусства. В этом, конечно, видится огромная заслуга К. Г. Богемской как ученого, позволившего сдвинуть фокус зрения на исследование наивного искусства с искусствоведческих позиций в культурологическую плоскость: проследить влияния на наивное искусство тех или иных событий, стереотипов, культурных кодов советской эпохи.

Рассматривать «самодеятельность как текст» для К. Г. Богемской — значит вскрыть советские визуальные нарративы, которые были сформированы под влиянием специализированных институций самодеятельности и советской идеологии, утвердившей официальные образцы и типологию визуальных нарративов в системе разнообразнейшей документации (от пособий самодеятельных художников до положений к всесоюзным смотрам, конкурсам).

В центре анализа К. Г. Богемской — типовые сюжеты, которые являются частью «большого советского искусства», влияние советской ментальности на творчество наивных художников в целом: «У них общая судьба — они выросли при советской власти, они обратились к творчеству, когда уже сформировался советский менталитет, накладывающий свой отпечаток на личность» [6, с. 400].

В книге «Самодеятельное изобразительное искусство», в главе, посвященной художникам, творившим в 1960–1980-е гг., К. Г. Богемская практически у всех художников, рассматриваемых ей, отмечает наличие связей между станковыми произведениями и сопровождающими их текстами, но не акцентирует внимание на этой особенности, придерживаясь, в целом, энциклопедической манеры изложения. Поэтому за кадром исследования остаются надписи, подписи, литературные тексты наивных художников, чье творчество К. Г. Богемская изучала в исторической перспективе, оставляя за границей своего исследования текстуальность их художественных произведений.

Исследование визуальных нарративов в искусстве было продолжено Н. В. Злыдневой в книге «Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения». Автор книги сформулировала проблему своего исследования как «поиск скрытых в изображении, преимущественно в искусстве XX века, мифологических смыслов, отголосков глубокой архаики, когда слово и изображение находились в органически слитной, дораздельной форме, а визуальный рассказ предшествовал рассказу и в устной, и письменной форме» [11, с. 7].

Говоря в своем исследовании, в основном, о скрытых текстах, присутствующих в художественном изображении, ав-

тор все же уделяет большое внимание вопросу о точках пересечения между словесным и изобразительным в искусстве.

Н. В. Злыднева отмечает, что, несмотря на то, что «природа изобразительного сообщения — иная, по сравнению с сообщением вербальным, а иконические знаки в визуальном тексте превалируют над символическими, пространственные коды над временными» [11, с. 9], оперируя методами визуальной семиотики, теории повествования и анализа структуры текста культуры, можно преодолеть границы, отделяющие словесное от изобразительного» [11, с. 7].

В изобразительном сообщении Н. В. Злыднева выделяет «имплицитную и эксплицитную вербальность» [11, с. 17–18]. Эксплицитная вербальность основана на соотношении слова и изображения в произведении искусства и может быть представлена в двух вариантах: продуктивное взаимодействие при доминировании одного вида (картина и название, иллюстрация, экфрасис), а также индифферентность (закадровый авторский комментарий, образующий культурный контекст). Имплицитная вербальность — это «чреватость изображения словом» [11, с. 18], своего рода внутренний текст в произведении искусства, который поддается прочтению благодаря последовательности движения сюжета во времени, его драматургии, наличию значимых персонажей. Кроме того, имплицитная вербальность может быть выражена не только суммой эпизодов (как в житийной иконе или лубке), но и в виде сюжета, движущим мотивом которого выступает движение или действие.

Другим важным признаком, сближающим слово и изображение, является точка зрения автора/героя/читателя произведения, предлагающая многообразие повествовательных стратегий, в зависимости от различия фокуса зрения на предмет или группу предметов. «Речь идет о фокусе изобразительного означивания, который не сводится лишь к точке зрения автора-художника, а предполагает сложную, равноденственную для всех элементов повествования структуру — автора, зрителя, персонажа полотна, результатом которого становится целое изобразительного текста» [11, с. 16]. Именно в этом пункте — подытоживает автор — «теория визуального нарратива смыкается с теорией нарратива вербального» [11, с. 20].

В качестве примеров «нарративного искусства», где слово соединено с живой тканью картины и где изображение «чреватое словом», Н. В. Злыднева рассматривает искусство авангарда и югославский примитив (наивное искусство Югославии). Злыднева находит родство наивного искусства Югославии с авангардом в его неклассических, нелинейных принципах функционирования, а также связью с народной традицией: «Его специфика состоит в том, что примитивные картинки открыто нарративны. Это окно в мир, а мир сам представлен, как заглядывающий в окно. Иными словами, в изображениях доминирует описание, при этом описываемый мир описывает одновременно сам себя» [11, с. 284]. Анализируя искусство югославского примитива, автор находит его специфичность в особой модели культуры, которая накладывает отпечаток на различные формы проявления национальной идентичности, включая и художественное творчество. В изображениях югославских примитивов доминирует описание, а само изображение выступает, как «рассказ в рассказе» [11, с. 24], где под именем на картине выступает «всякое портретное изображение, а под глагольность, представленное на полотне действие» [11, с. 284]. Нарративность искусства югославских примитивов, автор находит также: в использовании повторяющихся мотивов (в основном — жанровые сцены), анекдотичности сюжета, обращении художников к стереотипным сценариям и приемам художественного изображения, и наконец, в особой точке зрения самих авторов-художников, которые совмещают в своем произведении несколько вариантов репрезентации рассказываемого в картине, в отношении как «к внешнему референту, так и к воспринимаемому изображению зрителю-односельчанину» [14, с. 285].

При безусловной стройности теории, Н. В. Злыднева уделяет внимание «вербальности внутренней», вербальности имплицитной: «...как картина (живописное изображение) рассказывает историю, не прибегая к параллельному вербально-

му ряду» [14, с. 16]. Между тем, автор указывает, что «анализ живописи и скульптуры югославских примитивов «интересно представить в связи с вербальным рядом — с записями устных высказываний самодеятельных художников по поводу своего искусства вообще» [14, с. 282].

Более автор не касается этой темы, оставляя данный вопрос открытым. Между тем, на наш взгляд, «имплицитная вербальность» произведений наивного искусства — не исчерпывающая граница для его исследования, а география наивного искусства не ограничивается территорией Балкан. Кроме того, мы склонны утверждать, что наивное искусство вне зависимости от географии бытования и несмотря на безусловные локальные особенности, обусловленные местными культурами, все же имеет единые законы функционирования, одним из которых является совокупное восприятие наивными художниками слова и изображения в художественном произведении.

Таким образом, подытоживая анализ вышеупомянутых теорий, можно сделать вывод, что нарративность — органичное свойство, присущее наивному и народному искусству в целом.

Наличие драматургии, значимых персонажей в изображении, использование устного или письменного слова наивным художником в виде параллельного ряда, дополняющего художественное изображение, наделяет их произведения повествовательностью, свойственной литературным жанрам. Кроме того, устное и письменное слово наивных художников часто предстает в виде диалога со зрителем — собеседником, которому рассказывается та или иная история. Собеседник может быть как реальным лицом, так и воображаемым персонажем. Наличие нескольких точек зрения в произведении наивного искусства: героев, автора, собеседника, а также специфический культурный дискурс, в который погружено повествование художника, — все это признаки нарративной природы художественного изображения, которые свидетельствуют о возможности использования нарративного анализа в исследованиях наивного искусства.

Нарративный анализ, на наш взгляд, является наиболее органичным методом для изучения наивного искусства в целом, так как главным мотивом в творчестве наивных художников являются их воспоминания (истории) о прошлом, рассказанные с помощью: текстов, картин, фотографий, иллюстраций и т. д., то есть в их основе лежит повествование, рассказ. «Моделируя рассказ при помощи картин», наивный художник переносит на них «схему словесного повествования» [16, с. 338].

Тексты наивных художников, их литературное творчество, не только существуют как параллельный ряд, сопровождающий их картины, но находятся в постоянном взаимодействии с ними, в едином пространственно-временном континууме и становятся значительно беднее, как по форме, так и содержанию, если воспроизводятся отдельно друг от друга.

Подытоживая данную мысль, мы присоединяемся к выводу Ю. М. Лотмана об особой природе народного, фольклорного, наивного искусства, где слово и изображение находятся в одной неразделимой плоскости и как взаимосвязанные элементы единого нарративного целого, существуют в «особой атмосфере, комплексной, жанрово неразделенной игровой художественности, которая органична для фольклора» [17, с. 483], а также, как мы считаем, и наивного искусства в том числе.

Итак, предметом данного исследования является художественное творчество известной наивной художницы Уральского региона — Александры Иосифовны Уткиной (1922–2017), которое будет рассматриваться в неотъемлемой совокупности слова и художественного изображения.

А. И. Уткина — участница около ста выставок, как персональных, так и коллективных, неоднократный лауреат Всероссийских конкурсов и смотров самодеятельного искусства. Ее работы находятся в коллекции Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн» и других музеев города Екатеринбурга.



**Илл. 1. Александра Иосифовна Уткина. Два дела одновременно. 2006. Картон, акварель, гуашь. Собственность семьи Уткиных**

В данном исследовании мы будем опираться на методы нарративного анализа, в частности, структурного анализа текста, выдвинутые В. Я. Проппом и Б. В. Томашевским и «базирующееся на противопоставлении фабулы и сюжета, где фабула играет роль материала, в то время, как сюжет выполняет функцию специфической аранжировки данного материала, его реального развертывания» [7, с. 187].

Для нарративного анализа, применяемого нами для исследования литературного комментария — «слова» А. И. Уткиной, главной задачей станет анализ основных элементов ее художественного текста, в частности: сюжетов и мотивов в их словесно-образительном поле, с помощью которых данная художница прибегает к конструированию смыслов, развертыванию сюжета повествования. Мы считаем, что именно «слово» А. И. Уткиной диктует ее изображениям определенную логику, которая поддается исследованию благодаря выявлению структуры ее слова. Поэтому автор статьи предлагает исследовать наивное искусство как органически единый, слитный текст изображения и слова, применяя в качестве инструментария для исследования методы нарративного анализа.

#### **Устный рассказ как движущий элемент аудиовизуального нарратива**

Художественное творчество екатеринбургской наивной художницы А. И. Иосифовны Уткиной сопровождает ее устный автобиографический рассказ и собственные стихотворения. Литературный комментарий представляет тот уникальный материал, который содержит для исследователя большие информационные, а главное интерпретационные возможности.

Во-первых, слово А. И. Уткиной содержит разнообразные «подробности», которым обычно не находится места в ее картинах. Эти «подробности», чаще всего автобиографического свойства, владеть которыми может только очевидец или участник событий, позволяют, во-первых, получить уникальную информацию о жизни и творчестве наивной художницы через призму его представлений и высказываний (о самих себе, об исторических событиях, об окружающем мире).

Во-вторых, наделяют картины данного автора богатым эмоциональным звучанием, призванным обеспечить у зрителя сочувственный отклик. Эмоциональное, насыщенное различными подробностями личной биографии «слово» наивной художницы, не только способствует преодолению ей психологической дистанции между «своим» и «высоким искусством», но и переводит ее творчество в качественно иной, внехудожественный пласт бытия: служит средством восстановления личной и коллективной памяти, обретения собственной идентичности, в результате которой А. И. Уткина преодолевает свой «статус исключения», вызванный переходом из активной социальной страты в пассивную (пенсионный возраст) и — с помощью искусства — достигает состояния «исключительности» — художественной, индивидуальной, социальной.

В-третьих, слово А. И. Уткиной можно рассматривать шире — проанализировать как текст, с помощью которого мы можем выявить источники происхождения ее художественных образов, высказываний и представлений, вскрыть структуру слова, уделить внимания процессу рассказывания. В этом случае, литературный комментарий, рассматриваемый в единстве с художественными изображениями, мы можем представить в качестве единого аудиовизуального пространства нарратива, где они предстают в неразрывной совокупности.

В эстетических предпочтениях, художественном вкусе, используемых материалах, в содержании и тематике работ, литературном комментарии художницы к своим произведениям скрывается определенный жизненный опыт, отношение к жизни, а главное, ее социальный опыт. Анализируя устное или письменное слово в социокультурном контексте, мы можем получить наиболее полную информацию о социальном теле наивного художника, а также проследить, какие социально-культурные процессы оказывают влияние на ее творчество (стереотипы, образы, символы, мифы и т.д.).

Кроме того, мы можем проанализировать это пространство как уникальный авторский сценарий, выявить из каких внутренних, связанных элементов — тем, он состоит и каковы источники их происхождения.

Итак, рассмотрим устный рассказ А. И. Уткиной. Он составляет «живой комментарий» самой художницы к своим произведениям. Кроме того, некоторые письменные артефакты, сопровождающие ее работы, нередко могут озвучиваться, заменяться или дополняться устным рассказом по принципу солидарности.

Полнота сюжета той или иной картины Александры Иосифовны раскрывается именно в рассказе, в частной обстановке, «для интересующихся», т.е. вне сугубо специфического художественного пространства. В этом случае, художественное произведение служит своеобразной иллюстрацией рассказа автора и характеризует такую черту наивного искусства, как иллюстративность. Иллюстративность является характерной чертой для многих наивных и самодеятельных художников России: И. Е. Селиванова, И. М. Никифорова, Е. А. Керсновской, П. Леонова, А. Кацурова, а также уральских художников П. В. Устюгова, В. Б. Городиловой, В. М. Ефремова, Э. А. Барцева и др.

Так, например, известный российский наивный художник Иван Михайлович Никифоров все свои картины писал к собственным романам: «Ведь книги иллюстрируют картинками, так и я сделаю к своей повести. За два года я написал книгу в 700 страниц и к ней иллюстрации, более ста картин» [18, с. 1]. Иллюстративность, понимаемая как совокупность слова и изображения, способствует формированию авторского представления о содержании той или иной работы у наивного художника. Как правило, устный рассказ призван пояснить тот или иной сюжет, деталь, смысл произ-

ведения художника. Так, например, о содержании акварели А. И. Уткиной «Два дела одновременно» (Илл. 1) мы узнаем **именно из устного рассказа**: «*Это я в няньках жила. На десятом году меня отдали. Военные стояли на квартире, офицер один, говорит матери: "Дай, ты мне какую-нибудь!" — а мне десятый год. Потом жена его, как меня увидела: — "Кого ты мне! Я тебя просила няньку, а ты мне привел вторую ляльку!"*» [12].

Кроме того, устный рассказ, как элемент иллюстративности, не только призван прояснять смысловое содержание работы, но и привносить в художественное произведение иные значения, до сих пор скрытые от глаз наблюдателя. Так, например, благодаря устному рассказу, зритель узнает о наличии неких жизнестроительных задач, решаемых искусством наивной художницы: не допускать войн, беречь природу, не допускать социальных и военных конфликтов (Илл. 2). Таким образом, искусство рассматриваемой художницы обретает функциональность и носит внеэстетический характер: «*Люди будут смотреть на мои картины и будут беречь и хранить природу*» [12].

Иллюстративность создает особый эффект восприятия времени и пространства рассматриваемой картины как у художника, так и у зрителя. Это вызвано тем, что в момент восприятия произведения зрительные образы и сопровождающий их устный рассказ художника наслаиваются друг на друга. Вот, например, что рассказывает Александра Иосифовна о содержании акварели «Песня жаворонка» (Илл. 3): «*Дед мой в поле работал. Я, когда маленькая была, в поле ему еду носила. В который раз иду, жаворонок, заливаясь, в небе поет! Да так красиво! Эта песня жаворонка всю жизнь во мне звучит!*» [12]. В результате такой простой операции, Уткина не только актуализирует время своей личной истории, но и предоставляет зрителю возможность сосуществования в этом времени, путем его переживания. Процесс рассказывания, основанный на «эффекте присутствия», существующего до тех пор, пока мы его переживаем, устраняет дистанцию между зрителем и художественным изображением. Таким образом, художницей достигается иллюзия существования картины вне станковой поверхности, в пространстве повседневности.

Кроме иллюстративности, как свойства наивного искусства, позволяющего воспринимать его как совокупность слова и изображения, устный рассказ может быть проанализирован и вне художественного изображения. В этом случае, устный рассказ позволяет получить наиболее полную информацию о процессе художественного творчества А. И. Уткиной: используемых художницей материалах, приемах и художественном методе, ее ценностных категориях, особенностях восприятия искусства. Например, вот что рассказывает Александра Иосифовна об используемых ею материалах художественного творчества: «*Когда гулять хожу или по делам, если мимо помойка встречается — никогда не пропускаю. Много можно интересного и полезного найти: и картон для моих картин, и сами картины*» [12].

Но, главное, устный рассказ А. И. Уткиной можно представить в виде диалогической системы, включающей в себя некоторое разнородное количество «голосов», ведущих диалог от лица художницы. Так, например, устный рассказ художницы содержит в себе различные сведения, оценки, стереотипы, мнения, так или иначе связанные с той культурной средой, в которой жила художница.

Устный рассказ А. И. Уткиной есть плод непрерывающегося диалога автора с самим собой. Устный рассказ — явление незаконченное, ибо сочиняется он «не тогда, когда жизнь человеческая заканчивается, а подчас годами и даже десятилетиями ранее, в какой-то промежуточный момент жизни» [8, с. 372]. Момент создания рассказа не определен, так как прошлое продолжает существовать в памяти художника в некоем надвременном состоянии, где оно подвергается оценке и рефлексии. Незаконченность, открытость устного рассказа, который можно представить в виде внутреннего диалога художника, предшествующего моменту создания произведения, делает его равноправным участником или частью художественного процесса.



Илл. 2. Александра Иосифовна Уткина. Берегите природу. 2005. Бумага, акварель. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



Илл. 3. Александра Иосифовна Уткина. Песня жаворонка. 1998. Бумага, акварель, карандаш. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»

Кроме того, процесс авторской вербализации рассказа невозможен без собеседника, так как включает необходимость установления диалога с ним. На сюжет и характер рассказывания, на последовательность изложения тем рассказчиком могут оказывать влияние различные факторы: например, степень компетенции слушателя, намерения, ожидания и реакции сторон, участвующих в диалоге. Таким образом, собеседник временно становится соучастником процесса сотворения рассказа. Однако, несмотря на спонтанный и подвижный



Илл. 4. Александра Иосифовна Уткина. Провокация. Открытие второго фронта. 2001. Бумага, акварель. Собственность семьи Уткиных

характер устного рассказа, он может быть проанализирован в виде целостного текста, все компоненты или части которого связаны между собой.

События прошлой истории, оконченные в линейном времени жизни А. И. Уткиной, подвергаясь рефлексии, получают новый смысл. Данный смысл позволяет ей конструировать устный рассказ как «связную и непротиворечивую систему» [23, с. 328], благодаря которой он обретает монологичность.

Отбор событий для рассказа осуществляется таким образом: обесценивая значение одних событий, А. И. Уткина воскрешает другие, даря им новую жизнь и новое прочтение в качественно ином, «осознанном поле» бытия устного рассказа. Некоторые события в устном рассказе имеют для Александры Иосифовны особое значение: воспринимаются ею в качестве сакральных, знаковых, имеющих символическое значение для последующего развития сюжета. Таким образом, рядовые автобиографические события, кроме уже имеющегося в них буквального смысла, наделены дополнительным значением, благодаря которому они становятся мифом.

События, имеющие значение для последующего развития повествования в устном рассказе Александры Иосифовны, мы будем именовать «ключевыми событиями». Они не только сообщают связность устному повествованию, но и наделяют его определенным ценностным содержанием. Ключевое событие в рассказе одновременно играет роль завязки повествования, символической основы и основания для последующих событий.

Таким образом, ключевое событие можно рассматривать в виде некоего «прасобытия», которое благодаря своей изначальности, так или иначе, присутствует в каждом из последующих событий. Тем самым, рассматривая ключевое событие как структурную единицу повествования, мы можем объединять эпизоды личной истории А. И. Уткиной между собой в различных контекстах: хронологически, по ассоциациям, а также по доминирующим в них темам, с которыми не-

посредственно связан внутренний смысл ключевого события.

Проанализировав устный рассказ Александры Иосифовны, мы обнаружили в нем как минимум три ключевых события для жизни автора, с помощью которых она формирует сюжет, объединенный общим тематическим единством. Так, эпизод ее рождения, играющий роль ключевого события, открывает в устном рассказе «тему избранности» автора. Данная тема сознательно избирается и развивается художницей в устном рассказе путем воспроизведения цепочки событий, связывающих различные хронологические периоды ее жизни. Печать заданного смысла мы находим на всех уровнях личной истории

А. И. Уткиной, а также и в художественном плане, где автор отстаивает свою избранность на то, чтобы заниматься творчеством.

Второе ключевое событие, носит название от одноименной графической работы и эпизода в биографии художницы — «Провокация. Открытие второго фронта» (Илл. 4). Это событие не только логически завершает тему «избранности героя», но и развивает последующую тему устного рассказа, которую мы обозначили как «слово и дело Александры Иосифовны Уткиной». Данные темы целиком погружены в миф о человеке «блистательной советской формовки» [6, с. 393], с присущими ему стереотипами героического подвига как примера для воспитания, синтеза идеала (идеи) с действительностью, «общего дела» на благо всей страны.

Переход «от идеи к действию», осуществленный Уткиной с помощью этого ключевого события, является важным звеном совершенствования ее личности, в результате которого личные поступки Александры Иосифовны приобретают статус «образцовых», подающих пример молодому поколению. Функцию «слова и дела» выполняет и художественное творчество А. И. Уткиной, суть которого вызывать ответные слова и действия со стороны окружающих: «чтобы не допускать!» [12].

И наконец, третье ключевое событие, состоит из двух равнозначных по смыслу и функции событий, именуемых в рассказе художницы как «смерть брата/смерть дочери». Это ключевое событие открывает тему «смерти/бессмертия» в устном рассказе, которая осмысливается А. И. Уткиной в качестве источника ее художественного творчества. В этом случае, именно смерть близких Александры Иосифовны становится мотивом, ведущим к пробуждению ее художественного таланта. С помощью этого события мы сможем разобраться в истоках и предпосылках наивного искусства рассматриваемой художницы, понять его природу, смысл, знаковую составляющую, а также его художественные образы.

Выделенные темы, представляющие собой некую внутреннюю структуру устного рассказа, позволяют:

Во-первых, отнести устный рассказ к области индивидуальной мифологии автора;

Во-вторых, воссоздать определенный образ событий в памяти рассматриваемой художницы и проследить, как он отражается в ее художественном творчестве;

В-третьих, понять, какой образ самой себя проецирует художница для своих слушателей/зрителей;

В-четвертых, проанализировать средства, которыми пользуется наивная художница, чтобы придать связность своему повествованию;

В-пятых, проследить, как определенные культурные стереотипы преломляются в индивидуальной мифологии автора и проявляются в ее художественном творчестве.

Итак, рассмотрим первое ключевое событие из трех наиболее важных в автобиографии Уткиной, к которому относится эпизод ее рождения.

Вот, что об этом событии рассказывает сама художница: *«Мать моя после родов сильно заболела. При смерти лежала. Меня не кормила два дня. Свечку уже на стол поставили. А сестра моя свечку тушит и тушит, да стол шевелит. Вот меня и растрясла. А то забить меня уже хотели, не выживет, говорят, кормить-то все равно нечем. Дед за меня заступился: “Не трогайте ее! Она дважды награждена будет!”. Вот так и вышло, а сказал бы больше, может, и больше наград было!»* [12].

Для того, чтобы понять, какую функцию выполняет данный эпизод в рассказе А. И. Уткиной, мы рассмотрим его через призму возможных культурных источников, которые прямо или косвенно могли оказать влияние именно на этот, а не иной способ авторского изложения и трактовки анализируемого события в рассказе. Наиболее характерный источник, нашедший преломление в данном сюжете — традиционный наказ-напутствие, передающийся от отца к детям, как часть личного или родового опыта, судьбы, жизненного предназначения. Как правило, традиционный устный наказ оперирует готовыми формулами, содержащими в себе определенные образцы для поведения, следование которым сулит адресату счастливую и добродетельную жизнь.

Точно также и в рассказе Уткиной, эпизод предсказания, осуществляемый от лица старшего в роду, имеет черты традиционного напутствия, содержащего установку на реализацию некой цели, требующей должного поведения и гарантирующей вполне конкретный результат: «будет дважды награждена». Александре Иосифовне остается лишь повторить то, что уже когда-то было предрешено и установлено, то, что уже свершилось в ее родовом времени.

Благодаря данному ключевому эпизоду, несущему роль мифического события — первоначала, А. И. Уткина разворачивает свое повествование сразу в двух планах: в горизонтальном (историческом, мирском, линейном времени истории), и в вертикальном (трансцендентном, мифическом) плане. С помощью этого ключевого события, дальнейшие жизненные эпизоды в устном рассказе Александры Иосифовны, лишаются «характера случайности и быстротечности. Они включены в вечность и имеют более высокий смысл» [8, с. 88].

Чудесный случай спасения от смерти означает включенность личной истории Александры Иосифовны в судьбу своего рода, что также становится возможным благодаря ее деду. Именно от прозвища, которое получил ее дед, приняла Уткина фамилию Нудьга, впоследствии ставшую для нее судь-

боносой. Вот, что рассказывает Александра Иосифовна об этом: *«Крепостное крестьянство тогда было, еще до восьмидесяти первого года. Жили они недалеко от Киева. Бабушка звалась Герасименко, а дед — Степаненко. Только мы об этом позже узнали. Бабушка была дочь заводчика сахарного завода, завод был, а дед мой рабочим в нем был. Потом он убежал от своего помещика и бурлачил на Волге. Вернулся обратно к хозяйке со словами: “Ходил-нудил в свет и опять к тебе пришел”. “Ну, — сказал помещик — будешь ты Нудьга, только никому не говори, что я тебя обратно взял”, — пожалел, значит дед. И дал ему это прозвище “Нудьга”, что по-украински значит “тоска”. Только позже мне отец родной сказал, что настоящая фамилия дед — Степаненко»* [12]. Таким образом, Александра Иосифовна через деду принимает как свою судьбу, так и судьбу деду. Выполняя его предсказание, Уткина получает и свою «нудьгу-судьбу», т.е. тоску, которую она познает сполна после смерти дочери.

Включенность Александры Иосифовны в судьбу своего рода, через реализацию дедова завета, обеспечивает Уткиной обладание благодатью, получить которую в традиционном обществе может каждый, кто с честью выполняет отцовский завет, тем самым творя себе славу в веках. Таким образом, А. И. Уткина становится носителем некоего права: права на личную избранность, являющейся следствием благодати, полученной художницей в результате преемственности судьбы своих предков.

Тема обретения культурным героем «высшего блага» — божественной избранности, путем преодоления разного рода опасностей, включая и угрозу смертью, является наиболее распространенным мотивом традиционных фольклорных литературных жанров: мифологий, сказаний, притч, легенд и т.д. Вот, что пишет об этом К. Г. Юнг: «Мотивы незначительности, незащищенности, подверженности опасностям и т.п., как бы пытаются показать, сколь неопределенна возможность психической целостности. Они также означают бессилие и желание жизни, жизненного порыва. В психологии индивида в такие моменты всегда возникает мучительная ситуация конфликта, из которого, кажется, нет выхода. Но, из этого столкновения противоположностей, бессознательная душа всегда создает нечто третье иррациональной природы, нечто такое, чего сознание и не ожидает, и не понимает, и что представляет себя в форме, не являющейся ни прямым “нет”, ни прямым “да”, здесь присутствует некоторый намек на творческий акт и на понимание важности этого акта» [27, с. 103–106].

В случае с Александрой Иосифовной, конфликт между жизнью и смертью, ситуацией бессилия и беспомощности, вызванной отречением от ребенка со стороны родителей («мотив покинутости», исключенности) и внутренней, потенциальной жажды жизни и деятельности, которая буквально захлестнет А. И. Уткину, начиная с раннего детства, преодолевается в ее рассказе в эпизоде предсказания деду, благодаря которому исключенность девочки трансформируется в исключительность («дважды награждена будет!»).

Печатью избранности, провозглашенной дедом Александры Иосифовны, отмечены эпизоды различной временной давности — они образуют в рассказе непрерывный поток событий. Эти эпизоды, в большинстве своем, примечательны двумя особенностями: во-первых, они связаны с пограничным состоянием, именуемым автором рассказа «на волоске от смерти», а во-вторых, в них проявляются различные архетипические качества, служащие импульсом к развитию той или иной ситуации в рассказе.

Архетипические качества присутствуют в рассказе как элементы, полученные в результате дедовой благодати. Они применяются автором только в тех эпизодах, в которых требуется необходимость совершения некоего сверхчеловеческого деяния.

В устном рассказе Александры Иосифовны упоминается, по крайней мере, четыре архетипических качества, проявление которых в тех или иных событиях, рассматривается автором как закономерное свидетельство той избранности, полученной художницей в результате содеянного ее дедом предсказания.



Илл. 5. Александра Иосифовна Уткина. Автопортрет. 1998. Бумага, акварель, гуашь. Частная коллекция



Илл. 6. Фото А. И. Уткиной

К такому архетипическим качествам относятся: уникальная память Александры Иосифовны, позволяющая помнить до мелочей, как самые ранние события личной истории, так и самые красивые картины природы. А такие архетипические качества, как «зрение как у Ленина: правый глаз видит вдали, левый вблизи» [12] (Илл. 5–6), нечеловеческая выдержка и неуязвимость от смерти, помогли А. И. Уткиной реализовать завет деда, быть и оставаться героем в наиболее сложных боях Великой Отечественной.

Вот, что рассказывает об этом Уткина: «Чудом спаслась на войне, в каких переделках была, но оставалась жива». Но и после войны смерть не переставала проверять Александру Иосифовну на прочность: «После войны, я отравилась доучиваться в пед. институт, но военнообязанной еще оставалась. Мы жили в доме коменданта. Однажды я услышала шум за дверью и спросила “кто там”, пристав. Пуля проскочила мимо меня, очень близко. Доползла на корточках до квартиры коменданта, предупредив об обстреле» [12].

В бою Александра Иосифовна проявляла нечеловеческую выдержку. В особо трудных ситуациях «никогда не поддавалась панике», веря в свою неуязвимость от смерти: «Никогда не боялась. Однажды, после тяжелого боя, однополчанин подал мне зеркало. Смотри, говорит. Гляжу в зеркало — бледная такая, а внутри дрожи не было» [12].

И наконец, «закаленность» от смерти помогла автору не умереть и во второй раз. В первый — при рождении, а второй: «В армии, — рассказывает Александра Иосифовна, — был случай. Я спала, проснулась, а встать не могу. Всё вижу, а пошевелиться не могу, девчонки вокруг стоят: ну чё, у неё глаза-то открыты, умерла что ли? — а я думаю: ну хоть бы вы трягнули кровать!..» [12]. Данный эпизод примечателен своей цикличностью: в своих наиболее ярких чертах он

копирует обстоятельства рождения художницы (смерть-пробуждение). Так, ключевой эпизод рождения художницы, благодаря предсказанию деда, не только присутствует в иных событиях личной истории Уткиной в виде череды сверхчеловеческих деяний, но и способен повторяться вновь, чтобы еще раз акцентировать личную исключительность автора.

Для того, чтобы доказать свою исключительность в художественном плане, художница использует параллели между событиями своей частной жизни и «большой историей»: «Советские художники Решетников и Павлов находились в тюрьме между Полдней и Бисертью (по второй версии ее рассказа — проезжали мимо), по выпуску нуждались в деньгах. Им посоветовали зайти к нам в дом, так как я любила картины. Мы собирались купить корову, а купили картины. Через некоторое время Решетников нарисовал картину — “Опять двойка”. Смотрю, да ведь это мы — с моим сыном и дочкой, и собачка наша, как здорово нарисовал! Только фартука такого у меня не было и лицо не очень похоже — ну он же не мог — заочно рисовал! Это он эту сцену у нас подглядел. Сын мой, Саша, учился плохо, несколько раз оставался на второй год. Бойкий он был, энергичный, как из рога изобилия из него. А учился плохо. Вот, я и спрашиваю у него: “Что, опять двойка?”» [12]. Попасть на картину, тем паче художника союзного значения, воспринимается художницей как некий ритуал приобщения к миру искусства. Быть персонажем искусства — значит быть участником некоего магического действия, в результате которого художница получает регалии на избранность и право на то, чтобы самой быть творцом.

Преемственность избранности в искусстве прослеживается и в череде родственных связей Александры Иосифовны: «Мой дед попал в картину “Бурлаки на Волге”, я с семьей в картину “Опять двойка”, а фото внуков попало в книгу “Окрест-

ности Свердловска». Вот видите, как трижды повторилась история!» [12]. Так, три поколения семьи Александры Иосифовны, и три разнородных по времени события, объединенные символически, начинают существовать в единой плоскости родового времени. Александра Иосифовна включается в родовое время как приемник, как носитель его коллективных качеств, будь то судьба или дар творца, она лишь «возобновляет прошлое и передает его в будущее» [13, с. 229].

Апогей реализации дедова завета, отразился в «главном событии за всю ее службу», именованном — «Провокация. Открытие второго фронта» (Илл. 4), после которого А. И. Уткину действительно «дважды наградили» (медалью «За отвагу» и орденом «Отечественной войны»). Ее устный рассказ об этом событии дополняет акварель с одноименным названием.

Это было в 1944 г., когда ее 175 отдельный артиллерийский дивизион Второй Дальневосточной армии охранял два железнодорожных моста через реку Зею, где размещался важный стратегический пункт. Уткина была командиром 1-й батареи дальнего отделения, со слов самой художницы благодаря ее архетипическому качеству — зрению «как у Ленина» («правый глаз видит вблизи, левый вдали» [12] — рассказывает она). С вечера перебежчик предупредил о готовящейся провокации со стороны японцев, что ни в коем случае нельзя было реагировать и открывать стрельбу: «Тогда дошло до меня: «Ну, девки, имейте в виду, не останемся жить никто, если мы только сделаем выстрел! А я стою такая героиня! Меня первую скосит, не бойтесь!»» [12].

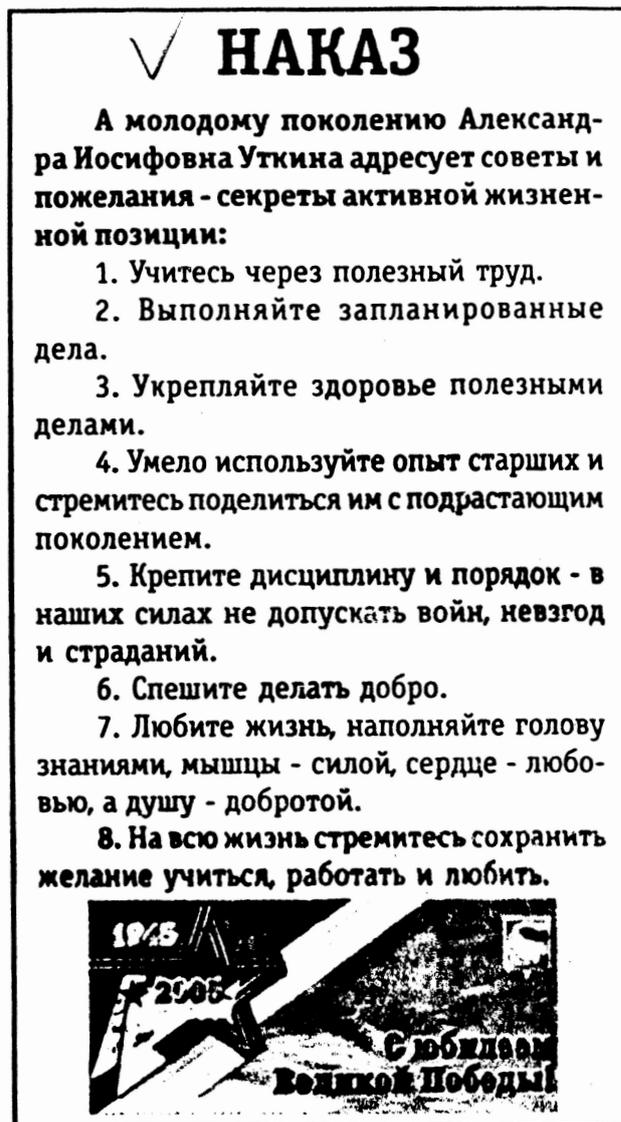
О героическом подвиге Уткиной мы узнаем именно из рассказа, а не из самой акварели, являющейся его иллюстрацией. Так, в рассказе, перед нами предстает личность героическая («а я стою такая героиня» [12] — срывается у Уткиной), подвиг которой, хоть и намерено принижается — «кажется, незначительное дело» [12], но тут же сознательно оценивается делом «очень серьезным». Подобная скромность присуща образцовым советским людям, которые, совершив героический поступок, произносят: «Я только исполнял свой советский долг».

Поэтому сюжетным центром ее акварели «Провокация. Открытие второго фронта» является группа девушек (стереоскописток дальнего отделения артиллерии, среди которых и сама А. И. Уткина), на отряд которых, далеко в небе, движется самолет врага. Ключевой эпизод военной истории Уткиной как бы рассеивается в пейзажных даях, подобно ничему не примечательному, рядовому событию, а сама героиня изображена не одна, а в сообществе «себе подобных», таких же героинь, как и она сама: «Мы обеспечили победу, кажется, незначительное дело, но очень серьезное» [12], — заключает свой рассказ А. И. Уткина.

Но в тоже время, данный поступок для А. И. Уткиной имеет важное, символическое значение лично для нее самой. Он не только подтверждает ее личную избранность, предсказанную дедом, не только скрепляет воедино все звенья ее личной истории, но и синхронизирует ее личное, индивидуальное, малое время личной истории с «большой историей» (народа и страны). Тем самым, личная военная история Александры Иосифовны, оконченная в линейном времени, получает новое бытие в границах вечно повторяющегося потока мировой истории. В большой истории личность Александры Иосифовны универсализируется, дорастая до осознания «себя» как «мы».

Таким образом, тема «избранности героя», как движущий элемент нарративной стратегии «родового языка» устного рассказа А. И. Уткиной, становится составной частью «большой истории» страны в целом. Обретение себя в мировом потоке истории с помощью устного рассказа не только наполняет цельностью ее личную историю, как протяженную в горизонтальном плане: от начала до конца, от рождения до смерти, так и в вертикальном трансцендентном времени мировой истории, где каждая частичка ее жизни наполняется высоким предназначением, ценностью своего индивидуального бытия.

Кроме того, второй ключевой эпизод ее жизни — «Провокация. Открытие Второго фронта» открывает следующую тему в устном рассказе Уткиной, которую мы обозначили как



Илл. 7. Наказ А. И. Уткиной молодому поколению. Из газеты «Уктусская сторона» № 6130, 04.05.2005

«дело Александры Иосифовны Уткиной». Посредством совершенного героического подвига во имя Родины она заслужила моральное право «говорить и творить свысока», от лица «сильных мира сего». Это право предоставляет ей в морально-назидательной форме вести работу по патриотическому воспитанию школьников, быть автором «наказа молодому поколению», бороться за мир и охрану природы с помощью художественного творчества.

#### Как «слово становится делом». «Слово» как часть художественной стратегии «социального служения»

Совокупность общественно-полезных дел Александры Иосифовны, сочетающих ее устное слово и поэзию, личные дела и героические деяния, поступки ее соратников-фронтовиков и последователей-школьников, а также ее наивное искусство, представляет собой вариант жизнестроительного творчества, который можно обозначить как «слово и дело Александры Иосифовны Уткиной».

Истоки этой темы базируются на расхожем штампе, принадлежащем советскому дискурсу о человеке-герое, человеке «блистательной советской формовки», к числу которых,



**Илл. 8** Александра Иосифовна Уткина. Слезы березы (работа из цикла «Об охране природы»). 2001. Бумага, карандаш, акварель. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



**Илл. 9.** Александра Иосифовна Уткина. Зимний закат. 2002. Бумага, акварель, карандаш. Частная коллекция

безусловно, принадлежала сама Александра Иосифовна, рожденная в 1922 г. в экспериментальной советской коммуне на Дальнем Востоке. Как и любого советского героя, Александру Иосифовну отличала «безграничная преданность высшей цели, героические дела во имя советского общества, синтез идеала с действительностью, приоритет общих интересов над личным», «свершение высокого подвига не ради личной славы, а ради общей пользы» [21, с. 159–160].

Благодаря литературному комментарию, идея о личной избранности, выполняющая функцию «слова», находит продолжение в ее художественном творчестве — «деле», которое служит практическим итогом ее идей. Таким образом, наивное искусство Александры Иосифовны приобретает внеэстетический характер, содержит некую жизнестроительную цель, направленную на преобразование жизни общества.

А. И. Уткина считает, что долг любого художника — служить обществу своим личным, жизненным примером, а также созданием таких художественных произведений, которые должны представлять собой точный, документальный слепок, сделанный с негативных и положительных сторон современной жизни. После своей первой персональной выставки в Екатеринбургском музейном центре «Гамаюн» в 2004 г., она стала инициатором более 70 выставок в учреждениях культуры и образования на различные социальные темы, а также многочисленных творческих встреч с почитателями ее таланта.

Свои рассуждения о назначении искусства, его целях, она оформляет в виде программных стихов собственного авторства, которые использовались ей в качестве эпиграфов к различным выставочным проектам:

*Картины пишем, акварели,  
Всех уголков родной Земли,  
Чтоб пограничники смотрели и  
Крепче Землю берегли [12].*

Право воспитывать других людей художница обосновывает своим личным героическим примером. Ее личный опыт лег в основу создания ее авторского «Наказа молодому поколению» (Илл. 7).

Функцию «социального служения» выполняют все работы художницы. Так, например, пейзажи А. И. Уткиной — это не просто красивые места, связанные с биографией художницы, но это также и пейзажи, повествующие обществу о том, какой природа была в прошлом (Илл. 8–10).

*Урал! Урал! Земля родная!  
Нет краше гор твоих, лесов!  
Ты наша гордость вековая,  
Поклон тебе, земля отцов!  
Дары лесов — богатство наше,  
Иду тропинкой вдоль ручья...  
И нет Земли Урала краше,  
Она родная, вся своя! [12].*

«Прошлому» времени, в творчестве Александры Иосифовны противопоставит «настоящее», где действует цивилизаторское мышление, идущее врозь с законами традиционного общества:



Илл. 10. Александра Иосифовна Уткина. Горный пейзаж. 2000. ДВП, масло. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



**Илл. 11** Александра Иосифовна Уткина. Маму жду (тема сиротства в России). 2006. Бумага, цветные карандаши, акварель. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»

**Илл. 12** Александра Иосифовна Уткина. Сирота. 2008. Картон, цветные карандаши, гуашь. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



*Чумой взбесилися народы,  
Кругом разруха, смог и вонь... [12].*

или:

*Врагом природы ныне человек  
Бежит придурком в двадцать первый век  
Ломает сук, на коем он сидит  
И слепо гибель сам себе творит... [12].*

Служение человечеству для Уткиной предполагает борьбу с его недостатками, пороками и проблемами с помощью искусства.

*Не надо быть в природе гадом  
Устои жизни разрушать  
Окиньте всю природу взглядом —  
Ее нам нужно защищать...  
Пора двуногим поумнеть,  
Лелеять матушку- природу  
И смерть планеты одолеть,  
Такой вот «sos» всему народу! [12].*

Так Уткина, с помощью поэзии, доносит основную идею своих произведений: «Чтобы люди поняли, о чем речь» [12].

Работы цикла «Это чудо великое — дети» также носят воспитательный характер, направленный на разрешение социальной проблемы: «Чтобы матери любили детей, и дети никогда не забывали своих матерей», потому что «в этом мире плохо одному» [12].

Право говорить о необходимости решения проблем сиротства, о сакральной любви матери к детям Александра Иосифовна заслужила своим личным примером: художница вырастила и воспитала своих троих детей и троих приемных. Кроме того, Александра Иосифовна обращается к данной теме, чтобы преодолеть последствия своей психологической травмы, вызванной смертью собственной дочери: «После смерти дочери и стала особенно много работать. Пока рисую, не плачу — как закончила, опять!» [12]. Поэтому эти работы объединены биографической историей самой художницы, переживающей смерть любимой дочери с помощью искусства, которое, в свою очередь, выполняет терапевтическую функцию.

В работах портретного характера «Сирота», «Маму жду» (илл. 11–12) и «В этом мире плохо одному» перед зрителем предстают образы брошенных детей, которые Александра Иосифовна срисовала из газетных статей: «Я так расстроилась, что решила нарисовать» [12]. Перед нами, на одном из них, беленькое, болезненное личико ребенка с широко раскрытыми глазами, на другом — ребенок с искаженным ртом, потому что «в этом мире плохо одному». Александра Иосифовна, читая газеты, находит среди статей заметки о брошенных детях, «не оставляет это без внимания», рисуя их портреты, «чтобы не допустить! Ведь сколько таких случаев, детей-то губят!» [12].

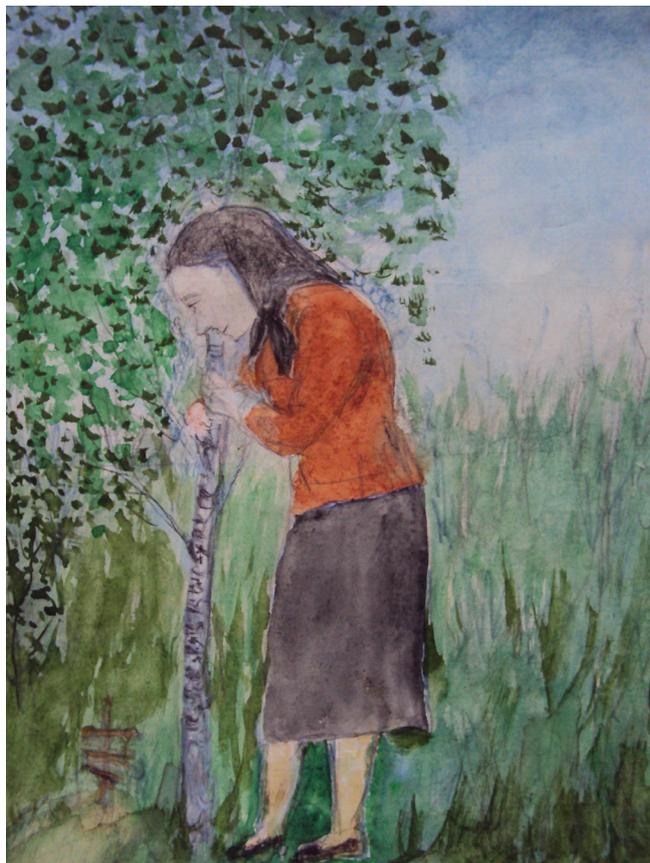
Кроме устного рассказа и поэзии, роль терапевта в творчестве А. И. Уткиной выполняет художественный образ, который обесценивает негативные события и эмоции с ним связанные, с помощью художественных символов. Это становится необходимо особенно тогда, когда негативные эмоции, в силу глубины чувств, не способны проговариваться Уткиной в слове. В таких случаях ей на помощь приходит символ. Так, последствия внутренней травмы, полученной Уткиной в результате личного горя, преодолеваются ей с помощью художественных символов. Благодаря их целительной силе, негативные эмоции Александры Иосифовны, вызванные смертью любимой дочери, обретают конкретность, превращаются в чувства, о которых можно говорить — сообщающие о внутренних состояниях «Я» другим людям.

Как правило, эти символы, неоднократно повторяющиеся в ее работах, служат некой терапевтической цели: художница как бы наблюдает собственные образы из состояния эмоциональной отчужденности. Они защищают ее от «чувств ужаса, паники и отчаяния, будучи вызванными этими же самыми чувствами, на бумаге они оказываются лишенными аффекта» [13, с. 230].

Одним из таких символов в творчестве Александры Иосифовны является образ «Святой чайки» (Илл. 13–15). Образ «Святой чайки» представляет собой некую третью сущность, связующее звено между несоответствиями внутренней психической реальности художницы, вызванной переживаниями потери дочери, желания воскресить ее к жизни, и внешней реальности, заключенной в необратимости смерти. Этот сим-



Илл. 13. Александра Иосифовна Уткина. Святая чайка. 2006. Бумага, акварель, карандаш. Собственность семьи Уткиных



Илл. 14 Александра Иосифовна Уткина. У могилы. 2006. Бумага, акварель, карандаш. Собственность семьи Уткиных

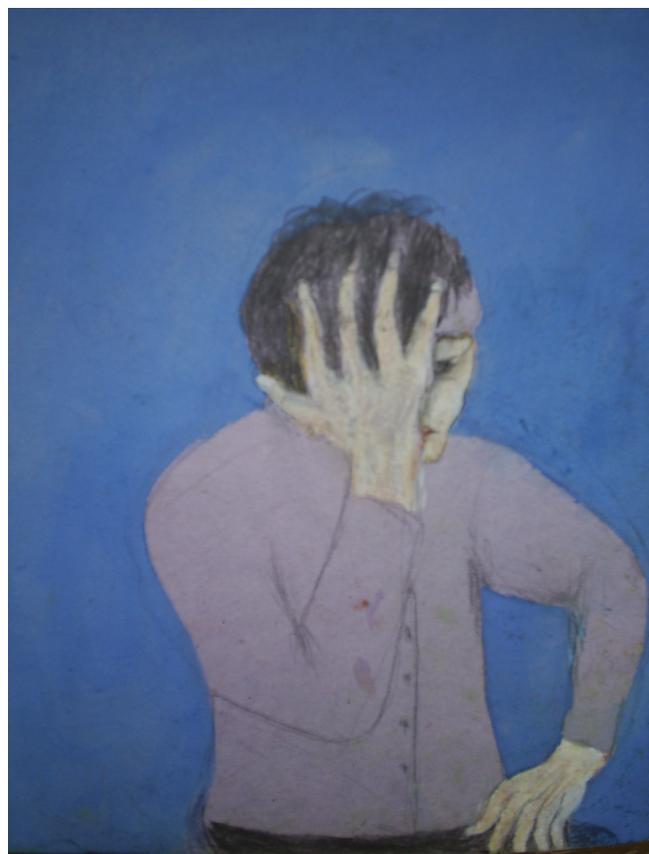
вол, позволяет Александре Иосифовне избежать действия расщепляющих сил ее архетипического мира (по ее выражению «не сойти с ума») и найти свой путь «домой», в человеческий мир, будучи обогащенной живительными энергиями мира воображения» [13, с. 315]. Таким образом, с помощью найденного символа святой чайки, негативные эмоции художницы обретают возможность выговориться в устном рассказе. Эпитет «Святая» придает этому символу священный смысл, с помощью которого происходит мифологизация ее горя, постичь которое можно «только при условии введения его в мифологическую категорию» [26, с. 128].

Так символ, нашедший выражение в художественном образе, приходит на помощь в том случае, когда устный рассказ, переполненный эмоциями, прерывается. Следовательно, слово и изображение в творчестве Александры Иосифовны Уткиной взаимно дополняют друг друга, и пока будет длиться ее рассказ, художественные образы ее картин будут наполняться жизненной силой и будут вновь воскресать ее личная история.

### Выводы

Таким образом, анализируя литературный комментарий — «слово» наивной художницы, мы можем сделать следующие выводы:

Во-первых, творчество А. И. Уткиной, существует в едином пространственно-временном континууме, переживание которого возможно благодаря литературному комментарию — «слову» наивной художницы. «Слово А. И. Уткиной» не только комментирует, поясняет ее художественные произведения, но и постоянно воспроизводится в речи, как автором, так и, впоследствии, читателем/слушателем ее произведений-текстов. Нарративный анализ, применяемый автором статьи в качестве инструмента для анализа аудиовизуального пространства твор-



Илл. 15 Александра Иосифовна Уткина. Человек с рукой. 2006. Бумага, гуашь. Собственность семьи Уткиных

чества А. И. Уткиной, наиболее органично отвечает природе ее художественного изображения. «Слово» Александры Иосифовны не только существует как параллельный ряд, сопровождающий ее станковые произведения, но и благодаря постоянному присутствию в них текстового, словесного поля, наделяет ее произведения повествовательностью, нарративностью. Нарративный анализ, как инструмент исследования художественного творчества А. И. Уткиной, позволяет проанализировать ее художественное творчество как осмысленную структуру, имеющую внутреннюю логику, фабулу и сюжет, применимую также к ее станковому искусству в целом.

Так, советский дискурс о человеке-герое, совершающем героические поступки на благо Родины и страны, воспитывающем общество и являющимся примером для воспитания других, становится фабулой устного рассказа художницы, авторская вариация которого раскрывается в сюжетах о личной избранности и авторской концепции «слова и дела А. И. Уткиной», о которой мы узнаем благодаря «литературному комментарию» художницы к своим произведениям: устному рассказу и поэзии. Идея «личной избранности» также является важной составляющей художественной стратегии автора, где устный рассказ и художественное творчество представляют единое целое — аудиовизуальное пространство, призванное осуществлять функцию «социального служения».

Во-вторых, можно рассматривать устный рассказ как осмысленную самим автором логическую структуру. Устный рассказ, поэзия, различные письменные жанры творчества наивных художников способны существенно расширить границы изучения наивного искусства и искусства в целом, способствовать пониманию внутренней логики художественного творчества наивных художников, замысел их произведений, истоки возникновения тех или иных образов, функциональное поле наивного искусства, чувства и переживания художника.

Так, например, благодаря устному рассказу, автобиографические работы Уткиной (живопись, графика) наделяются логикой последовательного развертывания героических подвигов автора, состоявшихся благодаря ключевому эпизоду предсказания деда. Источниками возникновения произведений на «социальную тему» у Александры Иосифовны служит идея ее личной избранности, о которой мы узнаем именно из устного рассказа художницы. Избранность автора целиком связана с социальной средой, в которой жила художница: в ней одновременно «прочитывается» влияние напущения-наказа, свойственного традиционным жанрам литературы, а также советского дискурса о человеке-герое, который не только своим личным жизненным примером, не только словом, но и делом, отстаивает свою исключительность, право «говорить свысока», воспитывать современное общество. Благодаря наличию

у наивного искусства А. И. Уткиной воспитательной цели, оно наделяется серийностью (свойство, выделенное искусствоведом Э. Д. Кузнецовым), «когда любое произведение, перестает существовать как замкнутая единица, а существует как ряд связанных между собой определенным смыслом, художественной символикой и сюжетами работ» [15, с. 120].

В-третьих, литературный комментарий — слово А. И. Уткиной, наделяет ее художественное творчество функциональностью, направленной на решение ряда жизненно-творческих задач: не допускать войн, беречь природу, решать социальные проблемы. Идея «социального служения» характерна для наивных художников, родившихся в 1920–1940-е гг., которые воспитывались, прежде всего, на классических и советских идеалах «служения обществу». В связи с этим, искусство Александры Иосифовны носит внеэстетическую задачу: например, пейзажи — это не просто красивые уголки природы, не только места ее малой Родины, но и символы правильной жизни по законам естественного, крестьянского развития, это символы мирной жизни, которые художница воспроизводит на благо мира, для сбережения мира во всем мире.

В-четвертых, свои идеи социального служения Александра Иосифовна подкрепляет собственным героическим примером, который дает ей право говорить и творить (в соответствии с советским дискурсом о «слове и деле») «от лица сильных мира сего»: она — участник ВОВ, имела правительственные награды, являлась активным общественником. Таким образом, идея социального служения обществу находит воплощение у наивных художников вследствие их общественного признания, вторичного обретения себя в обществе. Благодаря своему творчеству, наивный художник способен сменить свой «статус исключения» на «статус исключительности». Тем самым, художественное творчество Александры Иосифовны существует как внеэстетическое явление.

В-пятых, мы можем установить, что процесс рассказывания/проговаривания играет терапевтическую роль. С помощью механизма рассказывания она не только актуализирует событие прошлого, оконченное в линейном времени жизни, но и воссоздает прошлое, в виде повторяющегося «правремени» ключевых и образцовых событий. Благодаря логике «правремени», А. И. Уткина связывает разрозненные события и придает смысл своей прошлой истории, конструирует события будущего. Все события в устном рассказе становятся одновременными. «Они живут только в настоящем времени — в вечном “теперь”» [8, с. 161]. В результате такой терапевтической операции личная история А. И. Уткиной получает цельность, «она обозрима со всех сторон и в каждой своей точке времени и пространства существует в рамках определенной парадигмы, имеющей онтологическую сущность» [13, с. 17].

#### Список литературы:

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 352 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. Народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
4. Богданов К. А. Повседневность и мифология: исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 437 с.
5. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.
6. Богемская К. Г. Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов / под ред. Л. П. Солнцева. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 399–468.
7. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 480 с.
8. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени / Эссе. М.: Независимая газета, 1997. 256 с.
9. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.
10. Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2005. 424 с.
11. Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.
12. Исследовательское интервью с художницей Александрой Иосифовной Уткиной. Апрель 2010.
13. Калшед Д. Внутренний мир травмы. Архетипические защиты личностного духа. М.: Академический проспект, 2001. 368 с.
14. Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка: русский альбом. Графика конца XVIII — первой половины XIX в. Л.: Искусство, 1990. 285 с.
15. Кузнецов Э. Д. Искусство Нико Пиросманашвилли как явление третьей культуры // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 105–131.

16. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
17. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 482–484.
18. Народная картинка Ивана Никифорова 1897–1971. Графика: Каталог выставки / Авт. вступит. ст. Н. С. Шкаровская. М.: Советский художник, 1988. 11 с.
19. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
20. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–27.
21. Синявский А. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2001. 464 с.
22. Тевоз М. Ар-брют: Альбом. Лозанна: Booking international, 1995. 228 с.
23. Утехин И. Устные рассказы о блокадном опыте. Свидетельства разных поколений // Антропологический форум. 2006. № 5. С. 325–244.
24. Ушакин С. Количественный стиль: потребление в условиях символического дефицита // Социологический журнал. 1999. № 3/4. С. 187–214.
25. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд. 1994. 407 с.
26. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
27. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

## References

- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable. Narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Rennansa [Creativity of Francois Rabelais. Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Fiction Publ. (in Russian)
- Bartes, R. (2008) *Mifologii [Mythology]*. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (in Russian)
- Bobrinskaia, E. (2006) *Russkii avangard: Granitsy iskusstva [Russian Avant-Garde: the Boundaries of Art]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Bogdanov, K. A. (2001) *Povsednevnost' i mifologiya: issledovaniia po semiotike fol'klornoj deistvitel'nosti [Everyday Life and Mythology: Research on the Semiotics of Folklore Reality]*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ. (in Russian)
- Bogemskaiia, K. G. (1999) 'Amateur Visual Arts', in Solntseva, L. P. (ed.) *Samodeiatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii. Konets 1950-kh – nachalo 1990-kh godov [Amateur Art in the USSR. Essays on History. Late 1950s – the Early 1990s]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 399–468. (in Russian)
- Bogemskaiia, K. G. (2001) *Poniat' primitiv. Samodeiatel'noe, naivnoe i autsajderskoe iskusstvo v 20 veke [Understand Primitive Art. Amateur, Naive, and Outsider Art in the 20<sup>th</sup> Century]*. St. Petersburg: Aleteia Publ. (in Russian)
- Eliade, M. (2018) *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*. Princeton: Princeton University Press Publ.
- Foucault, M. (1994) *Slova i veshhi. Arheologiya gumanitarnykh nauk [Words and Things. Archeology of the Humanities]*. St. Petersburg: A-cad Publ. (in Russian)
- Genis, A. (1997) *Vavilonskaia bashnia: Iskusstvo nastoiashchego vremeni / Esse [The Tower of Babel: The Art of the Present. Essays]*. Moscow: Nezavisimaia gazeta Publ. (in Russian)
- Gurevich, A. Ia. (1972) *Kategorii srednevekovoi kul'tury [Categories of Medieval Culture]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Gurevich, A. Ia. (2005) *Individ i sotsium na srednevekovom Zapade [The Individual and Society in the Medieval West]*. Moscow: Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ. (in Russian)
- Jung, K. G. (1996) *Dusha i mif. Shest' arhetipov [Soul and Myth. Six Archetypes]*. Kiev: Gosudarstvennaia biblioteka dlia uinoshestva Publ. (in Russian)
- Kalsched, D. (1996) *The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit*. Near Eastern St.; Bibliotheca Persica.
- Kornilova, A. V. (1990) *Mir al'bomnogo risunka: russkii al'bom. Grafika kontsa 18 – pervoi poloviny 19 v. [The World of Landscape Drawing: Russian Album. Graphics at the End of the 18<sup>th</sup> – the First Half of the 19<sup>th</sup> Century]*. Leningrad: Iskusstvo Publ.
- Kuznetsov, E. D. (1983) 'The Art of Niko Piroshmanashvili as a Phenomenon of the Third Culture', in Prokof'ev, V. N. (ed.) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni [Primitive Art and Its Place in the Artistic Culture of the New and Modern Times]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 105–131. (in Russian)
- Lotman, Iu. M. (1998) *Ob iskusstve [About the Art]*. St. Petersburg: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Prokof'ev, V. N. (1983) 'On the Three Levels of Artistic Culture of New and Modern Times (On the Problem of Primitive Art in the Visual Arts)', in Prokof'ev, V. N. (ed.) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni [Primitive Art and Its Place in the Artistic Culture of the New and Modern Times]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 6–27. (in Russian)
- Propp, V. Ia. (2001) *Morfologiya volshebnoi skazki [Morphology of a Fairy Tale]*. Moscow: Labyrinth Publ. (in Russian)
- Research Interview with Artist Alexandra Iosifovna Utkina (2010)*. (in Russian)
- Shkarovskaia, N. S. (intr.) (1988) *Narodnaia kartinka Ivana Nikiforova 1897–1971. Grafika [Folk Picture by Ivan Nikiforov 1897–1971 Graphics]: Exhibition catalog*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Siniavsky, A. (2001) *Osnovaniia sovetskoi tsivilizatsii [Foundations of Soviet Civilization]*. Moscow: Agraf Publ. (in Russian)
- Thevoz, M. (1995) *Art Brut*. Losanna: Booking International.
- Ushakin, S. (1999) 'Quantitative Style: Consumption in Conditions of Symbolic Deficit', *Sotsiologicheskii zhurnal [Sociological Journal]*, 3/4. pp. 187–214. (in Russian)
- Utekhin, I. (2006) 'Oral Stories about the Siege Experience. Testimonies of Different Generations', *Antropologicheskii forum [Anthropological Forum]*, 5, pp. 325–244. (in Russian)
- Vygotskii, L. S. (1998) *Psikhologiya iskusstva [The Psychology of Art]*. Rostov-on-Don: Phenix Publ. (in Russian)
- Zlydneva, N. V. (2013) *Vizual'nyi narrativ: opyt mifopoeticheskogo prochteniia [Visual Narrative: An Experience of Mythopoetic Reading]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)

**Липов Анатолий Николаевич**, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 12, корп. 1. 109240. [antolip@yandex.ru](mailto:antolip@yandex.ru)

**Lipov Anatoly Nikolaevich**, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya st., 109240 Moscow, Russian Federation. [antolip@yandex.ru](mailto:antolip@yandex.ru)

Уильям Ф. БЕРДСОЛЛ

## БЫЛ ЛИ ДЖЕКСОН ПОЛЛОК КОГДА-НИБУДЬ СЧАСТЛИВ<sup>1</sup>?

WILLIAM F. BIRDSALL

## WAS JACKSON POLLOCK EVER HAPPY?

**Аннотация.** Джексон Поллок был американским художником, который считается одним из ведущих деятелей искусства XX в. и одним из самых влиятельных представителей движения абстрактного экспрессионизма. Его влияние было таким, что в 1949 г. журнал «Life» опубликовал о нем статью, в которой задавался вопрос: «Является ли он величайшим из ныне живущих художников в Соединенных Штатах?» Поллок известен своим уникальным стилем, называемым капельной живописью, из-за которого журнал «Time» окрестил его «Джек-капельница». В то же время Поллока довольно часто характеризуют как страдающего художника, чьи величайшие творения являются результатом спонтанного творчества, движимого эмоциями. В противовес подобным оценкам в статье утверждается, что лучшие картины Поллока являются результатом его методичных усилий по применению рациональной ясности, сформулированной Альбером Камю, к своей жизни и своему искусству, которой он достиг в течение короткого «классического» периода 1947–1950 гг., и изложенной самим художником в постулате о единстве его картины и его самого, о гармоничном разрешении ясного интеллекта и страсти, жизни и искусства.

**Ключевые слова:** абстрактный экспрессионизм; капельная живопись; Джексон Поллок; Альбер Камю; экзистенциализм.

**Abstract.** Jackson Pollock was an American artist who was one of the leading figures in the 20<sup>th</sup>-century art and one of the most influential artists of the Abstract Expressionist art movement. His influence was such that in 1949 *Life* magazine published an article about him that asked, “Is he the greatest living artist in the United States?” The artist is known for his unique style called drip painting, which caused *Time* magazine to dub him “Jack the Dropper”. At the same time, Pollock is quite often characterized as a suffering artist whose greatest creations are the result of spontaneous creativity driven by emotion. In contrast to such assessments of his work, the author argued that Pollock’s best paintings are the result of his methodical efforts to apply the rational clarity articulated by Albert Camus to his life and art, which he achieved during the short “classical” period of 1947–1950, formulated by the artist himself in the postulate of the unity of his painting and himself, the harmonious resolution of the clear intellect and passion, life and art.

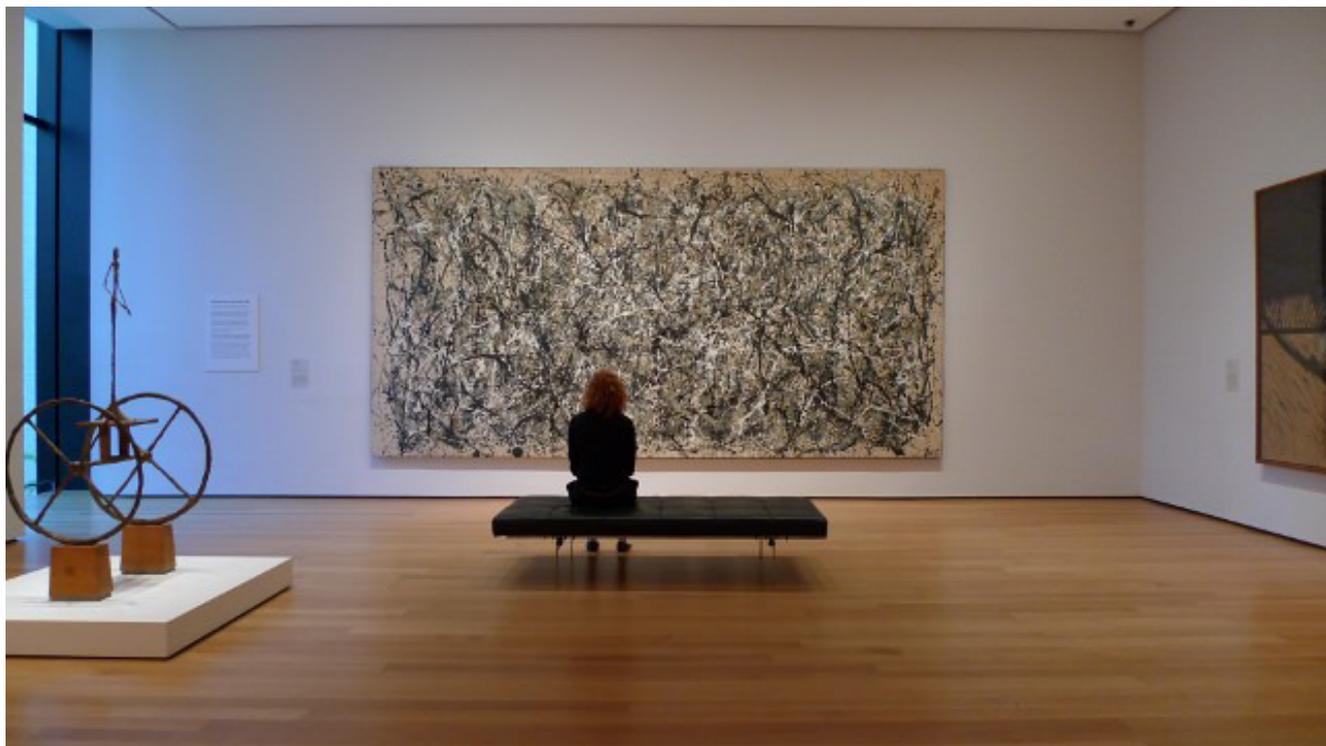
**Keywords:** abstract expressionism; drip painting; Jackson Pollock; Albert Camus; existentialism.

Я не могу сказать, что он был счастливым человеком.  
*Ли Краснер*

«Я собираюсь покончить с собой». Такие отчаянные слова Джексона Поллока, великий американский художник XX в., прозвучали поздно вечером в телефонном разговоре с близким другом Тони Смитом (Naifeh and Smith 1989, p. 1) (Илл. 2). Это было весной 1952 г., вскоре после того, как он написал свои величайшие работы, «классические картины» 1947–1950 гг., чьи образы определяют для людей, кто такой Джексон Поллок как художник (Илл. 1). Поллок не был тогда и не воспринимается сейчас как счастливый человек. Автопортрет, написанный в начале двадцатых годов, показывает страдающую юность (Илл. 4). Более поздние изображения передают страдания человека среднего возраста (Илл. 5). Счастье, исключительно субъективное, личное ощущение, соотносится с такими чувствами, как довольство, удовольствие, удовлетворение, радость и благополучие — термины, редко ассоциирующиеся с Поллоком. Такие чувства, как меланхолия, замкнутость, уныние, гнев, больше подходят к общей оценке его состояния.

Поллок действительно в течение своей жизни преодолел семейные неурядицы в юности, сложные отношения с матерью, общую неприязнь к людям, изнурительную де-

прессию, тяжелый алкоголизм, сексуальную озабоченность, годы финансовой незащищенности, проблемами в браке, неуловимость, а затем внезапные требования и награды славы и постоянным давлением, связанное с поддержанием художественного творчества гения. Он был печально известен своим оскорбительным и физически воинственным поведением в частных и общественных местах. Публичный образ Поллока снижал ему дурную славу социального бунтаря-отщепенца в компании икон поп-кино 1950-х гг. Джеймса Дина и Марлона Брандо, культурной персонификации задумчивого героя-экзистенциалиста после Второй мировой войны, одинокого художника-ковбоя с Дикого Запада из Вайоминга, международной персонификации всеамериканского задумчивого художника — абстрактного экспрессиониста. Хотя Поллок любил подкреплять эти стереотипы, его, возможно, более точно оценивал один современный знакомый как «актера, разыгрывающего спектакль, чтобы укрепить в себе иллюзию хозяина условий, которые часто были слишком тяжелы для него» (Roseberg 1999, p. 90). Тем не менее Поллок создал одни из самых инновационных и красивых картин в искусстве XX в., никогда не задумываясь о том, чтобы, например, покончить жизнь самоубийством. Возможно ли, что Джексон Поллок был счастливым человеком?



Илл. 1. Джексон Поллок. Один: Номер 31. 1950. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy // Albert Camus and Fine Art. 2019. March 18. P. 1–43. URL: [https://www.academia.edu/38575494/Was\\_Jackson\\_Pollock\\_Ever\\_Happy](https://www.academia.edu/38575494/Was_Jackson_Pollock_Ever_Happy)

После его смерти Ли Краснер, жена Поллока и сама художница, сказала, что иногда бывали моменты, когда он был счастлив: дом на ферме, который они делили, работа в саду, прогулки по прибрежным дюнам, слушание чаек, разговоры и выпивка с местными торговцами и ремесленниками. Это тот тип приятных, периодически возникающих ощущений, которые испытывают многие люди. Но было ли более глубокое, уникальное ощущение счастья, выходящее за рамки привычных задумчивых образов этого человека? Краснер утверждала: «Он был уверен в своей работе. В этом он был уверен в себе. Но я не могу сказать, что он был счастливым человеком» (du Plessix and Gray, 1999, p. 34). Утверждение Краснер о том, что Поллок был уверен в своем искусстве, — это откровение, дающее возможность определить присутствие и природу счастья Поллока на стыке его самого и его искусства.

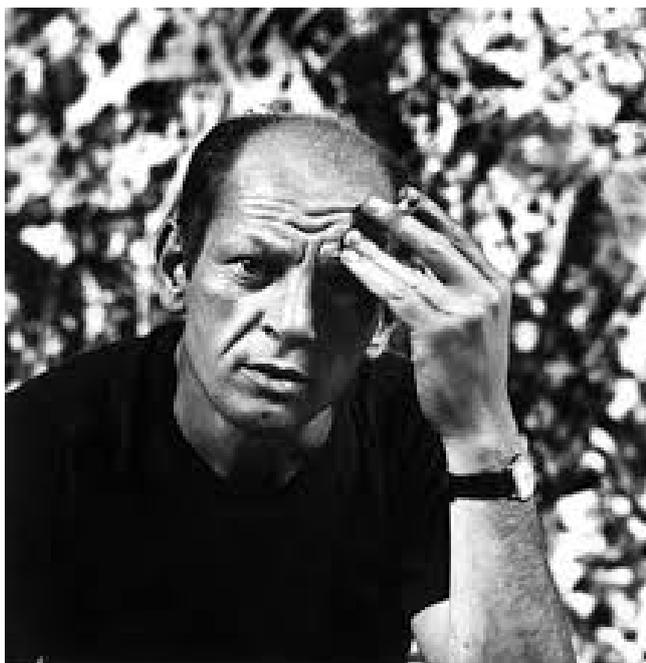
Признавая, что состояние счастья любого человека уникально для каждого, можно тем не менее сказать, что Джексона Поллока получается рассматривать как счастливого человека. Этот вывод можно понять в контексте сформулированного французским писателем Альбером Камю понятия абсурда — состояния, когда человек осознает себя лицом к лицу с непостижимой Вселенной, не дающей никакого просвета для его пребывания в ней. Именно это чувство изгнания в бессмысленном мире «и есть собственно чувство абсурда» (Camus 1955, p. 6) (Илл. 3). Человек, столкнувшийся с абсурдом, ощущает пустоту внутри и острую потребность в единстве и порядке в своей жизни. Поллок ощущал небытие собственной пустоты; когда его спросили, что он чувствует, добившись большого успеха, он ответил:

«Паршиво... Когда ты сделал это, оказывается, что ты сделал это для себя, ты нигде и ни для кого... ты пойман, только ничто не держит тебя... ты должен идти куда-то, к краю чего-то, но края нет... Боже мой, мы пришли сюда одни, но мы не должны идти одни. Как я это вижу, мы — части одной пустоты, (целого?) как перчатка, вывернутая наизнанку. А за пределами перчатки, пустоты, (целого?) — реальность, которую мы не

можем представить, потому что она бесконечна — Вселенная, удерживающая существование вместе... без всякого дерьма» (Potter 1985, p. 192).

Камю верил, что искусство — это средство противостояния абсурдной пустоте. Он утверждал, что «мы сможем преодолеть это неуловимое чувство абсурда в разных, но тесно связанных между собой мирах интеллекта, искусства жить или самого искусства» (Курсив автора. — *Ред.*)» (Camus 1955, p. 12).

Камю приравнивает искусство жить к творчеству, когда утверждает: «Чтобы жить, нужно время. Как и любое произведение искусства, жизнь требует размышлений» (Camus, 1972, p. 74). Применение художником ясного разума для контроля над эмоциями имеет первостепенное значение для успешного создания произведения искусства: «Чтобы... произведение искусства стало возможным, в него должна быть вовлечена мысль в ее наиболее ясной форме» (Camus 1955, p. 97). По словам Камю, художник абсурда «должен дать пустоте свои краски», тем самым предоставляя и себе, и созерцателю искусства возможность заполнить пустоту внутри себя и достичь чувства объединяющего порядка в своей жизни (Camus 1955, p. 114). Жизнь и творчество Джексона Поллока были посвящены приданию пустоте своих красок — цель, достигнутая в классических картинах (Birdsall 2018). Именно это достижение создает возможность того, что он был счастлив. Проследивание того, как Поллок применял ясный ум в своей художественной практике, позволяет понять его успех в создании величайших картин и ощущение его собственного счастья. Это опровергает образ дикого человека, который преследует его репутацию. Фотографии Поллока, сделанные Хансом Намутом в его классический период, запечатлели свободу и удовольствие, которые тот испытывал и передавал зрителям в своих картинах (Илл. 6). Как отмечает биограф Поллока Эвелин Тойнтон, фотографии Намута «являются образами свободы, ликования, почти так же, как и сами картины» (Toynnton 2012, p. 70). Именно через характеристику Камю его абсурдного героя Сизифа можно найти уникальность счастья Поллока (Илл. 7).



Илл. 2-2а. Джексон Поллок (28 января 1912 – 11 августа 1956).  
Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

Pollock

II

Нет ничего постыдного в том, чтобы быть счастливым.  
Альбер Камю

Как и Джексона Поллока, Камю многие считали «пронизанным страданиями... пессимистичным писателем». Когда его спросили: «Что вы думаете об этой весомой репутации?» — он ответил: «Когда мне случается искать то, что является самым главным во мне, то я нахожу вкус к счастью» (Samus 1970, р. 351–352). Камю вырос в трехкомнатной квартире с матерью, бабушкой, братом и дядей в районе рабочего класса портового города Алжир (Алжир). В возрасте семнадцати лет он заболел туберкулезом, в то время смертельной болезнью, которая преследовала его всю жизнь. Тем не менее, оглядываясь на свою юность, Камю заявляет: «Поначалу мир не был враждебен мне. У меня было счастливое детство... У меня была своя доля трудных переживаний. Однако я не начал свою жизнь с чувства страдания» (Samus 1970, р. 349–350). К своим сорока годам он все еще мог утверждать: «Даже сегодня я обладаю большим даром тихого счастья» (Samus 1970, р. 358–359). Камю часто говорил о счастье и счастливых переживаниях, но он никогда не давал им определения, более того, его мнение было таково: «Вы никогда не будете счастливы, если будете продолжать искать, в чем состоит счастье. Вы никогда не будете жить, если будете искать смысл жизни. Точно так же самые плодотворные эмоции будут потеряны для вас, если вы будете настаивать на их анализе» (Samus 1976, р. 156).



Albert Camus

Илл. 3-3а. Альбер Камю (7 ноября 1913 – 4 января 1960).  
Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

Камю подкрепляет положение о том, что счастье — это личный опыт, не поддающийся обобщению. Тем не менее у каждого должна быть возможность — право на счастье. Будучи редактором газеты французского сопротивления «Combat» в мрачном декабре 1944 г., спустя всего несколько месяцев после освобождения Парижа, Камю писал:

«Кто осмелится произнести слово “счастье” в эти мучительные времена? И все же миллионы людей сегодня продолжают искать счастья. Эти годы были для них лишь длительной отсрочкой, в конце которой они надеются обнаружить, что возможность счастья вновь появилась. Кто может винить их? И кто может сказать, что они ошибаются? Чем была бы справедливость без шанса на счастье? Какой цели служила бы свобода, если бы мы жили в несчастье? Мы, французы, хорошо знаем эти вопросы. Мы вступили в эту войну не из-за любви к завоеваниям, а чтобы защитить определенное представление о счастье. Наше стремление к счастью было настолько яростным и чистым, что, казалось, оно оправдывало все годы несчастья. Давайте же сохраним память об этом счастье и о тех, кто его потерял» (Samus 1991, р. 95).

Счастье, таким образом, представляет собой сплав универсальной человеческой черты и индивидуального, неповторимого прерывистого ощущения. Для Камю миф о Сизифе, рассмотренный в контексте абсурда, отражает оба эти качества, обеспечивая контекст для понимания потенциального счастья Поллока.

В годы сразу после Второй мировой войны во Франции Камю незаслуженно отождествляли с экзистенциализмом Жан-Поля Сартра, «кажущимся отсутствием хорошего настроения» (Nazareesingh 2015, р. 44). Камю полностью принял жизнь, заявив, что «если и есть грех против жизни, то он состоит, возможно, не столько в отчаянии от жизни, сколько в надежде на другую жизнь и в ускользании от неумолимого величия этой жизни» (Samus 1955, р. 153). Он жил полной жизнью как автор романов, рассказов, пьес, эссе, записных книжек и журналистики, а также как театральный режиссер, политический активист, член французского Сопротивления времен войны, общественный интеллигент, редактор книг, любитель природы, муж и отец, верный друг на всю жизнь и стереотипный средиземноморский любитель женщин («Почему для того, чтобы любить много, нужно любить редко?» (Samus 1955, р. 69)). В своих романах, пьесах и эссе Камю страстно оспаривал последствия абсурда, это чувство изгнания в мире, лишённом смысла, и порождаемый им нигилизм.

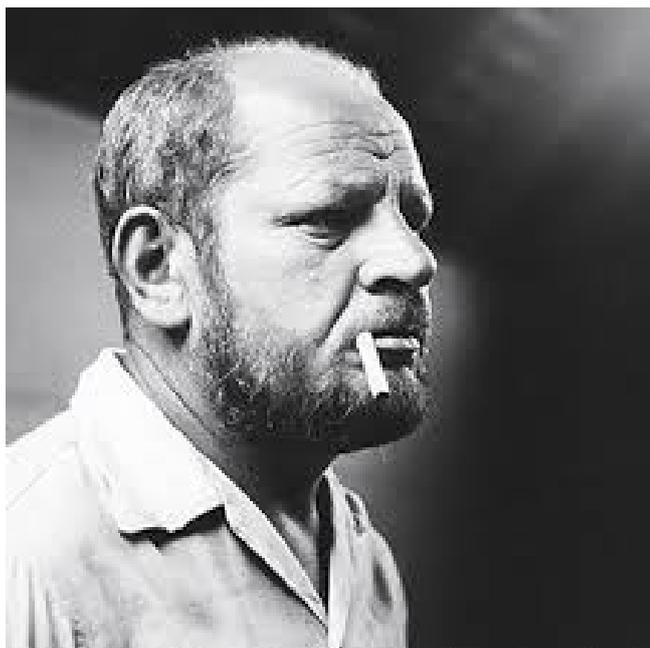
Сознательное признание абсурдного противоречия между человеком и миром оставляет человека с ощущением пустоты внутри и тоской по чувству единства и порядка в хаотичном мире: «Эта ностальгия по единству, это стремление к абсолюту иллюстрирует основной импульс человеческой драмы» (Samus 1955, p. 17). Потребность в некоем абсолютном принципе, объясняющем место человека в мире и дающем ощущение единства, сталкивается с непримиримой «невозможностью свести этот мир к рациональному и разумному принципу» (Samus 1955, p. 51). Как признавал Камю: «Я не знаю, есть ли у этого мира смысл, который выходит за его пределы. Но я знаю, что я не знаю этого смысла и что для меня сейчас невозможно его узнать» (Samus 1955, p. 51). В противостоянии абсурду он очерчивает границы личности: «Это сердце внутри меня, я могу чувствовать, и я сужу, что оно существует. Этот мир я могу потрогать, и я также сужу, что он существует. На этом все мои знания заканчиваются, а остальное — строительство» (Samus 1955, p. 19). Именно через ясное сознание человек определяет свой жизненный опыт: «Думать — это прежде всего создавать мир» (Samus 1955, p. 99).

Надеяться, что противоречие между ясным индивидом и неразумным миром можно преодолеть, приняв, как это делает огромное количество людей, доктрину какой-то абсолютной светской или духовной системы верований, которая обещает все ответы на вопросы о смысле жизни и смерти, которая требует прыжка веры, отрешенной от разума, — это отрицание истинного состояния человека. Вместо того, чтобы совершить прыжок веры в какую-то иррациональную систему убеждений или впасть в полное отчаяние без надежды, Камю выступает за то, чтобы принять жизнь, используя *свободу*, которую дает человеку знание абсурда, *восстать* против абсурда, сказав «нет» смерти и «да» жизни, и, зная, что жизнь — это все, что есть, прожить ее со *страстью*. Опираясь на свой опыт построения собственного мира, человек должен поддерживать острое сознание и ясный интеллект «Ибо все начинается с сознания, и ничто не стоит ничего, кроме как через него» (Samus 1955, p. 13).

Камю ценил важность эмоций в жизни, но человек перед лицом абсурда, лишенный надежды, может, полагаясь на свою ясность, создать полноценную жизнь, воплощающую его свободу, бунт и страсть. Применение ясного интеллекта имеет решающее значение для разрушения повседневной рутинной



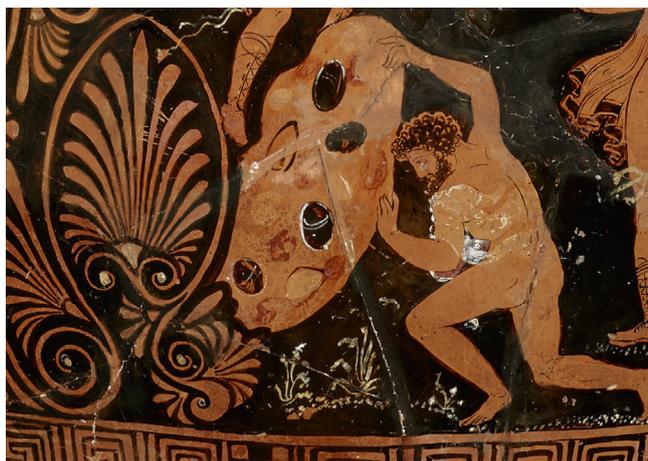
Илл. 4. Джексон Поллок. Автопортрет без названия. Фонд Поллока-Краснер, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 5. Джексон Поллок в возрасте 44 лет. 1930–1933. Фонд Поллока-Краснер, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 6. Джексон Поллок в своей студии. Фотограф Ханс Намут. 1950. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



**Илл. 7. Сизиф, большая ваза из Альтамуры. Италия, ок. 350 г. до н.э. Национальный археологический музей Неаполя, Неаполь. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...**

жизни людей, которые поддаются неизученным привычкам мышления и поведения; как предупреждает Камю, «мы приобретаем привычку жить, прежде чем приобретаем привычку думать» (Samus 1955, p. 8). Каким бы суровым ни казался абсурд, он не исключает возможности счастья в жизни. Действительно, Камю утверждал:

«Нельзя открыть абсурд, не поддавшись искушению написать руководство по счастью. <...> Счастье и абсурд – два сына одной земли. Они неразделимы. Было бы ошибкой утверждать, что счастье обязательно проистекает из открытия абсурда. Бывает и так, что ощущение абсурда проистекает из счастья» (Samus 1955, p. 122).

Эта запутанная связь между абсурдом и счастьем является центральной для понимания счастья Поллока, что иллюстрируется интерпретацией Камю греческой мифической истории о Сизифе (Илл. 7).

Древние греки считали Сизифа основателем и царем города Коринфа и плутом, который слишком часто огорчал многих богов. Когда Сизиф надоел богам, боги приговорили его провести вечность в подземном мире мертвых, закатывая большой валун на вершину горы, после чего тот скатывался вниз, чтобы затем снова быть закаченным им на гору. Сизиф, казалось бы, обречен на дни бессмысленного труда, но для Камю Сизиф – абсурдный герой, восстающий против своей судьбы, отвергающий смерть, принимающий страсть: «Его презрение к богам, ненависть к смерти и страсть к жизни принесли ему то невыразимое наказание, когда все существо напрягается для того, чтобы ничего не достичь» (Samus 1955, p. 120). Каждый раз, когда валун скатывается с горы, Сизиф сам начинает спуск, обеспечивая короткий, критический период ясного сознания: «Возвращение к сознанию, выход из повседневного сна представляют собой первые шаги абсурдной свободы» (Samus 1955, p. 59). Следовательно, «если спуск, таким образом, иногда совершается в печали, то он может происходить и в радости» (Samus 1955, p. 121).

В радости спуска с горы, зная, что он выше судьбы, которую преподносит мир, Сизиф «сильнее своего камня... Его судьба принадлежит ему» (Samus 1955, p. 121, 123). Каждый раз, когда он возвращается к подножию, «ясность, которая должна была стать его пыткой, в то же время венчает его победу» (Samus 1955, p. 121). Благодаря сознательному пониманию своей судьбы он делает ее своей, а не богов. Возвращаясь каждый раз к подножию, чтобы вкатить валун обратно на вершину, «он знает, что сам является хозяином своих дней» (Samus 1955, p. 123). Во Вселенной, лишенной разума и надежды, мир и его счастье – это то, что Сизиф делает из них с помощью своего ясного сознания. Камю приходит к выводу, что все хорошо: «Самой борьбы к вершинам достаточно, чтобы наполнить сердце человека». Таким образом, «надо представить Сизифа счастливым» (Samus 1955, p. 123).

### III

Но что такое счастье, кроме простой гармонии между человеком и жизнью, которую он ведет? И какая более законная гармония может объединить человека с жизнью, чем двойное сознание его стремления к существованию и осознание смерти?

*Альбер Камю*

Важнейшие элементы истории Сизифа перекликаются с развитием Джексона Поллока как художника и его шансом на счастье. Проследивание траектории художественного развития Поллока, в которой находится его счастье, требует осознания смешения его бытия и его художественной практики. Непоколебимая целеустремленность, с которой Поллок шел по жизни, проявилась в том, что он объединил занятия искусством с самим своим существованием в мире; искусство было средством, с помощью которого он неустанно стремился создать самого себя, добиться порядка в своей жизни, заполнить свою пустоту. Он начал делать наброски в возрасте 15 лет, стал посещать занятия по искусству в Высшей школе ручного искусства в Лос-Анджелесе. В 18 лет он переехал в Нью-Йорк, где поступил в Лигу студентов-искусствоведов, общаясь с выдающимся преподавателем Томасом Хартом Бентоном. В возрасте 20 лет он написал матери, что «живопись и скульптура – это сама жизнь (то есть для тех, кто ею занимается), и человек развивается по мере того, как растет и переживает жизнь» (Rubin, 1999b, p. 257).

Однако его неустанному стремлению к искусству постоянно мешали эмоциональные потрясения: в тот год, когда пятнадцатилетним Поллок начал делать наброски, он также начал употреблять алкоголь. В последующие годы он искал различные способы преодоления эмоциональных проблем и вызванного ими алкоголизма. В 1937 г., в возрасте 25 лет, он прошел свое первое психиатрическое лечение; в 1938 г. он провел несколько месяцев в больнице для лечения тяжелого алкоголизма; в 1939 г. он прошел полтора года юнгианского психоанализа, после чего в течение двух лет лечился у другого врача. В 1951 г. он попробовал биохимическое лечение, а в 1955 г. начал заниматься саливановской психотерапией. Эти усилия отражали черту, которой Поллок обладал, чтобы противостоять своим страданиям, а также заниматься искусством: упорные экспериментальные усилия, направленные на достижение острой ясности. Его жизнь и искусство были втянуты в борьбу между эмоциональной турбулентностью и ясным разумом. В письме к своему отцу Поллок утверждал: «Искусство жизни – это композиция, планирование, согласование массы действий... Мне еще предстоит пройти долгий путь развития, над многим нужно работать, делать все с определенной целью. Без цели в каждом движении – хаос» (Rubin 1999b, p. 231). Биографы Поллока пришли к выводу, что «в конечном итоге живопись была единственным способом, которым Джексон Поллок мог успокоить мучивших его демонов» (Naifeh and Smith 1989, p. 8).

Симбиотические отношения между Поллоком и его искусством означали, что его искусство буквально находилось внутри него самого, заявляя, что «сегодня художникам не нужно обращаться к предмету вне себя. Большинство современных художников работают из другого источника. Они работают изнутри... художники работают и выражают внутренний мир... выражают энергию, движение и другие внутренние силы» (Wright 1999, p. 20, 21). Поллок стремился найти внутри себя образы внутренней реальности своего бессознательного. Взгляд внутрь был средством противостоять необходимости создавать порядок в хаотичном мире, который он переживал внешне и внутренне. Рубин верно замечает, что «Поллок очень рано понял аналогию, глубокую и таинственную взаимосвязь между наведением порядка в своих картинах и в своей жизни» (Rubin 1999b, p. 231). Куратор выставки Поллока Сэм Хантер также уловил единство Поллока и его искусства, а также ту роль, которую оно сыграло в его жизни:

«Драма его жизни и его искусства заключалась в их неделимости; он жил своей живописью интенсивно, с полным поглощением, и он писал свою жизнь, особенно в раннем

стиле, когда он сделал свой собственный мучительный индивидуализм темой и содержанием своего искусства. Проблема живописи была в его сознании полностью отождествлена с проблемой существования. Ни одна из них не допускала легких решений» (Hunter 1956–57, p. 6).

К концу 1940-х гг. Поллок достиг поворотного момента во взаимосвязи между жизнью и искусством: «В его сознании начала формироваться непреклонная и “фанатичная” убежденность: стать по-настоящему великим художником — единственный способ, которым он мог когда-либо примириться с постоянно угрожающими ему эмоциональными потрясениями» (Landau 1989, p. 65). Другой художник — абстрактный экспрессионист Роберт Мазервелл писал о Поллоке в 1944 г.: «Его главная проблема заключается в том, чтобы понять, что является его истинной темой. И поскольку живопись — это средство его мысли, решение должно вырасти из самого про-

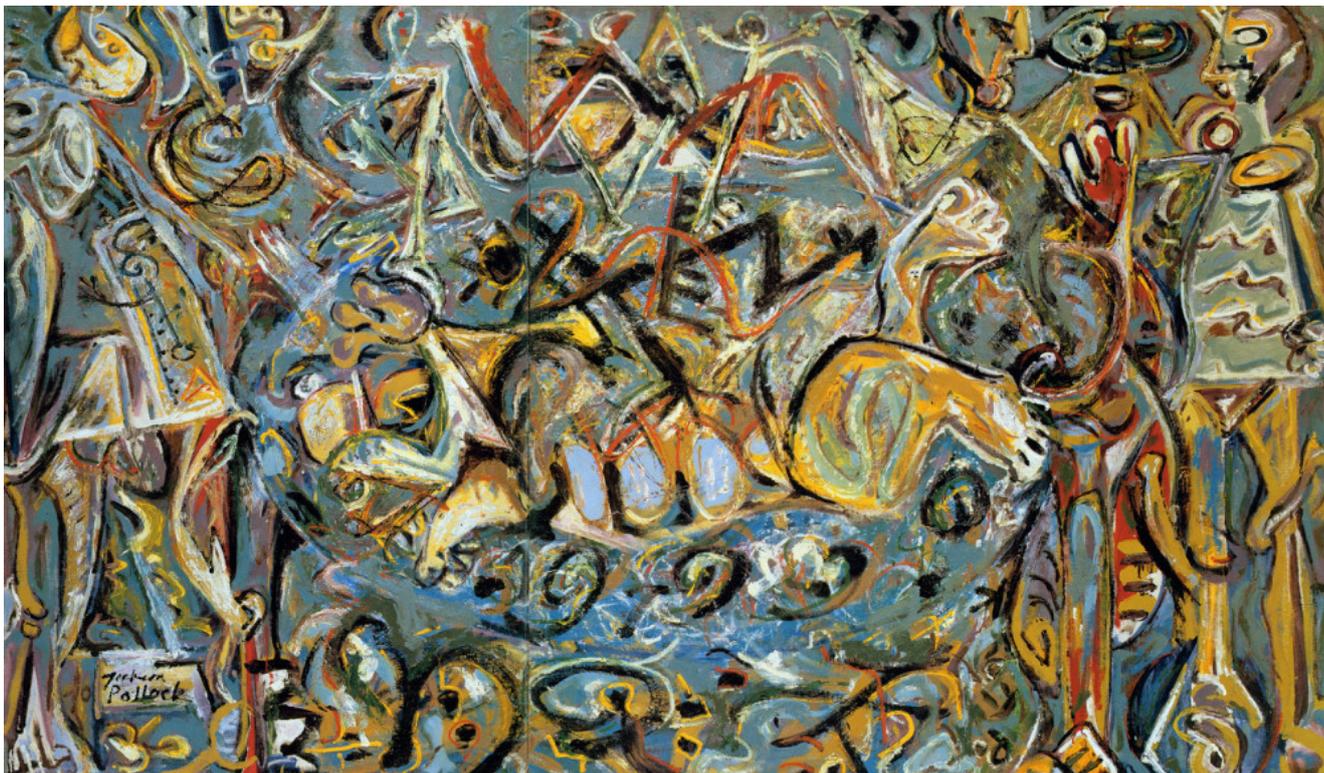
цесса его живописи» (Friedman 1972, p. 62). Мазервелл увидел связь между тем, что Поллок искал предмет в себе, и тем, что он осуществлял ясное мышление через живопись.

Жизнь Поллока в живописи состояла из трех отдельных периодов. Был начальный предклассический, с ранних лет до 1946 г., в течение которого он боролся за максимальную ясность своих образов. Второй — период между 1947 и 1950 годами, когда он достиг максимальной яркости, кульминацией которой стало создание его классических картин (Илл. 8).

И последний постклассический период с 1951 г. до его смерти в 1956 г., когда яркость его картин уменьшилась настолько, что он больше не рисовал до своей смерти в 1956 году. Продвижение через каждый из этих периодов рассматривается нами здесь с целью выявления методичной рациональности, которая является основой его счастья.



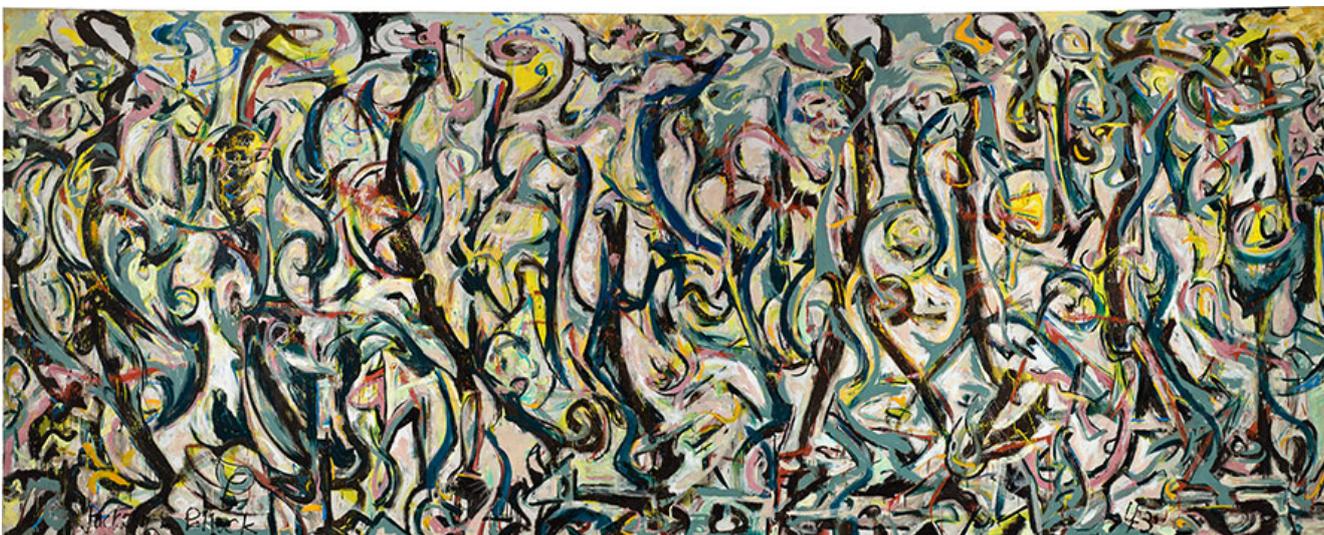
Илл. 8. Джексон Поллок пишет картину. 1950. Фотограф Ханс Намут. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 9. Джексон Поллок. Пасифая. 1943. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

В ранние годы Поллок исследовал различные духовные и светские течения, которые могли бы помочь ему достичь определенного порядка в жизни: Юнгианскую психологию, индийский теософский пантеизм, классическую мифологию, алхимию и идеи французских сюрреалистов, которые подчеркивали важность бессознательного. Кроме того, он приобрел значительные знания о художественных движениях и отдельных художниках, включая искусство американских индейцев, американский регионализм, эпоху Возрождения, художников-сюрреалистов, мексиканских муралистов, Эль Греко (1541–1614), Питера Пауля Рубенса (1577–1640), Альберта Бингема Райдера (1847–1917), Пабло Пикассо (1881–1972), Хуана Миро (1893–1983) и Томаса Харта Бентона (1899–1975). В этот период

интеллектуального и художественного воздействия его картины были наполнены путаным изобилием квазиабстрактных и символических образов; это скорее хаос, чем порядок (Илл. 9). Эти образы, полученные из различных источников, не смогли удовлетворить его потребность в упорядочивании его пребывания в мире. Бешеные вихри, режущие линии, неясные метки и двусмысленный символизм, покрывающие всю поверхность, являются признаками потребности Поллока в более дисциплинированной форме изображений собственного создания, свободной от прошлого. Историк искусства Т. Дж. Кларк верно замечает: «Возможно, это было правдой, что образ ярости в конце концов оказался неработоспособным, пространство картины было до смешного заполнено кричащими, звонкими



Илл. 10. Джексон Поллок. Фреска. 1943. Музей искусств Университета Айовы. Университет Айовы, Айова-Сити. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

кусочками эмоций, каждый из которых приковывал взгляд и говорил одновременно». Нужен был «некий баланс» (Clark 1999, p. 321).

Поллок достиг решающего момента в обретении некоторого преобладания ясности над страстью с созданием картины «Фреска» в 1943 г. (Илл. 10). Это полотно переходного периода, девятнадцать футов в длину и чуть более восьми футов в высоту, была его самой большой картиной того времени. Она была заказана представлявшей Поллока галеристкой Пегги Гуггенхайм для ее нью-йоркского таунхауса. В течение почти шести месяцев Поллок не делал ни одного штриха на холсте. Наконец, Гуггенхайм дала ему последний срок. В ночь накануне дня доставки картины он начал лихорадочно рисовать, завершив ее к утру. Куратор выставки Кирк Варнедоу объясняет драматическое значение этой картины для современного искусства, когда заявляет: «В январе, когда он отложил кисть после того, как часами сосредоточенно водил ею взад и вперед по двадцатифутовой «Фреске» и накладывая краски от пола до такой высоты, до которой мог дотянуться, на мгновение этот человек встал во главе всего класса, не только в Нью-Йорке, но и во всем мире. Нигде больше в мире, охваченном войной, не было ничего подобного по силе и оригинальности, что создавалось той тусклой зимой» (Emmerling 2003, p. 9).

Как бы бешеной ни казалась эта картина, она была поворотом к большей ясности, результатом глубоких размышлений Поллока в течение шести месяцев. Картина воплотила в себе технические и стилистические эксперименты, которые выльются в образы классического периода, начиная с ее большого размера. Поллок вполне осознанно дал картине название «Фреска», тем самым отличая ее от станковой живописи. В заявлении на получение стипендии он объяснил: «Я считаю, что станковая картина — это умирающая форма, и тенденция современных чувств направлена на настенную или картинную фреску. Картины, которые я планирую написать, будут



Илл. 11. Джексон Поллок. Галактика. 1947. Художественный музей Джослин, Омаха. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 12. Джексон Поллок. Полный фантом 5. 1947. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

представлять собой некую половину пути и попытку указать направление в будущее, не доходя до него окончательно» (Pollock 1999a, 17). «Фреска» демонстрирует и другие характеристики, которые в дальнейшем будут развиты в классических картинах: цельную композицию, лишённую традиционного направления зрителя к определенному центру внимания, динамичный ритм, охватывающий всю картину и состоящий из использования разнообразных жестов, применение различных средств в нанесении краски разных цветов и плотности, полностью абстрактную живопись. Перед написанием «Фрески» в качестве рабочей практики имел место длительный период интеллектуального созревания: художник прикреплял большие картины к стене, чтобы иметь возможность изучать их, часто в течение месяцев, — намеренная методология, противоречащая распространенному впечатлению, что его картины были результатом спонтанного момента трансцендентного вдохновения.

В своих картинах и в жизни Поллок продвигался к более ясному сознанию. Он достиг определенной эмоциональной стабильности благодаря браку с художницей Ли Краснер, их переезду из военного Нью-Йорка в Ист-Хэмптон, Лонг-Айленд, приобретению дома с пятью акрами земли, переоборудованию сарая в студию, где он мог работать над картинами



Илл. 13. Джексон Поллок. Номер один (Лавандовый туман). 1950. Национальная галерея искусств, Вашингтон. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...ру...



Илл. 14. Джексон Поллок. Номер 1А. 1948. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

размером с фреску, воздержанию от алкоголя под наблюдением Краснер и при поддержке местного сочувствующего врача, большей уверенности в прогрессе своей живописи. Краснер вспоминала: «Он никогда не пил во время работы. Знаете, он работал циклами. Бывали длинные отрезки работы, а затем периоды, когда он не работал. Он пил до и после этих циклов» (du Plessix and Gray 1999, p. 30). Эта трансформация со временем привела к классическому периоду 1947–1950 гг., времени, когда он смог достичь высокого уровня творческой ясности и

эмоциональной гармонии. Он не пришел спонтанно к этому состоянию творческого новаторства, а продолжал работать в этом направлении, методично экспериментируя с новыми материалами и техниками в течение многих лет.

Картина 1947 г. «Галактика» положила начало технике капельной живописи (Илл. 11). На ней сохранились остатки символических фигуративных знаков первоначальной картины, нанесенных кистью, но в какой-то момент Поллок отложил кисть, и холст полностью покрылся каплями и брызгами краски. Хотя создавалось впечатление свободного нанесения краски, Поллок методично двигался по пути достижения уникального, дисциплинированного образа. Он продолжал исследовать методику «капля за каплей», сохраняя при этом вертикальный формат. С картиной «Полный фантом 5» Поллок вступил в свой классический период (Илл. 12).

#### IV

Меня интересует то, что сегодня художникам не нужно обращаться к предмету вне себя. Большинство современных художников работают из другого источника. Они работают изнутри.

*Джексон Поллок*

Что является классическим в картинах периода 1947–1950 гг. (Илл. 13)? Куратор Фрэнк О’Хара заявляет: «Классика во всем ее всеобъемлющем, мастерском и первозданном использовании своих собственных страстей, классика в ее холодной, предельной красоте, классика в том, что она “характеризуется особенно вниманием к форме с общим эффектом регулярности, простоты, баланса, пропорций и контролируемой эмоции”,



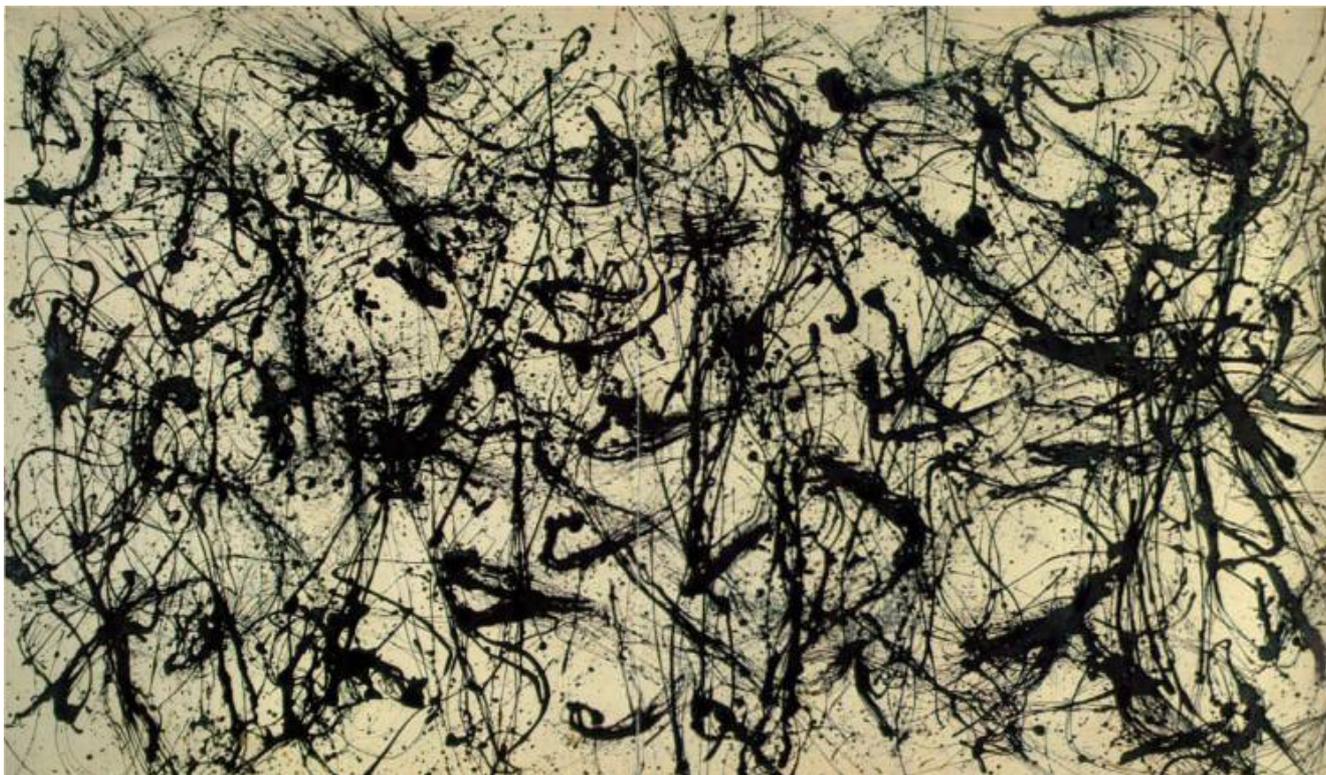
Илл. 15. Джексон Поллок. Номер 8. 1949. Музей искусств Нойбергер, Колледж Перчейз, Университет штата Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

цитируя словарь» (O’Nara 1959, p. 24). О’Хара улавливает рациональные технические качества картин, но еще важнее то, что они являются классическими, поскольку представляют собой неделимую сущность Поллока — ясного человека и его искусства. Все картины до классического периода были поисками определяющей образности Поллока; все картины после были поисками, чтобы вновь обрести определяющую образность Поллока. В классический период между этими двумя полюсами его жизнь и его искусство были едины в гармоничной, сложной образности, отражающей его покорение абсурдной пустоты. Кроме того, эти картины являются наиболее полезными среди всех его работ для зрителя, который готов потратить усилия, чтобы войти в особый мир Поллока (Birdsall 2018).

В «Номере 1А 1948» он прочно утвердил формат классических картин, выполненных капельным способом (Илл. 14). В этой картине полностью исчезли доклассические свернутые, наполненные символами, запутанные образы и остатки основополагающей фигуративности. Номер «1А 1948» закрепил и расширил достижения в технике, представленные в «Фресках», наиболее очевидным из которых было использование горизонтального формата «размером с фреску», что позволило достичь середины между станковой и фресковой живописью, к которой стремился Поллок. Он назвал картину своей собственной, поместив отпечатки своей руки на ее левом, верхнем и правом краях. Цифровое название «Номер 1А 1948» означало важный сдвиг в концепции картин Пол-



Илл. 16. Джексон Поллок. Один: номер 31. 1950. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...



Илл. 17. Джексон Поллок Номер 32. 1950. Кунстамлунг Нордрайн-Вестфулен, Дюссельдорф. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

лока: от эмоциональной основы к абстрактному разуму. Он был мало озабочен названиями своих ранних картин, часто позволяя другим предлагать названия после завершения работы над картиной, которые он затем утверждал. Картины могли иметь поэтические или мифологические названия, подразумевающие смыслы, которые совершенно не приходили ему в голову во время их создания. Иногда он позже менял названия. Таким образом, названия мало что говорят о его намерениях. Краснер объяснила переход к числовым названиям: «Числа нейтральны. Они заставляют людей смотреть на картину так, как она есть, как на чистую живопись». Сам Поллок утверждал: «Я решил прекратить вносить путаницу. Абстрактная живопись абстрактна. Она сталкивает вас лицом к лицу» (Rouesche 1999, p. 19).

Принятие цифровых обозначений своих картин было лишь одним из элементов революционного подхода Поллока к живописи:

«Моя живопись не сходит с мольберта. Я почти никогда не натягиваю холст перед написанием картины. Я предпочитаю прикреплять ненатянутый холст к твердой стене или полу. Мне нужно сопротивление твердой поверхности. На полу я чувствую себя более спокойно. Я чувствую себя ближе, более частью картины, поскольку так я могу ходить вокруг нее, работать с четырех сторон и буквально находиться в картине. Это похоже на метод индийских художников по песку на Западе. Я продолжаю все дальше уходить от обычных инструментов художника, таких как мольберт, палитра, кисти и т. д.

Я предпочитаю палочки, гребни, ножи и капающую жидкую краску или тяжелую импасту с добавлением песка, битого стекла и других посторонних веществ. Когда я нахожусь в процессе рисования, я не осознаю, что делаю. Только после некоторого периода «знакомства» я вижу, что я делал. У меня нет страха перед изменениями, разрушением изображения и т. д., потому что картина живет своей собственной жизнью. Я стараюсь пропустить ее через себя. Только когда я теряю контакт с картиной, в результате получается беспорядок. В противном случае возникает чистая гармония, легкая отдача, и картина получается хорошей (Pollock 1999b, p. 17–18).

«Когда я нахожусь в своей картине... чистая гармония... легкость отдачи и принятия», — все это краткие выражения Поллока о единстве его картины и его самого, о гармоничном разрешении ясного интеллекта и страсти, жизни и искусства (Илл. 15). Его биографы Найфех и Смит определили личные достижения Поллока, когда спросили: «Почему Джексон Поллок начал капать краской? Каков был источник его вдохновения? Этот вопрос волнует художников, критиков и искусствоведов с тех пор, как капельные картины впервые появились в 1947 году» (Naifeh and Smith 1989, p. 553). Рассмотрев множество теорий, предложенных искусствоведами и критиками, они пришли к выводу:

«То, что произошло в первые несколько дней 1947 г., не было открытием новой техники. Ему не нужно было слишком разбавлять краску, бросать кисть в гнев, случайно проливать краску или опрокидывать горшок с краской (все теории того времени). Техника уже была под рукой. Не хватало только видения — способа увидеть, что оживит ее тонкие, выразительные линии, воображения, достаточно богатого и яркого, чтобы держать эти линии в подвешенном состоянии в тысяче петель, делая каждую новую петлю такой же тягучей и выразительной, как предыдущая. В 1947 г. Джексон нашел это видение в самом себе. Как и все открытия, это был результат движения назад, а не вперед; прозрение прошлого. Живопись — это самообнаружение, сказал однажды Джексон, каждый хороший художник рисует то, что он есть» (Naifeh and Smith 1989, p. 556).

Найфех и Смит улавливают отчетливую сущность Поллока в источнике его искусства глубоко внутри себя, как художника, рисующего то, чем он был, в триумфе его ясного интеллекта и плодovitого воображения, а также в изошренном применении техник. Он достиг полного единства своей жизни и искусства. Эвелин Тойнтон ярко описывает трансформацию техники, которая полностью отошла от мольберта и кисти:

«Затем он начал лить, бросать или разбрызгивать краску прямо из банки, контролируя узоры, которые она создавала, движениями своего тела, рук и кистей. Работа быстро,



Илл. 18. Ханс Намут. Черные картины в студии Джексона Поллока. Без даты. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

ритмично двигаясь по холсту, как шаман, исполняющий ритуальный танец, он приобрел физическую грацию, которой не было ни в одно другое время. Когда он использовал кисть, то часто как инструмент для рисования в пространстве, наносил краску на холст сверху, создавая толстые, текучие, непрерывные линии, завитки, плотные мотки, сложные паутинные краски. Затем он становился на колени на пол и, простирая свое тело над холстом, ловко набрасывал еще краски или рисовал палочкой в уже нанесенной краске. Он использовал шпатели, кельмы и ножи. Он не только освободил живопись от мольберта и стены, он освободил ее даже от кисти» (Toynnton 2012, p. 47).

Классические картины первоначально воспринимались как жестокие произведения жестокого ума (Илл. 16). Со временем пронизательные критики и более разборчивые ценители искусства поняли, что картины воплощают качества гораздо более благожелательного и ясного ума. Искусствовед Уильям Рубин описывает первоначальную реакцию на них и истинную природу картин:

«Возникает вопрос, почему эти картины, которые помещают любое насилие, которое они содержат, в широкий спектр эмоций, содержащий гораздо больше страсти, радости, буйства, экстаза, восторга, серьезности, нежности, страдания, грации, хрупкости, а в некоторые моменты даже очарования, должны были казаться такими подавляюще жестокими, особенно когда они только появились. Возможно, то, что публика думала, что видит в этих картинах, на самом деле заключалось в радикальном вызове Поллока принятым представлениям о живописи» (Rubin 1999a, p. 125).

Хотя популярное впечатление о методе Поллока в его классической живописи — это то, что он неистово размазывает краски по большим горизонтальным кускам холста на полу, со временем достижение Поллоком чувства порядка благодаря применению ясного интеллекта преодолело популярное представление о нем как о страстном, неадекватном экспрессионисте. В своем эссе «Без хаоса, черт возьми» Джеймс Коддингтон утверждает:

«У него была техника, и она не была рудиментарной; у него была структура, и она часто была чрезвычайно сложной. Он, как никто другой из художников, упорядочил и озвучил тупую цветную (sic) грязь, которую мы называем краской. Он был удивительно последователен в своих стратегиях на протяжении всей своей карьеры, несмотря на очевидную вариативность его образов и методов. То, что он смог расширить свои методы, чтобы допустить такие вариации, и применить их к новым материалам, когда они стали ему доступны, является еще одним показателем его творчества» (Coddington 1999, p. 101).

Ли Краснер пронизательно ответила на общее мнение, что Поллок писал картины, как будто движимый эмоциональным порывом:

«Я исхожу из того, что серьезный художник — это высокочувствительное, интеллектуальное и осознанное человеческое существо, и, к

огда он или она «выливает это», это не просто куча грязных эмоций. Это совокупность переживаний, которые связаны с тем, чтобы быть художником и осознающим себя человеком. Художник выражает себя через живопись, а не через вербаль-



Илл. 19. Джексон Поллок. Портрет и сон. 1953. Далласский музей искусств, Даллас. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

ные идеи, но это не исключает наличия высокоинтеллектуальных концепций. Художник не участвует в битве с интеллектом» (Glaser 1999, p. 28).

Она оценила важность его методичного интеллекта: «Это миф, что он не был вербальным. Он мог быть ужасно многословным, когда хотел этого. Спросите людей, с которыми он действительно разговаривал: Тони Смита (друга-скульптора) и меня. Он был ясным, умным; просто он не хотел говорить об искусстве. Если он был тихим, то только потому, что он не верил в разговоры, он верил в дело, которое делал» (Glaser 1999, p. 34). Историк искусства Сэм Хантер также заметил, что Поллок обладал ясностью: «Вербальное общение должно было казаться в лучшем случае неуклюжим указанием для исследования своих сокровенных чувств через искусство, и он с недоверием относился к словам как к отвлекающему маневру и возможному предательству. Но ему не нужен был посторонний, чтобы внушить ему революционный характер его достижений, которые он полностью осознавал и временами выражал в разговоре с ужасающей ясностью» (Hunter 1956–57, p. 5).

Картина «Номер 32 1950» сохраняет ясность и всевозможные образы классического периода, но она полностью выполнена в черном цвете, что является прелюдией к серии работ, написанных в 1951–1953 гг. и известных как «черные картины» (Илл. 17). Поллок вернулся к сильному пьянству, более того, его здоровье и творчество все больше ухудшались. Как всегда, Поллок экспериментировал с новыми материалами и техниками; работы были выполнены на холсте и бумаге с использованием эмалистой краски и чернил. Хотя на первый взгляд картины могут показаться абстрактными, зрители обнаруживали в них части тела, природные формы и намеки на мифологические образы (Илл. 18). В этом случае картины можно рассматривать как возвращение к сложным, запутанным работам периода до «Фрески», хотя и без цвета тех ранних работ. Нецифровые названия также вернулись к некоторым картинам. Короче говоря, черные картины демонстрируют его ослабевающую власть над ясностью.

В 1953 году Поллок написал уникальный «Портрет и сон» который, по его утверждению, был его автопортретом, когда он был нетрезв, вместе с изображением темной стороны Луны (Landau 1989, p. 218) (Илл. 19). Справа изображен дезориентированный Поллок, который в недоумении смотрит на скомканное изображение, лишённое цвета, — беспорядочный остаток классической картины. Исчезла та ясность, которая лежала в основе образов классической живописи. Классиче-

ские работы были результатом периода интеллектуальной ясности и эмоциональной стабильности; в «Портрете и сне» Поллок удаляется от ясной гармонии своей жизни и искусства, не в состоянии поддерживать свой творческий импульс. Он продолжал искать средства выражения, создавая беспорядочные картины, которые отражали его беспокойное душевное состояние (Илл. 20).

Ландау запечатлел отчаянное состояние его души и тела в последние годы жизни:

«К 1956 году Джексон Поллок вообще ничего не производил, так как почти постоянно находился в состоянии опьянения. Он прекрасно понимал, что... картины последних трех лет его жизни были удручающе невыразительными; по сравнению с выдающимися достижениями предыдущего десятилетия, они представляли собой не более чем каталог отчаянных попыток возродить собственное героическое прошлое. В своих последних работах Поллок вернулся почти исключительно к более нерешительному, переходному стилю картин, которые он создал сразу после переезда на Лонг-Айленд. Находясь на неизбежной нисходящей спирали, он не мог повторить ни случаи неистовой страсти, ни периодические периоды спокойствия, которые сделали возможным его былое величие» (Landau 1989, p. 223).

Все закончилось 11 августа 1956 г., когда в возрасте 44 лет Поллок в состоянии алкогольного опьянения съехал на своем кабриолете с дороги, мгновенно убив себя и женщину-пассажира на заднем сиденье. Его спутница, сидевшая в тот момент на переднем сиденье, получила серьезные травмы. Драматическая, мрачная смерть Поллока, казалось, подтвердила неизбежную трагическую дугу его жизни. Как он мог быть счастливым человеком?

## V

Мир, такой, какой он есть, невыносим. Поэтому мне нужна луна, или счастье, или бессмертие, мне нужно что-то, возможно, безумное, но не от мира сего.

*Альбер Камю*

На вопрос «Что, на ваш взгляд, отличает творца?» Камю ответил «Способность к самообновлению. Без сомнения, он всегда говорит одно и то же, но он неустанно обновляет формы, в которых он это говорит» (Samus 1970, p. 363).

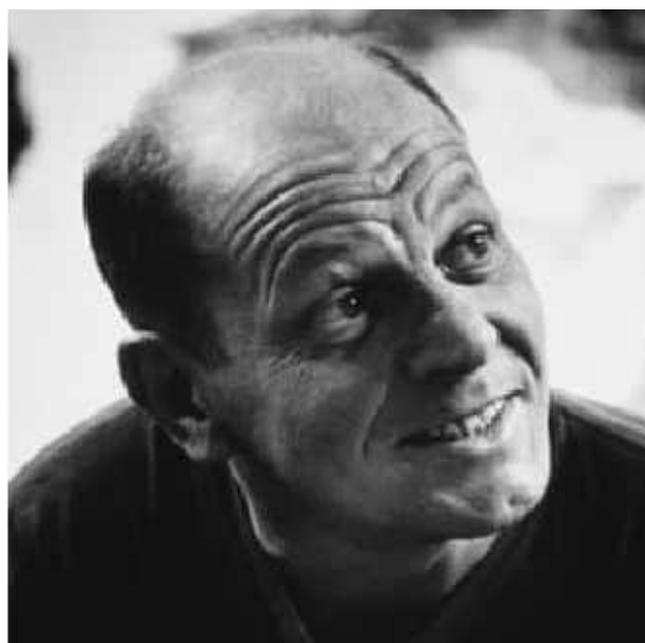


Илл. 20. Джексон Поллок. Поиск. 1955. Фудзии Интернэшнл, Япония. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

Джексон Поллок был таким творцом, он всегда пытался сказать одно и то же, искал образы, которые заполнили бы абсурдную пустоту внутри него. И он всегда методично пытался обновить себя и свое искусство, чтобы достичь единственной цели — овладеть своей личной судьбой через свое искусство. Классические капельные картины, которые часто рассматриваются как серьезный перелом в творчестве Поллока, стали кульминацией его последовательного стремления к своему искусству. Краснер утверждала, что с 1930-х годов она не видит «резких переломов, а скорее продолжающееся развитие тех же тем и навязчивых идей» (Lewison 1999, p. 60). Поллок мог играть роль на публике для тех, кто видел в нем дикаря от живописи, плохого парня от абстрактного экспрессионизма, но это не было его истинной природой. Он знал, что его искусство, а значит, и его жизнь требует определенного уровня контроля над эмоциями, если он хочет достичь наивысших вершин в живописи (Илл. 21).

На протяжении всей своей карьеры Поллок стремился к одной и той же цели — исследованию своего бессознательного, чтобы заполнить пустоту в хаотичном мире. Причем много внимания уделяется его «бессознательному» подходу, «Поллок также находился за работой *в те часы, когда он смотрел на незаконченный холст*, висевший на стене студии или расстеленный на полу. Эта медитативная фаза... отражает более “классическую” сторону Поллока» (Rubin 1999a, p. 122). Постоянное художественное и личное обновление Поллока чередовалось между двумя направлениями: раздвоенной борьбой между страстными эмоциями и ясным разумом. Оценка состояния счастья Поллока, если она вообще рассматривалась, обычно опиралась на эмоциональный путь его жизни, но изучение траектории его творчества показывает, что рациональный путь является основным, подлинным Поллоком, хозяином своей судьбы. Он знал, что его жизнь зависит от его успеха в качестве художника. Он методично распоряжался своей судьбой, противостоя абсурдной бессмысленности мира через

постоянно прогрессирующее продвижение в своем искусстве, кульминацией которого стали классические картины, когда его ясность достигла эмоциональной стабильности. Дэвид Сильвестр, британский художественный критик, рецензируя



Илл. 21. Джексон Поллок. Ист Хэмптон, Нью-Йорк. Опубликовано в: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy...

лондонскую ретроспективу Поллока 1958 г., рано понял истинную природу его жизни и искусства:

«Легенда о Поллоке в годы его творчества заключалась в том, что как художник он был диким человеком, Поллоком-антихудожником, небрежным импровизатором, культиватором случайностей, иконоборцем, который демонстрировал свое презрение к искусству живописи, кладя свой холст на землю и топчась по нему, пока он капал краской из отверстия в дне консервной банки: Поллок — неистовый каракулист, Поллок — верховный жрец хаоса» (Sylvester 2002, p. 62).

Сильвестр правильно отмечает, что легенда о Поллоке была основана на «полуправде». Для Сильвестра выставка 1958 г. в Лондоне утвердила Поллока как «мастера медиума» и заставила его увидеть «безмятежность» искусства Поллока». Сильвестр пришел к выводу, что «элемент контроля гораздо сильнее, чем многие думали» (Sylvester 2002, p. 62).

О самоубийстве Камю утверждал, что «судить о том, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, значит, ответить на фундаментальный вопрос философии» (Camus 1955, p. 3). Несмотря на угрозу покончить с собой под воздействием алкоголя, Джексон Поллок ответил для себя на этот фундаментальный вопрос философии, решив, что жизнь стоит того, чтобы жить; его жизнь и искусство, само его существо, были едины. Природа счастья уникальна для каждого человека, целеустремленная, успешная борьба за создание классических картин и художественная и личная конгруэнтность, которую они представляют, — борьба Поллока была, по выражению Камю, «достаточной, чтобы заполнить сердце человека». Этот контроль является проявлением его ясной рациональности и того спокойствия, которое эта рациональность давала Поллоку. Нужно представить Джексона Поллока счастливым.

#### ПРИМЕЧАНИЕ:

<sup>1</sup> Перевод выполнен А. Н. Липовым по изданию: Birdsall W. F. Was Jackson Pollock Ever Happy? // Albert Camus and Fine Art. 2019. March 18. P. 1–43. URL: [https://www.academia.edu/38575494/Was\\_Jackson\\_Pollock\\_Ever\\_Happy](https://www.academia.edu/38575494/Was_Jackson_Pollock_Ever_Happy) (дата обращения: 05.03.2023). Оформление приводится в соответствии с оригиналом.

#### Список литературы

##### Birdsall 2018

Birdsall, William F. “Jackson Pollock’s Classic Paintings: Threading the Camusian Void.” October 1, 2018. ResearchGate: [https://www.researchgate.net/publication/327987369\\_Jackson\\_Pollock's\\_Classic\\_Paintings\\_Threading\\_the\\_Camusian\\_Void](https://www.researchgate.net/publication/327987369_Jackson_Pollock's_Classic_Paintings_Threading_the_Camusian_Void). Academia.edu: [https://www.academia.edu/37508387/Jackson\\_Pollocks\\_Classic\\_Paintings\\_Threading\\_the\\_Camusian\\_Void](https://www.academia.edu/37508387/Jackson_Pollocks_Classic_Paintings_Threading_the_Camusian_Void).

##### Camus 1991

Camus, Albert. *Between Hell and Reason: Essays from the Resistance Newspaper Combat, 1944–1947*. Translated by Alexandre de Gramont. Wesleyan University Press, 1991.

##### Camus 1972

Camus, Albert. *A Happy Death*. Translated by Richard Howard. Alfred A. Knopf, 1972.

##### Camus 1970

Camus, Albert. *Lyrical and Critical Essays*. Translated by Ellen Conroy Kennedy. Vintage Books, 1970.

##### Camus 1955

Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by Justin O’Brien. Vintage Books, 1955.

##### Camus 1956

Camus, Albert. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Translated by Anthony Bower. Vintage Books, 1956.

##### Camus 1976

Camus, Albert. *Youthful Writings*. Alfred A. Knopf, 1976.

##### Cernuschi 1992

Cernuschi, Claude. *Jackson Pollock: Meaning and Significance*. Icon Editions, 1992.

##### Clark 1999

Clark, T. J. “The Unhappy Consciousness.” In *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999. pp. 299–369.

##### Coddington 1999

Coddington, James. “No Chaos Damn It,” In Kirk Varnedoe, Pepe Karmel. *Jackson Pollock: New Approaches*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 101–115.

##### du Plessix and Gray 1999

du Plessix, Francine, and Cleve Gray. Interview with Lee Krasner in “Who Was Jackson Pollock?” In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 30–35. Originally Published in *Art in America*. 53, No. 3 (May–June, 1967): pp. 48–51.

##### Emmerling 2003

Emmerling, Leonard. *Jackson Pollock*. Taschen, 2003.

##### Friedman 1972

Friedman, B. H. *Energy Made Visible: Jackson Pollock*. McGraw-Hill, 1972.

**Friedman 1999**

Friedman, B. H. "An Interview with Lee Krasner Pollock." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 25–30. Originally in *Arts Magazine*, 41, No. 6 (April 1967): pp. 35–38.

**Glaser 1999**

Glaser, Bruce. "Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner." In In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 25–30. Originally in *Arts Magazine*, 41, No. 6 (April 1967): pp. 36–39.

**Hazareesingh 2015**

Hazareesingh, Sudnir. *How the French Think: An Affectionate Portrait of an Intellectual People*. Penquin Books, 2015.

**Hunter 1956–57**

Hunter, Sam. *Jackson Pollock*. Museum of Modern Art Bulletin. Vol. XXIV, No. 2, 1956–57.

**Landau 1989**

Landau, Ellen G. *Jackson Pollock*. Abradale Press, 1989.

**Lewison 1999**

Lewison, Jeremy. *Interpreting Pollock*. Tate Gallery Publishing, 1999

**Naifeh and Smith 1989**

Naifeh, Steven, Smith, Gregory White. *Jackson Pollock: An American Saga*. Clarkson N. Potter, 1989.

**O'Hara 1959**

O'Hara, Frank. *Jackson Pollock*. George Braziller, 1959.

**Pollock 1999a**

Pollock, Jackson. "Application for Guggenheim Fellowship." 1947. In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999a, p. 17.

**Pollock 1999b**

Pollock, Jackson. "My Painting." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999b, pp. 17–18.

**Potter 1985**

Potter, Jeffrey. *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*. G. P. Putnam's Sons, 1985.

**Roseberg 1999**

Roseberg, Harold. "The Search for Jackson Pollock." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 90–96. Originally printed in *Art News*, 59 No. 10 (February 1961): pp. 35, 58–61.

**Roueche 1999**

Roueche, Berton. "Unframed Space." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 18–19. Originally in: *The New Yorker*. 26, No 24 (August 3, 1950): p. 16.

**Rubin 1999a**

Rubin, William. "Jackson Pollock and the Modern Tradition." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999a, 118–175. Originally in *Artforum*, 5, No. 6 (February, 1967): pp. 14–22; 5, No. 7 (March, 1967): pp. 28–37; 5, No. 8 (April, 1967): pp. 18–31.

**Rubin 1999b**

Rubin, William. "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999b, 220–261. Originally in *Art in America*. 67, No. 7 (November, 1979): pp. 104–123; No. 8 (December, 1979): pp. 72–91.

**Sylvester 2002**

Sylvester, David. "Pollock." *About Modern Art: Critical Essays 1948–2000*. Revised Edition. Pimlico, 2002, pp. 61–63.

**Toynton 2012**

Toynton, Evelyn. *Jackson Pollock*. Yale University Press, 2012.

**Wright 1999**

Wright, William. "Interview With Jackson Pollock." In Pepe Karmel. *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. Museum of Modern Art, 1999, pp. 20–23. Interview originally late 1950. Broadcast on Radio Station WERI, Westerly, Rhode Island, 1951.

**Дунаев Алексей Георгиевич**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник МГУ им. М. В. Ломоносова, Россия, Москва, ул. Колмогорова, 1. 119991. [danuvius@mail.ru](mailto:danuvius@mail.ru)

**Dunaev Aleksei Georgievich**, PhD in History, leading researcher. M. V. Lomonosov Moscow State University, 1 Kolmogorova st., 119991 Moscow, Russian Federation. [danuvius@mail.ru](mailto:danuvius@mail.ru)

## Н. М. ТАРАБУКИН. КОЛОРИСТИЧНОСТЬ И ЖИВОПИСНОСТЬ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА МИХАИЛА СОКОЛОВА (ПРЕДИСЛОВИЕ И КОММЕНТАРИИ А. Г. ДУНАЕВА)

## N. M. TARABUKIN. COLORNESS AND PICTURESQUENESS IN THE WORKS OF THE ARTIST MIKHAIL SOKOLOV (FOREWORD AND COMMENTS BY A. G. DUNAEV)

От издателя

### Публикация текста

Настоящая публикация является первым изданием полного текста доклада Н. М. Тарабукина<sup>1</sup>, прочитанного 6 февраля 1929 г. на выставке картин М. К. Соколова, организованной в Государственной академии художественных наук (ГАХН) при непосредственном участии искусствоведа. Текст — машинопись (19 листов половины стандартного формата с текстом на одной стороне и 4 с. «обложки») с авторской правкой (имеется также небольшая стилистическая правка рукой Г. С. Дунаева, при публикации опущенная), сохранившаяся (видимо, в единственном экземпляре) в архиве А. Г. Дунаева. На обороте титульного листа запись Н. М. Тарабукина: «Доклад, прочитанный в Академии Худож. Наук в феврале 1929 г. на заседании, посвященном выставке работ худ. М. Соколова». Орфография и пунктуация приближены к современным нормам.

Отрывки из доклада вошли в «Материалы для биографии художника Михаила Соколова», написанные Н. М. Тарабукиным после смерти художника в апреле 1948 г. Первое издание без купюр: *Материалы для биографии художника Михаила Соколова // Михаил Соколов в переписке и воспоминаниях современников / Сост., авт. предисл. и коммент. Н. П. Голенкевич. М.: Мол. гвардия, 2003. (Бка мемуаров: Близкое прошлое. Вып. 6). С. 17–69, комм. на с. 277–285. В настоящей публикации использовано переиздание: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 32–77 (комм. на с. 78–79), сокращенный текст доклада на с. 52–54, далее цитируется под сокращением М. Ошибочно как полный текст доклада эти отрывки изданы в кн.: Михаил Ксенофонтович Соколов: к 120-летию со дня рождения / Сост. Н. П. Голенкевич и др. М.: Русский Авангард, 2005. (Серия «Архив русского авангарда»). С. 50–52.*

При публикации полного текста мы решили выделить курсивом отрывки, выбранные Н. М. Тарабукиным для включения в «Материалы для биографии...», а также указать небольшие отличия текстов, так как просмотр текста, напечатанного обычным шрифтом, позволит определить «новый» текст, отсутствующий в «Материалах для биогра-

фии...». Кроме того, некоторые текстологические нюансы, указанные в постраничных сносках, отражают не только более позднюю авторскую стилистическую правку, но и желание искусствоведа сгладить после смерти художника любые личные моменты.

### Н. М. Тарабукин как теоретик искусства

Доклад предваряется обширным теоретическим вступлением, в котором Н. М. Тарабукин предлагает свое понимание колористичности и живописности. В основе колористичности лежит цвет, тогда как в живописности цвет пронизан светом. «Колористичность — формально-техническая категория. Живописность есть стиль, то есть выражение мироощущения... Живописное, в противоположность колористическому, — результат органического мироощущения, особый способ ориентировки, приобретающий через свет, как формально-стилистический фактор, внешнее выражение... Предметом живописности служит образ, а не вещественный мир сам по себе». «...Не цветом ограничивается живопись. Увлечение техникой само по себе не редко идет в ущерб глубине образа». «В моем представлении живописное шире и глубже, чем одни формально-технические приёмы... За поверхностным *sfumato* я жду образа, т. е. содержательности». «Только действительность может подсказать художнику его же собственный путь, научить его видеть мир и понимать самого себя».

Для понимания этого предисловия необходимо учесть два обстоятельства.

Прежде всего, Н. М. Тарабукин, отчасти следуя за Г. Вельфлиным<sup>2</sup> и А. Гильдебрандтом, разработал оригинальную теорию стилистического анализа живописи. Эта теория, принимающая во внимание формальный и содержательный аспекты произведения и эпохи, была отражена в четырех изданных в 1927–1929 гг. статьях<sup>3</sup>. Так, с точки зрения искусствоведа не всякое изображение природы является пейзажем и не всякое изображение человеческого лица — портретом. Например, портреты Сезанна искусствовед считал со стилистической точки зрения натюрмортами.

<sup>1</sup> О Н. М. Тарабукине, его трудах и литературе о нем см.: Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин: Аннотированная библиография. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2023 (готовится к публикации).

<sup>2</sup> В определенной мере Н. М. Тарабукина можно было бы назвать «русским Вельфлином», но, к сожалению, запрет на публикацию его работ сделал невозможным знакомство с ними специалистов и широкой публики. Некоторые ученики Тарабукина ставили его выше Вельфлина, что отчасти оправдано как с точки зрения широты эрудиции и интересов ученого, так и по глубокой разработке собственно формального метода, прежде всего стилистического и композиционного анализов (в частности, «теория диагоналей», вошедшая в современные учебники для вузов искусств).

<sup>3</sup> Проблема пейзажа // Печать и революция. 1927. № 5. С. 37–64; Натюрморт, как проблема стиля // Советское искусство. 1928. № 1. С. 42–52, 73; Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета: Сборник статей Комиссии по изучению философии искусства / Под ред. А. Г. Габричевского. Изд. ГАХН, 1928. (Философское отделение; Вып. 3). С. 159–193; Жанр, как проблема стиля // Советское искусство. 1928. № 4. С. 13–27.

Кроме того, одним из основных *credo* Н. М. Тарабукина как искусствоведа на протяжении всей его жизни было отрицание теории «искусства для искусства», чистого эстетства. Это нашло отражение не только в самом знаменитом манифесте «производственного искусства» — брошюре «От мольберта к машине», но и в таком отличающемся по стилю и материалу исследовании, как «Философия иконы». Искусство должно отражать действительность в виде образа, пережитого и прочувствованного художником, в том числе — если не прежде всего — религиозно. Подлинное искусство всегда одухотворено. И в этом смысле Н. М. Тарабукина никоим образом нельзя причислить к «формалистам», хотя формальный анализ был доведен им почти до совершенства. Искусствовед всегда понимал непреложность закона соответствия формы содержанию.

### Н. М. Тарабукин и М. К. Соколов

Как известно, в середине 1930-х гг. между искусствоведем и художником произошел разрыв, преодоленный только в 1944 г., после трагических событий в жизни М. К. Соколова. Друзья дали другу обещание никогда не говорить о поводах для этого разрыва, и мы никогда не узнаем, были ли для этого какие-то личные причины. Однако в докладе 1929 г., особенно в некоторых текстологических деталях, уже заметно расхождение между друзьями в отношении к искусству. Н. М. Тарабукин все больше замечает в творчестве М. К. Соколова склонность к внешним техническим эффектам в ущерб внутреннему содержанию. Известно, насколько болезненно художник относился к критике своих работ. Возможно, это стало одной из причин скорого конфликта. Духовную суть разногласий можно уловить по одному месту из «Философии иконы», где, на мой взгляд, автор подразумевает именно М. К. Соколова, хотя и не называет его по имени:

«Если же от произведения искусства обратиться к самим авторам, то впечатление будет еще менее отрадное. В их жилье мы обнаружим чад богемы; в их быту — анархию; в их отношениях с людьми — заносчивость; в их оценке себя — самообольщение. Но, если разобьются в том, чем же собственно так горды эти мировые “гении”, то окажется, что самообольщены они не столько мыслями, выраженными в их произведениях, а достигнутым мастерством, которым они жонглерски щеголяют. Я знал одного живописца, который, потеряв чувство всякой меры в самовосхвалении, говорил только о формальных сторонах своих произведений. Будучи художником с тонким колористическим чутьем и обладая вкусом в оценке произведений искусства, он проявлял невыносимую безвкусицу в том, что сам непомерно расхваливал свои пустые по содержанию рисунки, неизменно повторяя, обращаясь к посетившему его “любителю изящного”: можете ли Вы указать что-либо подобное по совершенству во всей современной, да даже мировой живописи?! Кроме своей живописи и желчного осуждения своих собратьев по кисти, он ни о чем не говорил. Он вычеркивал из “списка живых” всех, проявлявших скепсис в отношении искусства. Не подозревая всей ограниченности своей мысли, он заявлял с гордостью, что он только художник и никто больше. Но оставим в стороне внутреннюю пустоту искусства. Допустим на минуту, что в линиях и в цветовых пятнах художник дает совершеннейшие образцы. Чем же собственно он горд? Оказывается тем, что с ловкостью циркача он положил несколько розовых оттенков на спине изображенной им обнаженной женщины, которая, судя по запечатленному образу, не безупречна в нравственном отношении и явно тупа и убога в духовном смысле. И за удачное сочетание цветовых пятен на задку изображенной проститутки художник убежден, что человечество “обязано”, оторвавшись от своих “печных горшков”, возложить на его голову венки неувядаемой славы с выражением признания и восторга. И, когда человечество продолжает заниматься своими делами, не обращая внимания на “гения”, “гений” сердится, “гений” раздражен несправедливым отношением. Было бы тщетно пытаться убедить такого человека, что ряд пятен, из сочетания которых вырисовывает-

ся дегенеративная физиономия пошлой женщины, которая самому художнику представляется изысканной аристократкой, еще не является основанием для всеобщего и не теряющего исключения преклонения. Самовлюбленность, самообольщение, узость и ремесленная ограниченность составляют непреодолимое препятствие к тому, чтобы художник осознал, что к нему можно предъявлять большие требования, чем уменье, хотя бы и виртуозно, распорядиться цветовым пятном ради самого пятна и графической линией ради самой линии»<sup>4</sup>.

Резкая тональность этих слов вызвана, видимо, горечью недавнего разрыва отношений (окончательная редакция «Философии иконы» производилась в середине 1930-х гг.). Однако впоследствии жизнь вернула все на свои места, свидетельством чего остались исключительные по богатству содержания и великолепию литературного стиля «Материалы для биографии художника Михаила Соколова».

\*\*\*

Публикация текста, предисловие, текстологические сноски и комментарии подготовлены А. Г. Дунаевым. При составлении пояснений к некоторым упоминаемым картинам М. К. Соколова использованы комментарии (к сокращенной версии доклада Н. М. Тарабукина) старшего научного сотрудника Ярославского художественного музея, заслуженного работника культуры РФ Н. П. Голенкевич, опубликованные в 4-м томе каталога работ М. К. Соколова (Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 24–27).

### КОЛОРИСТИЧНОСТЬ И ЖИВОПИСНОСТЬ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА МИХАИЛА СОКОЛОВА

Те «художественные критики», которые на вернисажах рассматривают картины затылком, усвоили себе манеру обходить молчанием живого и произносить трогательные со слезой надгробные речи *sub specie aeternitatis*<sup>5</sup>. Я предпочитаю чувствовать, нежели хоронить. Лучше преувеличить значение, чем недооценить. Лучше оправдать виновного, нежели осудить невинного.

Анатоль Франс говорил об одном физиологе, что тот, производя опыты, страшился гипотез как причин заблуждения. Он не желал быть гениальным из боязни ошибиться. Он вскрывал обаяние и кроликов, но без всякой предвзятой мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал<sup>6</sup>.

Рядом с теоретиками искусства работают некоторые историки искусства, все усилия которых ограничиваются описанием произведений, без предвзятого намерения что-либо в них найти. Теоретической безрезультатностью своей работы они роковым образом напоминают физиолога, о котором говорил Анатоль Франс. Моя задача совсем другая, нежели словесный пересказ живописи Соколова. В каждом даровании бьется индивидуальный пульс жизни. У него есть свой ритм, темп, конфигурация. Почувствовать своеобразие этого биения, определить интенцию художественной воли, обнаружить творческую диалектику — не это ли задача искусствоведа?

Но нужно знать, что ищешь, чтобы найти. Надо желать увидеть, чтобы прельститься.

*В живописи существуют три основных образования: раскраска, цвет, свет. В процессе исторической эволюции культуры, так и в развитии отдельной личности, эти образования следуют именно в указанном порядке. Ребенок начинает с раскраски. Формирующийся художник бывает увлечен цветом. И если его мироощущение органично — он овладевает и стихией света.*

Цвет лежит в основе колористической структуры художественного произведения. Свет порождает живописный стиль.

*Те произведения мы называем колористическими, чья основная ценность выражается в цвете, который горит и переливается, как драгоценные камни, который создает ирризирующую колоратуру тональных переходов и заставляет зри-*

<sup>4</sup> Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М., 1999. С. 41–42.

теля любоваться картиной, как он любит парчой, тканями коврами, жемчугом и бисером.

*Живописными мы назовем те произведения, в которых цвет пронизан светом, где цвет становится уже выражением света, где цвет изменяет свою формальную консистенцию, претворяясь в свет, и картина приобретает волнение, полное сокровенной жизни, становясь микрокосмом, живущим столь же сложными путями, как и окружающая жизнь.*

*Колористическое произведение обладает структурой, оно сделано руками мастера, хвалу которым воздает прельщенный зритель.*

*Живописное произведение обладает обликом, выражением, подобному тому как существует выражение в человеческом лице, ибо такое произведение порождено творческим духом художника и толкает зрителя, как волнует нас сама жизнь.*

Колористическое произведение, помимо всех его формальных достоинств, по существу, все же вещь, восхищающая зрителя своим мастерством.

Живописное произведение — организм, требующий от зрителя вчувствования.

*Колористичность — формально-техническая категория. Живописность есть стиль, то есть выражение мироощущения. Колористичной может быть и nature morte, живописной — только nature vivante.*

Вельфлинское определение живописности, как наиболее формальное, ближе приложимо к работам Соколова. В них есть и неопределенность очертаний, сплошность или непрерывность цветовой и изобразительной массы, пространственность и вибрация и, наконец, даже импрессионизм, который, по Вельфлину, трудно отмежевать от живописного. Но, однако, и Вельфлин проводит границу между живописным и красочным, утверждая, что в живописной картине «das Licht hat das Wort»<sup>11</sup>.

Моя концепция живописного выходит за пределы только формального. Для меня живописное, в противоположность колористическому, — результат органического мироощущения, особый способ ориентировки, приобретающий через свет, как формально-стилистический фактор, внешнее выражение. Вот почему свету я придаю в формальном определении живописности решающее значение. Свет — основной фактор живописной картины. И я склонен полагать, что все качества живописности, которые перечисляет Вельфлин: жизненность, движение, мягкость и неопределенность очертаний и пр. — являются лишь следствием наличия в картине световой среды. Свет есть начало начал живописности. Но свет как элемент живописности надо понимать как фактор стиля картины, а не как простое средство моделировки изобразительной формы, чему служила светотень в живописи кватроченто. Свет по природе своей — сама энергия. Вводя свет в качестве фактора картины, художник вводит, тем самым, в свою композицию элемент динамики и жизни. Живопись, понятая как живописность, есть живое письмо, т. е. насыщенное подлинным трепетом жизни. Отсюда живописное изображение неизбежно образное. Ибо живописное преобразует лицо мира, т. е. создает свое толкование мира в образе, который не может быть мертвым, ибо образ есть сказ живого о живом.

Живописное мироощущение — органическое по преимуществу и может быть противопоставлено натюрмортизму — этому мертвому слепку с мира, понятого как мертвый механизм.

*Живописность есть способ восприятия мира, подыскивающий соответствующую форму выражения этого восприятия. Вот почему живописность — это не только техника, но прежде всего стиль<sup>1</sup>. Быть художником живописного стиля — это значит по-особому воспринимать мир. Научиться этому восприятию трудно, почти невозможно, если оно органически не присуще самому художнику. И уже средства выражения имеют вторичное значение. Живописность может быть выражена и в цветовом пятне, и в линии. Живописность*

*граничит с музыкальностью. Но это соответствие живописного музыкальному находится не в плане соответствия одного цвета тому или иному звуку, о чем фантазировал Скрябин, а в плане общей энергетической концепции, присущей природе и звука, и света, главным же образом — в плане общего органического мироощущения. Живописность требует особой живописной настроенности, своеобразно-живописного глаза, подобно тому как в музыке необходим музыкальный слух. Живописность как качество живописи по существу беспредметна в отношении предметной изобразительности, но в высшей степени конкретна в отношении образа. Т. е. я хочу сказать, что предметом живописности служит образ, а не вещественный мир сам по себе. Образ же есть чистое звучание. Ритм света, создавая неопределенность очертаний, разрушает предметность изображенного. Зритель видит световое волнение поразительных объемов. В световом волнении в картине слышится мелодия. Колорит надо уметь видеть, как надо уметь слушать музыку.*

*Переходя после этих предварительных определений колористичности и живописности к работам Соколова, я охарактеризовал бы его творческий облик как интенцию колористической воли выйти за пределы колористичности и устремленной к живописному.*

*Эта направленность<sup>2</sup> воли получила свое выражение по преимуществу в последних работах художника, а поэтому может служить залогом будущего. Я остановлюсь отдельно и на колористических, и на живописных работах мастера.*

*Такие его полотна, как «Битва»<sup>IV</sup>, портреты<sup>V</sup>, «бульвары»<sup>VI</sup> — колористичны. Пригоринями драгоценных камней разбросана краска. Она горит, играет в картине, пребывая в ней, однако как нечто самостоятельное, вне органической, я бы сказал, вне детерминистически-логической связи с изобразительностью и сюжетом. Цвета приятные по сочетаниям, полноценные в самих себе, составляют как бы орнаментальное украшение, внешний покров картины, воспринимающейся как мозаика, инкрустация, шитье. Цветовая композиция такой картины по преимуществу декоративна. Кажется, что художнику безразлично, где и на чем, по выражению поэта, «рассыпать огненный стеклярус»<sup>VII</sup>. И вот его цвета загораются своими переливами на дамских платях, как и на крупах лошадей, на копиях всадников так же, как в пейзажах с бульварами.*

*Портрет отсутствует у Соколова-колориста. У него не изображения лиц, а туалеты, составленные из цветного бисера. Пусть не посетует на меня художник за сказанное. В утешение, если он нуждается в этом, я напомним, что портретам даже Рубенса и ван Дейка не однажды отказывали в портретности.*

*Не вяжется эта колористическая орнаментация и с пейзажем (городские виды, бульвары), если понимать под последним живой образ природы. Пользуемый здесь<sup>3</sup> приём художника чрезвычайно шел бы к натюрморту. Вот блестящая тема для искусства Соколова этой колористической манеры и периода, но совершенно им не использованная<sup>4</sup>.*

Из портретов Соколова очень тонки по колориту обе пастели, особенно «Голова девочки»<sup>VIII</sup>. Даже можно посоветовать на художника, что он редко пользуется таким благодарным для его задач материалом, как пастель, ныне почти забытая, но воскрешающая в памяти живописные образы Розальбы Карьера<sup>5, IX</sup>.

В серии эскизов, в которых художник ограничил свою палитру черным и белым, создав превосходную по тонкости серебристую гамму, он опять-таки выступает как колорист. Его «Мол» и «Гавань» (одна «Гавань» и другая)<sup>X</sup> очаровывают цветом, тональностью. Но они не говорят о свете, о его динамичной среде, полной немолкнувшей жизни. Перед этими колоритными пейзажами в силу их полной антистетичности световому Тернеру вспоминается определение марин английского родоначальника экспрессионизма, сделанное Paulhan'ом: «Природа Тернера — это мир ослепления»<sup>XI</sup>.

<sup>1</sup> Далее в М: «Живописное мироощущение — органическое по преимуществу».

<sup>2</sup> Далее в М добавлено: «творческой».

<sup>3</sup> В М вместо «пользуемый здесь»: «этот».

<sup>4</sup> Далее в М: «(заметим в скобках, что в дальнейшем Соколов увлекся темой натюрморта и создал в этом жанре, пожалуй, самое лучшее, на что он был способен)».

<sup>5</sup> До правки: «Каррера».

Прекрасен по пепельно-коричневой гамме «Пречистенский бульвар с памятником Гоголю»<sup>11</sup>. И, наконец, тончайшее по колориту, излюбленное самим художником «Жуанье»<sup>12</sup>. Сочетани[я] серого, розового и черного слились в сложнейший тональный контрапункт. Это полотно производит впечатление не сразу. Я сам сознаю, что, видя его не однажды, не воспринимал в нем всего, что открывается при медлительном взгляде<sup>6</sup>. Нищие требовал для поэзии «медленного чтения»<sup>13</sup>. Живописность и колористичность<sup>7</sup> требуют такого же отношения. Для тех, кто привык впечатляться только под ударами матиссовских плетей, колористические<sup>8</sup> нюансы этой картины, да и многое, что есть в живописи в рисунках Соколова, останется за пределами «порога раздражения». Те, кто поставил себе за правило уделять на осмотр картины по несколько секунд и притупил взгляд на жестяной живописи современности, не увидят, как из тумана, опустившегося на реку, медленно вырисовывается противоположный берег с холмами и едва уловимыми очертаниями. Такие картины, как друзья, требуют длительного знакомства с собой и раскрываются тем больше, чем дольше мы их знаем. В этой же работе отсутствует и эскизность: ее композиция строга и закончена. Но едва ли я ошибаюсь, причисляя и это произведение к колористическим. Я вижу в нем цветовые градации, но не ощущаю биение светового пульса. Если со мной кто-либо будет спорить, и может быть сам автор, то я готов признать это полотно живописным в Вельфлиновском смысле этого понятия, но колористичным в своем толковании этих двух категорий.

Но Соколов устремляется и к живописному. Влюбленный в цвет, он прельщается и жизнью света. Под звонким покровом красочности загорается внутренняя жизнь света. Свет рождается медленно, пронизывает цвет, перевоплощая его в живую стихию движения. На рубеже колористичности и живописности стоит небольшая по размерам работа маслом «Мост вечером»<sup>14</sup>, которую в качественном отношении я бы поставил на одном из первых мест. Я не нахожу для этой вещи лучшего сближения, как с некоторыми колористическими жемчужинами Врубеля. Только у последнего краски, переливаясь, говорят, а у Соколова они волнуются, как окрашенная среда атмосферы. Присяжные монографисты о подобных вещах у художников любят говорить, что наличия и одной такой работы достаточно, чтобы вписать имя художника в исторические анналы. В этом маленьком произведении колорит уточнен до музыкального восприятия, и картина подлинно звучит.

В простой, но проницательной работе «Вид на Коровники»<sup>15</sup>, изображающей фабрику на другом берегу широкой, стекающей ровной гладью реки — больше живописности в моем смысле, чем во многих, более совершенных по колориту полотен. Только тем <...><sup>9</sup>

Но вот живописец овладевает и образом, который не столько зрительно воспринимаем, сколько слышим для внутреннего слуха. Я имею в виду полотно «Старая Москва»<sup>16</sup>. Изображена приземистая, сросшаяся с землей ветхая церковь, окрашенная в какой-то трудно определимый красноватый, я бы сказал, «московский» цвет. «Какая из церквей изображена?» — спросил я художника. Он лукаво посмотрел и ответил: «Московская; ведь это синтез. В действительности такой может быть и нет; но она все же московская».

Вот достойный ответ художника, мыслящего образом. Что так убеждает в этой картине? Ее жизненность. Она не списана с действительности, но она живет, подобно действительности. Перед зрителем — образ, т. е. неизбежно живое, ибо образ рождается художником<sup>10</sup> в результате переживания действительности<sup>11</sup>. Изображенное может быть сочиненным. Но оно становится убедительным, как природа, ибо явилось по-

рождением живого о живом. Если обратить внимание на технические средства<sup>12</sup>, то они здесь очень просты<sup>13</sup>. И это опять-таки одно из доказательств правдивости образа. Художник взглянул на природу непосредственно, забыв свои музейные увлечения. И зритель видит без маски и лик природы, и лицо мастера.

В моем представлении живописное шире и глубже, чем одни формально-технические приемы. Одними туманностями меня не обманешь. За поверхностным sfumato я жду образа, т. е. содержательности. Как не все, что заключено в рифму, есть поэзия, так не все туманное и неопределенное в очертаниях есть живописное.

Техника Соколова в колористическом отношении стоит на большой высоте. Мастер обладает большим вкусом к цвету. Его работы доставляют изысканное удовольствие глазу. Они красивы в благородном смысле этого слова. Но ведь не цветом ограничивается живопись. Увлечение техникой само по себе не редко идет в ущерб глубине образа. Художники-формалисты склонны к аналитичности и впадают неизбежно в виртуозность, которая превращается в самоцель. Они начинают превозносить средства выше цели. Их интересует манера, а не жизнь.

Из рисунков по живописности значительны не те тонущие в тумане неопределенности, навеянные Сейра<sup>17</sup>, а «Баржи на Волге»<sup>18</sup>, «Лейзаж с водой»<sup>19</sup>, «Коровы»<sup>20</sup>, в которых художник соприкоснулся с природой непосредственно.

«Баржи на Волге» — сделана просто, но выразительно. Ее изобразительный остов крепок и четок. Он лишен той определенности абриса, который делает рисунок графичным. «Баржи на Волге»<sup>14</sup> — прекрасный, здоровый, вполне современный рисунок, лишенный всякой позировки. Такие именно рисунки, в которых художник становится непосредственно перед лицом природы, показывают, что перед нами художник не только большого мастерства, но и зоркого современного взора.

В рисунке живописность появляется, так же как и в живописи краской, не путем внешних приемов, а благодаря способу восприятия. Линия сама по себе — вне стиля. Линия приобретает стиль в руках художника, обнаруживая его творческую целеустремленность. Там, где линия — граница изобразительных форм, там, где она очерчивает точный абрис изображенного — там она графична. Рисунок перестает быть графичным, если линия теряет свойства абриса, становясь пятном, т. е. цветовым, а в конечном счете и световым мотивом. Не линия сама по себе определяет графичность рисунка, а ее формальная функция. Она делает рисунок живописным — если становится выразителем световой стихии. А там, где появляется свет, — рисунок оживает, загорается жизнью, движением, т. е. становится живописным. Я сознательно из многочисленных рисунков Соколова остановился на указанном именно потому, что он линейен. И хотел показать, что и в этом линейном рисунке художник показывает себя живописным по преимуществу. В рисунке Соколова прибегают к *valeur*<sup>21</sup>, т. е. к подлинному отношению интенсивностей света. Живописный рисунок — это и есть в чистом виде письмо *valeur*<sup>22</sup>ами. Художник пользуется «малыми интервалами» в переходах от одной световой интенсивности к другой. В рисунках Соколова свет волнуется чрезвычайно разнообразно. Он распределяется то ровными волнами, то собирается в концентрические круги, создавая как бы очаги световой энергии, то скачкообразно, разрывами потрясает композицию. В рисунках Соколов обнаруживает себя именно живописцем<sup>23</sup>. Стихия света присуща больше его рисункам, нежели живописи. И если некоторые работы маслом у Соколова по существу своему — рисунки, совсем неграфичные, напротив очень тонкие по колориту, то многие из его рисунков тушью и карандашом суть настоящие картины. Я бы сказал, что у него в рисунке меньше эскизности, нежели в некоторых работах маслом.

<sup>6</sup> В М вместо «медлительном взгляде»: «медленном всматривании».

<sup>7</sup> В М: «Живописная и колористическая концепция».

<sup>8</sup> В М вместо «колористические»: «тональные».

<sup>9</sup> Фраза не закончена в машинописи.

<sup>10</sup> В М: «у художника».

<sup>11</sup> Далее в М: «Средства выражения здесь очень просты. И этой простотой постепенно овладевает художник».

<sup>12</sup> В М: «средства выражения».

<sup>13</sup> Далее в М: «И этой простотой постепенно овладевает художник».

<sup>14</sup> В М: «это».

<sup>15</sup> Далее в М добавлено: «В некоторых случаях».

Рисунок делает Соколов быстро, уверенно и даровито. И именно в них-то легче всего<sup>16</sup> обнаруживается особенность его искусства: дар композиции<sup>17</sup>.

Импровизации сопутствует эскиз. Ценность эскиза — в его возникновении, в факте его происхождения, а не в самом существовании. Соколов это чувствует интуитивно. Отсюда у него такая болезненная цепетильность к тому, что только что сделано и небрежность к отошедшему во прошлое. Для него самого нет хороших или плохих произведений. *Все, что сделано сейчас — чаще всего хорошо. Все, что отошло в творческое вчера — позабывается<sup>18</sup>, вычеркивается из биографии. У Соколова нет его собственной в документах искусства запечатленной биографии. От «измов» прошлого у него не сохранилось следа. У Соколова нет творческой памяти. Он роковым образом живет только сегодня.*

Импровизация по своему существу, обычно, обречена на гибель. *Импровизация расточительна. Расточителен и наш мастер. Он расточает, а не собирает. Он разбрасывает полными пригоршнями данное<sup>19</sup>, а не умножает. Он выдумывает, но не убеждает.*

*Импровизация есть прямая и непосредственная картина жизни. «Где частица природы передана с непосредственной искренностью, там природа представлена целиком», — говорит д'Удин<sup>XXII</sup>.*

Но как<sup>20</sup> часто Соколов импровизирует, исходя не из наблюдений над природой, а<sup>21</sup> повторяя самого себя или других, замыкаясь в круг одних и тех же<sup>22</sup> личин<sup>23</sup>, разнообразя лишь технику, в которую влюблен и которой отдал большую часть своих сил. Но некоторые рисунки, в которых художник стоит непосредственно перед природой<sup>24</sup>, показывают, какого нужного рисовальщика лишается современность из-за того, что художник, строгий к своей технике<sup>25</sup>, не потрудился пересмотреть свою тематику.

Я не буду говорить о *обветшалости сюжетной стороны его искусства*. Это почти всем бросается в глаза<sup>26, XXIII</sup>. Но, если бы в тематическом репертуаре<sup>27</sup> мастера были только «Пьеро» и «Маскарады»<sup>XXIV</sup>, я не вошел бы на эту кафедру. Только потому, что у Соколова есть среди живописи «Вид на Коровники» и «Мост вечером», а среди рисунков — «Баржи на Волге» и подобные этому, я вижу в мастере<sup>28</sup> помимо маски и подлинное лицо.

Я думаю, что Соколов выставил свои «художественные воспоминания», как он сам назвал одну из подобных работ, только потому, что перед нами первый серьезный «общественный показ» художника. Засидевшийся в одиночестве, он хотел вынести на общественный суд все то, чем болел наедине с самим собой. Я думаю, что это предстательство перед лицом народным произведет на художника отрезвляющее действие и он откажется стать непосредственно перед природой. Только действительность может подсказать художнику его же собственный путь, научить его видеть мир и понимать самого себя. В противном случае и художник не видит природы, и от нас скрыто лицо его.

Со стороны общественной биографии Соколов — молодой живописец. Ибо лета художника измеряются не по паспорту, а по общественным выступлениям. Быть может, сейчас перед нами стоит задача: поклониться земным поклоном великим учителям, благодарить их за вдохновение и обратиться к природе — единственному учителю и вдохновителю. И в простоте ума и чувства, с простыми средствами выражения возвыситься до большего, чем техницизм, заговорить своим голосом — внятным и искренним, взлелеянным внутри себя, заговорить о нашей жизни, о людях и человеке, о борьбе, труде и чаяниях.

*Мы ждем от его искусства содержания и близости к жизни.*

Николай Тарабукин

1929 г.

Январь

<sup>16</sup> В М начало фразы: «В рисунках явственнее...»

<sup>17</sup> Далее в М: «Композицией владеет Соколов прекрасно. Импровизационный эскиз у него всегда хорошо построен. Свойственный ему дар импровизационного сочинительства ведет к тому, что художник, как правило, искренне любит только что сделанным».

<sup>18</sup> В М далее добавлено: «даже».

<sup>19</sup> Далее в М: «ему талантом и не собирает. Отдает, а не умножает. Сочиняет, а не строит».

<sup>20</sup> Начало фразы в М: «Но надо заметить, что...»

<sup>21</sup> Далее в М добавлено: «выдумывая, замыкаясь в круг излюбленных личин».

<sup>22</sup> В М вместо «одних и тех же»: «излюбленных».

<sup>23</sup> В М далее добавлено: «повторяя самого себя».

<sup>24</sup> Начало фразы в М: «Многие рисунки художника...»

<sup>25</sup> В М: «столь строгий к форме и технике».

<sup>26</sup> Вместо этой фразы, вписанной ручкой, в машинописи зачеркнутый первоначальный текст: «Об этом уже достаточно сказал Дмитрий Саввич [Недович. — А. Д.] и, наверное, к этому вернуться дальнейшие лекторы. В личных беседах с художником я не однажды касался ее».

<sup>27</sup> Зачеркнуто: «багаже».

<sup>28</sup> В М вместо «в мастере»: «мастера».

## Сокращения

М = Н. М. Тарабукин. «Материалы для биографии художника Михаила Соколова», фрагменты из доклада 1929 г. Цит. по изд.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 32–77 (сокращенный текст доклада на с. 52–54 выделен в настоящей публикации курсивом).

Михаил Соколов. Графика. 2018 = Михаил Ксенофонтович Соколов. 1885–1947. [Каталог в 4-х т.] Графика. Станковые произведения. Книжная иллюстрация. Миниатюра. Т. 1: Графика. Станковые произведения / Авт.-сост. Н. П. Голенкевич, Ю. М. Петухов. М.: Издательство ЗАО «2К», 2018.

Михаил Соколов. Живопись. 2022 = Михаил Ксенофонтович Соколов. 1885–1947. [Каталог в 4-х т.] Графика. Станковые произведения. Книжная иллюстрация. Миниатюра. Т. 4. Живопись / Авт.-сост. Н. П. Голенкевич, Ю. М. Петухов. Альбом-каталог. М.: Издательство ЗАО «2К», 2022.

## Комментарии

<sup>1</sup> «С точки зрения вечности» (лат.).

<sup>II</sup> Имеется в виду очерк «La tresse blonde» («Белокурая прядь») из второй серии «Литературной жизни» А. Франса, в котором упоминается одноименный роман Ж.-О. Тьерри (1889). В сборник «Литературная жизнь» было включено около 140 статей в четырех сериях, написанных за период с 1882 по 1892 гг., когда А. Франс вел личную рубрику в газете «Время». Полного русского перевода четырех серий нет. Французский оригинал: *France A. La vie littéraire*. Vol. 2. Paris, 1921. P. 306. Тарабукин мог заимствовать этот пример опосредованно из книги, где цитируется этот пассаж: Эрберг К. Цель творчества. М., 1913. С. 77 («Опыт, без которого ученый обойтись не может, наложил на научное творчество такой яркий отпечаток рационализма, что в глазах большинства ученых весь процесс творчества сводится только к опыту. Как гротеск припоминается здесь физиолог Мажанди, о котором говорит Анатолий Франс. "Мажанди производил множество опытов без всякой пользы. Он страшился гипотез, как причин заблуждения. — У Биша был гений, — говорил он, — и он ошибся; — Мажанди не желал иметь гения из боязни также ошибиться. И действительно, он не имел гения и никогда не ошибался; он вскрывал ежедневно собак и кроликов, но без всякой предвзятой мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал»). Физиолог Ф. Мажанди (1783–1855), член Парижской академии наук (1821) и ее вице-президент (1836), член Национальной медицинской академии (1819), был в свое время первым вивисектором.

<sup>III</sup> «Свет обладает словом» (нем.). См.: *Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München, 1917. S. 53 («Das Licht hat das Wort, nicht die plastische Form...»), в рус. пер. А. А. Франковского («Слово принадлежит свету, а не пластической форме...»): *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве* (М.; Л., 1930 и переиздания: ч. 1, раздел «Живопись», гл. 2).

<sup>IV</sup> Живописная работа под названием «Битва» может быть соотнесена с живописным полотном «Воины». Конец 1920-х. Холст, масло. 69 × 70. Собрание Государственной Третьяковской галереи. Поступила в коллекцию в 1987 от М. А. Моторина, ученика М. К. Соколова. Воспроизведена в изданиях: Михаил Ксенофонтович Соколов: К 120-летию со дня рождения». [Каталог]. М.: Русский авангард, 2005. Кат. 5. С. 209; илл. стр. 103; Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 295, № 26, илл. на с. 25.

<sup>V</sup> Из портретов к этому периоду можно отнести картину «Дама». Конец 1920-х. Холст, масло. 59,5 × 49. Собрание Н. Курниковой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 295, № 27, илл. на с. 26.

<sup>VI</sup> К серии бульваров относится картина «Серый день». Конец 1920-х. Холст, масло. 48,5 × 63,5. Собрание Государственного музея искусств республики Карапакалстан (Нукус). Поступила в 1980 из ВПХО (Всесоюзное производственно-художественное объединение им. Е. В. Вучетича, Москва), ранее — собрание Е. Д. Танненберг, Москва; до 1956 принадлежала Н. В. Верещагиной-Розановой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 296, № 30; илл. на с. 136.

<sup>VII</sup> Из стихотворения А. Белого «Преданье» (1903).

<sup>VIII</sup> В четырехтомном каталоге работ М. К. Соколова похожей картины (с датировкой 1920-ми гг.) нет, атрибуция требует дальнейших разысканий.

<sup>IX</sup> Розальба Каррера (Каррера) (1675–1757) — итальянская художница, рисовавшая пастелью портретные миниатюры.

<sup>X</sup> Картины, которые соответствовали бы таким названиям и черно-белой палитре, не установлены.

<sup>XI</sup> Цитата из книги: *Paulhan Fr. L'esthétique du paysage.* Paris, 1913 («Le monde de Turner est un éblouissement», p. 166).

<sup>XII</sup> Подразумевается картина «Арбатская площадь». 1927. Холст, масло. 45 × 45. Собрание Астраханской картинной галереи им. П. М. Догадина. Поступила в 1930 из сектора искусств и литературы Наркомпроса, приобретена у М. К. Соколова Комиссией по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 292, № 9; илл. на с. 33.

<sup>XIII</sup> Описанию Н. М. Тарабукина могут соответствовать две композиции из частных собраний в Москве. Скорее всего, имеется в виду картина «Купальщицы». 1926. Холст, масло. 45 × 45. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 291, № 4; илл. на с. 127–129. Как пишет Н. П. Голенкевич (там же, с. 24–27), эта одна из любимых работ художника многие годы хранилась в комнате на Арбате, где жила М. И. Баскакова, и лишь в 1980-е попала в частную коллекцию. Ср. также: «Пруд». 1927. Холст, масло. 62 × 88. Собрание В. А. Дудакова и М. К. Кашуро. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 292, № 10; илл. на с. 149.

<sup>XIV</sup> Мысль о филологии как искусстве медленного чтения сформулирована Ф. Ницше в сочинении «Утренняя заря, или мысль о моральных предрассудках» (1881). Применительно к поэзии эта идея была развита русскими символистами — в частности, А. Белым в работе «Лирика и эксперимент» (в книге «Символизм». М., 1910, с. 241 и переизд.: М., 2010, с. 182): «Некоторые филологи утверждают, что филология есть наука медленного чтения; искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения; ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом — лирическим стихотворением».

<sup>XV</sup> Скорее всего, подразумевается работа: «Вид на набережную и арочный мост». Вторая половина 1920-х. Холст, масло. 30 × 35,5. Хранится в Музее Москвы, поступила в 1990 из наследия М. И. Баскаковой. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 294, № 23; илл. на с. 152.

<sup>XVI</sup> Н. М. Тарабукин, наверное, имеет в виду одну из двух работ М. К. Соколова, сохранившихся в московских частных собраниях: «Розовая фабрика» (1927. Холст, масло. 45 × 45. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 291, № 5) или «Городской пейзаж (Розовое утро)» (1927. Картон, масло. 37 × 37. См. там же, с. 291, № 6). Под «фабрикой», скорее всего, подразумевается Ярославская Большая мануфактура (переименованная в 1922 г. в фабрику «Красный Перекоп»), построенная из красного кирпича в районе Ярославля Коровники за рекой Которосль.

<sup>XVII</sup> Полотно можно сопоставить с двумя картинами М. К. Соколова, хотя они лишь отчасти соответствуют описанию Н. М. Тарабукина: «Окраина Москвы» (конец 1920-х — начало 1930-х. Холст, масло. 51,5 × 68,5. Из собрания Ярославского художественного музея. Поступила в 1986 из наследия Е. Д. Танненберг, Москва; до 1956 — собрание Н. В. Верещагиной-Розановой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. С. 297, № 39; илл. на с. 189) или «Пейзаж с колокольней» (конец 1920-х — начало 1930-х. Холст на картоне, масло. 53 × 67,6. Собрание Государственного Русского музея (СПб). Приобретена в 1974 из собрания Н. П. Лаврова, Москва; до 1956 — собрание Н. В. Верещагиной-Розановой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. С. 297, № 40; илл. на с. 185).

<sup>XVIII</sup> Имеется в виду Ж.-П. Сера (1859–1891), основатель неомимпрессионизма.

<sup>XIX</sup> Работы М. К. Соколова периода 1920-х с изображением барж отсутствуют в четырехтомном каталоге (имеются рисунок 1916 г. и картина 1931 г.).

<sup>XX</sup> Из-за отсутствия описания атрибутировать рисунок не представляется возможным.

<sup>XXI</sup> Ср.: «Пейзаж с двумя коровами». Вторая половина 1920-х. Бумага серая, уголь. 23,4 × 27,4. Собрание Государственной Третьяковской галереи, поступление 1989 из наследия М. И. Баскаковой, Москва. Илл.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 294; «Пейзаж с коровами». 1920-е. Бумага, уголь. 24,5 × 21,5. Частное собрание, Москва. Илл.: Там же, с. 297.

<sup>XXII</sup> *Д'Удин Ж.* Искусство и жест / Пер. с фр. кн. С. Волконский. СПб.: Издание «Аполлона», [1911] (М., 2012 и переизд.). С. 28.

<sup>XXIII</sup> Тарабукин подразумевал доклад Д. С. Недовича в ГАХН «Стиль и стилизация в искусстве Михаила Соколова» (текст см.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 307–310), где докладчик говорил, что Соколов «упирается в свою фантазию и не признает становящегося дня» и еще не обрел своего стиля. Третий доклад был прочитан А. В. Бакушинским (тезисы см. там же, с. 304–306), согласно которому очевидный эклектизм Соколова не мешал проявлению индивидуальности художника.

<sup>XXIV</sup> Из живописных работ М. К. Соколова сохранилась серия «Цирк», относящаяся к первой половине 1930-х гг. Из рисунков периода 1920-х см.: «Пьеро» (1928. Бумага, сангина. 45,4 × 34,8. Ярославский художественный музей. Илл.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 130), «На маскараде» (1928. Бумага, сангина. 44,8 × 35,9. Ярославский художественный музей. Илл.: Там же), «Арлекин и Пьеро» (перв. пол. 1920-х. Бумага, сангина. 36,2 × 41,4. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Илл.: Там же. С. 131) и многие другие (илл. там же на с. 134–141).

**Чернега Евгения Денисовна**, бакалавр, ассистент куратора. Галерея «Люда», Россия, Санкт-Петербург, Лиговский проспект, 53. 191040. [chernegaevgeniia@gmail.com](mailto:chernegaevgeniia@gmail.com)

**Chernega Evgeniia Denisovna**, bachelor's degree, assistant curator. Gallery "Luda", 53 Ligovsky Av., 191040 Saint Petersburg, Russian Federation. [chernegaevgeniia@gmail.com](mailto:chernegaevgeniia@gmail.com)

## СТАМБУЛЬСКАЯ БИЕННАЛЕ: ОБЗОР

### ISTANBUL BIENNALE: OVERVIEW

Стамбульская биеннале — это огромный сложный художественный организм, который, конечно, «оживает» далеко не раз в два года и далеко не в один месяц. Это результат постоянной работы, исследований, совместных многоформатных проектов художников, писателей, поэтов, режиссеров, исследователей, архитекторов, активистов, комиков, дирижеров, этномузыковедов, орнитологов и даже пастухов! Каждый так или иначе вносит свой вклад в создание интересной программы и развитие современного искусства.

Церемония открытия 17-й Стамбульской биеннале, организованной Стамбульским фондом культуры и искусства (IKSV), состоялась на территории французского дворца в Стамбуле 17 сентября 2022 г.

Выступая на открытии биеннале, глава правления IKSV Бюлент Эдзаджибаши подчеркнул, что подготовка к мероприятию велась во время пандемии.

«Представленные на биеннале работы призывают нас переосмыслить отношения между искусством и жизнью», — сказал он [1].

Эдзаджибаши поблагодарил Министерство культуры и туризма, а также отдельных лиц и организации, которые внесли свой вклад в подготовку биеннале.

По его словам, IKSV счастлив и горд тем, что смог создать интересную и актуальную художественную платформу на Стамбульской биеннале.

«Хотел бы еще раз поблагодарить деятелей искусства, кураторов, зрителей и товарищей по команде, внесших большой вклад в 50-летние достижения IKSV и оставивших свой след на каждом этапе 35-летнего пути Стамбульской биеннале», — подчеркнул Эдзаджибаши [1].

Заместитель главы Министерства культуры Турции Озгюль Озкан Явуз назвал биеннале одним из успешных и долгосрочных проектов IKSV. Он также поздравил IKSV с 50-летием учреждения.

По его словам, Министерство культуры и туризма очень радо поддержать и внести свой вклад в работу IKSV в области культуры и искусства.



Илл. 1. Стамбульская биеннале. Из открытых источников

Представитель ведомства подчеркнул роль IKSU в усилиях по продвижению культуры и искусства в Турции, а также в продвижении Стамбула как важного культурного центра в мире.

«За последние 20 лет Минкультуры стремилось развивать инфраструктуры культуры и искусства, восстановив множество мест в каждом уголке Стамбула, особенно на маршруте культурного пути Бейоглу», — отметил Озгюль Озкан Явуз [1].

Помимо 12 выставочных залов, расположенных в районах Бейоглу, Фатих, Кадыкёй и Зейтинбурну, в качестве площадок для проведения биеннале были выбраны несколько книжных магазинов, ресторанов, кинотеатров, больниц и радиостанций.

В течение двух месяцев жители и гости Стамбула смогут бесплатно посещать лучшие арт-галереи, музеи, арт-пространства Стамбула, а именно: Pera Museum, Performistanbul Live Art Research Space (PCSAA), Central Greek High School for Girls, SAHA Studio, Müze Gazhane, arthereistanbul, Barın Han, The Çinili Hamam, Küçük Mustafa Paşa Hammam, Zeytinburnu Medicinal Plants Garden, Yaklaşım Tüneli Taksim и Büyükdere 35.

Уте Мета Бауэр и Амар Канвар и Дэвид Тех стали кураторами проекта этого года. Вместо общей темы кураторы предложили задать художникам и зрителю ряд актуальных вопросов: что может сделать биеннале во времена социально-экономического и экологического кризиса? Может ли произведение искусства существовать, если на него никто не смотрит? Как мы, такие разные, можем существовать вместе? [2]

Конечно, многие из этих вопросов вызваны пандемией коронавируса, из-за которой проведение биеннале было отложено на год.

В этом году в выставке принимают участие 50 проектов и более 500 художников, а предметы искусства разбросаны по всему городу. По словам директора биеннале Биге Опер, основные работы выставки разбросаны по разным частям города, как семена. Такое сложное расположение должно отражать многослойное прошлое Стамбула, поскольку все выбранные места придают работам смысл и побуждают зрителя заново открыть для себя город.

В саду лекарственных растений Зейтинбурну, рядом с больницами и историческими кладбищами, представлена инсталляция Марайи Лукман. Она позиционирует свою работу — водный сад с лотосами — как место исцеления во времена хрупкости и неуверенности. Зеленый оазис посреди бетона напоминает фруктовые базары старого Стамбула. Художник Оркан Телхан также стремится воссоздать рыночные сады прошлого в районе Еникапа.

Тяжелая тема потери и отсутствия представлена в видео-работе Лейлы Кескин «Шин» в музее Гажане. Само видео показывает траурные ритуалы над видами речных животных, которым грозит исчезновение из-за строительства плотин на юго-востоке Турции. Тема экологии широко представлена в рамках нынешней биеннале, как и тема траура.

Многие художники используют звуковые и визуальные инсталляции, чтобы убедить и погрузить зрителя в себя. Визуальная и звуковая инсталляция «Циклоп» Карлоса Касаса воздействует на зрителя, когда он движется по заброшенному



Илл. 2. Карлос Касас. Циклоп. Из открытых источников

туннелю. Проект получился, мягко говоря, тревожным с загадочными звуками по всей его длине.

Стамбульская биеннале создает безопасные пространства, бастионы против всего плохого в мире и за все хорошее. Кураторы и художники, кажется, приглашают зрителя повторить жизнь в лучшем мире. Еда в этом году играет чрезвычайно важную роль — ее используют как возможность поговорить о чем-то более серьезном. Такова история специальной газеты “Dumpling post”, которая раскрывает связь между едой и политикой, и художественного дуэта Cooking sections, который открыл магазин молочных пудингов в рамках выставки и использует его, чтобы привлечь внимание к угрозе исчезновения дикой природы Стамбула.

Марко Скоттини представил на биеннале свой «Архив неповиновения» — передвижную видеотеку, в которой задокументированы времена бурных протестных движений в окрестностях заброшенной средней школы.

Арт-объекты Стамбульской биеннале этого года очень разные: одни посвящены светлому будущему и лучшему миру, а другие болезненно воспринимаются, отражая острые проблемы и угрозы современности.

Кураторы утверждают, что настоящий успех выставки зависит не от того, как посетители отреагируют на выставленные произведения искусства, а от того, что произойдет после закрытия. Один из кураторов, Амар Канвар, сказал на открытии: «Нашей целью было построить диалог, который мог бы существовать за пределами выставочных площадей». Эта идея воплотилась во многих долгосрочных проектах, которые останутся в городе и после биеннале.

Интересна и сама идея смешения разных стилей, жанров и тем, которые объединены городом и большим проектом, но при этом имеют свободу, время и пространство для самостоятельного развития.

#### Список литературы:

1. IKSU. URL: <https://bienal.iksv.org/en> (дата обращения: 25.10.2022).
2. Стамбульская биеннале // The Art Newspaper Russia URL: <https://www.theartnewspaper.ru/sections/Stambulskaiabiennale/> (дата обращения: 25.10.2022).

#### References

- IKSV (2022). Available at: <https://bienal.iksv.org/en> (accessed: 25 October 2022).  
 The Art Newspaper Russia (2022) Istanbul Biennale [Online]. Available at: <https://www.theartnewspaper.ru/sections/Stambulskaiabiennale/> (accessed: 25 October 2022). (in Russian)

**Шик Ида Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл. 6. 125047. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru) ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

**Shik Ida Aleksandrovna**, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaia sq., 125047 Moscow, Russian Federation. [ida.shik@bk.ru](mailto:ida.shik@bk.ru) ORCID ID: 0000-0002-7953-6283

## ЭРМИТАЖНЫЙ ВЗГЛЯД НА АВАНГАРД. ОБЗОР ВЫСТАВОК «РУССКИЙ АВАНГАРД. ИСКУССТВО ДЛЯ НОВОГО МИРА» И «КРОКУС». ВОЗВРАЩЕНИЕ. К 125-ЛЕТИЮ НИКОЛАЯ СУЕТИНА»

## HERMITAGE VIEW ON THE AVANT-GARDE. REVIEW OF EXHIBITIONS "RUSSIAN AVANT-GARDE. ART FOR A NEW WORLD" AND "CROCUS. RETURN. TO MARK THE 125<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF NIKOLAI SUETIN"

В декабре 2022 г. в Государственном Эрмитаже открылись две знаковые выставки, посвященные авангарду и его наследию — масштабная экспозиция «Русский авангард. Искусство для нового мира» и выставка-событие «Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Суетина».

Репрезентативная выставка «Русский авангард. Искусство для нового мира», проходящая в Манеже Малого Эрмитажа, рассказывает об истоках авангардного искусства, его основных направлениях и рецепции. Основу выставки составляет фарфор Государственного фарфорового завода, ставший полем для новаторских экспериментов и наглядным воплощением концепции объединения искусства и жизни, искусства и производства. Авангард в фарфоре неоднократно становился объектом специализированных выставочных проектов Государственного Эрмитажа: в их числе «Вокруг квадрата. Авангардный фарфор революционной России» (2004, Лондон; 2005, Санкт-Петербург), «Фарфор нового века» (2009), «Мы новый мир построим!» (2011, Тампере), «Русский авангард — революция в искусстве» (2022, Эрмитаж-Амстердам). На 2022 г. пришелся ряд юбилеев ведущих художников-фарфористов — Николая Суетина, Ильи Чашника, Александры Щекотихи-

ной-Потоцкой, Тамары Безпаловой-Михалёвой; кроме того, этот год стал годовщиной смерти других талантливых авторов — Николая Лапшина, Натальи и Елены Данько. В рамках экспозиции «Русский авангард. Искусство для нового мира» представлены наиболее знаковые произведения авангардного и поставангардного фарфора, а также работы современных художников АО «Императорский фарфоровый завод». Значительное место на выставке отведено уникальным графическим проектам для фарфора, многие из которых получили свое воплощение в материале.

Выставка открывается фарфором Императорского фарфорового завода конца XIX — начала XX вв. (Илл. 1). Перед нами знаменитая серия «Народности России» Павла Каменского, вазы с лирическими пейзажами, выполненные в технике полихромной подглазурной росписи, а также «военные» тарелки и работы из серии «История императорской гвардии». С поздним императорским фарфором контрастирует новый, послереволюционный. Его яркий новаторский стиль синтезировал традиции книжной графики, классического и народного искусства, эксперименты авангарда (кубофутуризма, экспрессионизма и супрематизма). Агитационный фарфор первых лет революции с его пламенными лозунгами и пафосом строительства нового мира представлен работами Сергея Чехонина, Рудольфа Вильде, Александры Щекотихиной-Потоцкой, Марии Лебедевой, Натана Альтмана, Вениамина Белкина, Василия Кузнецова, Натальи Данько. В них можно увидеть символы новой государственности и портреты вождей, героев и анти-героев нового времени. Многие работы посвящены значимым датам и юбилеям: VIII Съезду Советов, годовщинам революции и Красной Армии. Кроме того, значительное внимание художники отводят повседневной жизни времен Гражданской войны с ее тяготами и противоречиями, ироничной репрезентацией эпохи НЭПа, а также такому трагическому событию, как голод в Поволжье в 1921 г.

Концептуальной доминантой выставки становится фарфор ведущих представителей авангарда, сотрудничавших с Государственным фарфоровым заводом, — Ивана Пуни, Владимира Лебедева, Павла Кузнецова, Владимира Татлина, Александра Самохвалова и др. Представлены также эскизы для росписей фарфора Иосифа Школьника, Николая Янкина, Льва Бруни и др. На выставке также можно увидеть живописные работы Василия Кандинского — «Эскиз к «Композиции V» (1911) и «Пейзаж. Дюнаберг в окрестностях Мурнау» (1913) из собрания Государственного Эрмитажа и его эскизы для росписи фарфора — полоскательницы, молочника и чашки с блюдцем. Последний получил воплощение в оформлении чайной пары с



Илл. 1. Фарфор периода правления Николая II. Выставка «Русский авангард. Искусство для нового мира», Государственный Эрмитаж. Фото Е. Д. Швайковой

абстрактным декором, которая пополнила коллекцию музея в 2022 г. Фарфор по рисункам Василия Кандинского выпускался на экспорт небольшими сериями и представляет особую музейную ценность.

На выставке представлены живописные работы и другого корифея авангарда — Казимира Малевича: эрмитажный «Черный квадрат» (около 1932) (Илл. 2) и абстрактные композиции из собрания Государственного Русского музея («Супрематизм», 1915–1916 и 1928–1929) и поздние фигуративные вещи — «Женский торс» (1928–1929) и «Крестьянин в поле» (1928–1929). На экспозиции представлены знаменитый фарфоровый чайник и полчашки по проекту Малевича, а также работы его учеников — Николая Суетина (Илл. 3) и Ильи Чашника, сделавших фарфор объектом концептуального осмысления и воплотивших в нем основные мотивы супрематических композиций. Кроме того, значительное внимание уделяется геометрическому и фигуративному постсупрематическому фарфору Николая Суетина, а также его поискам в области формообразования, развивавшим концепцию архитектора или обнаруживающим близость органическому модернизму. В 1932 г. Суетин становится главным художником Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. Его «супрематические уроки» окажут значительное влияние на творческое становление молодых художников, пришедших на завод в конце 1920-х — начале 1930-х гг.

Отдельный раздел выставки составляет поставангардный фарфор конца 1920-х — начала 1930-х гг., актуализирующий такие знаковые для советского культурного дискурса темы, как индустриализация, коллективизация сельского хозяйства, культурная революция, спорт. В работах Рене О'Коннель-Михайловской, Зинаиды Кобылецкой, Ми-

хаила Моха, Тамары Беспаловой-Михалёвой, Любви Блак, Анны Ефимовой, Людмилы Протопоповой, Натальи Данько, Ольги Мануйловой и др. можно проследить влияние супрематизма, кубизма и ар-деко, а также стремление к имитации коллажа живописными средствами. Декоративно-прикладное искусство было объектом менее жесткого идеологического контроля со стороны официальных институций, чем архитектура, живопись или литература, и допускало большую степень стилизации и обобщения, благодаря чему авангардные традиции могли сохраняться здесь дольше — вплоть до второй половины 1930-х гг.

В период хрущевской «оттепели» авангардный лозунг «искусство в жизнь» сменяется более скромным и практичным — «искусство в быт». Эстетической доминантой эпохи являлся «современный стиль» — советский вариант позднего модернизма. В фарфоре «оттепель» проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, выработке новаторского художественного языка, который можно обозначить как «декоративный минимализм». «Второй авангард» в фарфоре представлен на экспозиции работами Анны Лепорской, Эдуарда Криммера, Владимира Семенова, Лидии Лебединской, Нины Славиной.

Завершают экспозицию фарфора работы современных художников АО «Императорский фарфоровый завод» из коллекции Музея Императорского фарфорового завода Государственного Эрмитажа и Фонда «Наследие» — Михаила Сорокина, Сергея Русакова, Татьяны Афанасьевой, Инны Олевской, Юлии Жуковой, Веры Бакастовой, Татьяны Чапургиной. «Философский фарфор» Михаила Сорокина, реинтерпретирующий концепции супрематизма, представлен эрмитажной композицией «Метаморфорзы», созданной по мотивам карт



Илл. 2. Выставка «Русский авангард. Искусство для нового мира», Государственный Эрмитаж. Фото Е. Д. Швайковой



Илл. 3. Супрематический фарфор Николая Суетина. 1923–1924. Выставка «Русский авангард. Искусство для нового мира», Государственный Эрмитаж. Фото Е. Д. Швайковой



Илл. 4. Реконструкция костюмов по проектам Александра Родченко и Варвары Степановой. Выставка «Русский авангард. Искусство для нового мира», Государственный Эрмитаж. Фото Е. Д. Швайковой

Таро, а также комплектом шахмат «Alter libitum» (1996). Опыт супрематизма и знакомство с «современным стилем» времен «оттепели» читается в росписи сервиза Юлии Жуковой «Угол отражения» (2001). Эхо урбанистических пейзажей футуристов звучит в аллегорической композиции «Звуки мегаполиса» (2006) Татьяны Афанасьевой.

Другой пример объединения искусства и производства демонстрируют конструктивистские ткани конца 1920-х — начала 1930-х гг., декорированные изображением советских символов и эмблем, которые выпускались различными предприятиями. На выставке также можно увидеть реконструкции костюмов, разработанных Александром Родченко (производственный костюм, 1922) и Варварой Степановой (спортивный костюм, 1924) (Илл. 4). Кроме того, на экспозиции представлены печатные издания и обложки, оформленные художниками-авангардистами. В их числе «Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования: современное искусство» Николая Пунина (1920, обложка Казимира Малевича) и «Вселенская война» Алексея Крученых (1916, коллажи Ольги Розановой). С последней можно подробно ознакомиться в рамках фильма, подготовленного к выставке.

Таким образом, выставка «Русский авангард. Искусство для нового мира» носит «энциклопедический» характер, показывая реализацию концепций авангарда в живописи, графике, фарфоре, текстиле, моде, оформлении журналов и книг. Большинство произведений, представленных на выставке, неоднократно экспонировались и хорошо знакомы искушенному зрителю, однако в рамках столь масштабного проекта в Государственном Эрмитаже они показаны впервые. Следует отметить стильный и лаконичный дизайн выставки, в оформлении которой доминируют черный, красный и бордовый цвета, а также постеры с историческими и авторскими фотографиями, позволяющие погрузиться в атмосферу послереволюционного времени.

Проект «Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Суетина», представленный в зале-трансформере Главного штаба — пример арт-акции, созданной в содружестве с художниками АО «Императорский фарфоровый завод». В 1935 г. Николаем Суетиным были разработаны формы «Крокус» для чайного сервиза и вазы, в которых супрематический геометризм и культ пропорций сочетается с органической линией модернизма. Творческое переосмысление природного элемента — цветка — впоследствии станет востребованным приемом при создании новых форм на заводе. Ваза и сервиз активно расписывались художниками Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова в 1930-е гг.: на этих формах можно встретить как тематические сюжетные композиции, так и сказочные образы и декоративные мотивы.

В 2022 г. форма вазы была восстановлена заводом (скульптор — Сергей Русаков) и стала объектом концептуального переосмысления для художников-фарфористов. На выставке можно увидеть варианты современных росписей вазы и графические проекты. Следует отметить, что кураторский прием показа «исторической» формы в разных современных интерпретациях неоднократно использовался в выставочной практике Государственного Эрмитажа: например, в рамках проекта «Вокруг квадрата. Авангардный фарфор революционной России» чайник Казимира Малевича был показан в 20 вариантах росписи. В целом эта идея корреспондирует с самой спецификой фарфорового производства: одна и та же форма может оформляться разными художниками в соответствии с их индивидуальным стилем.

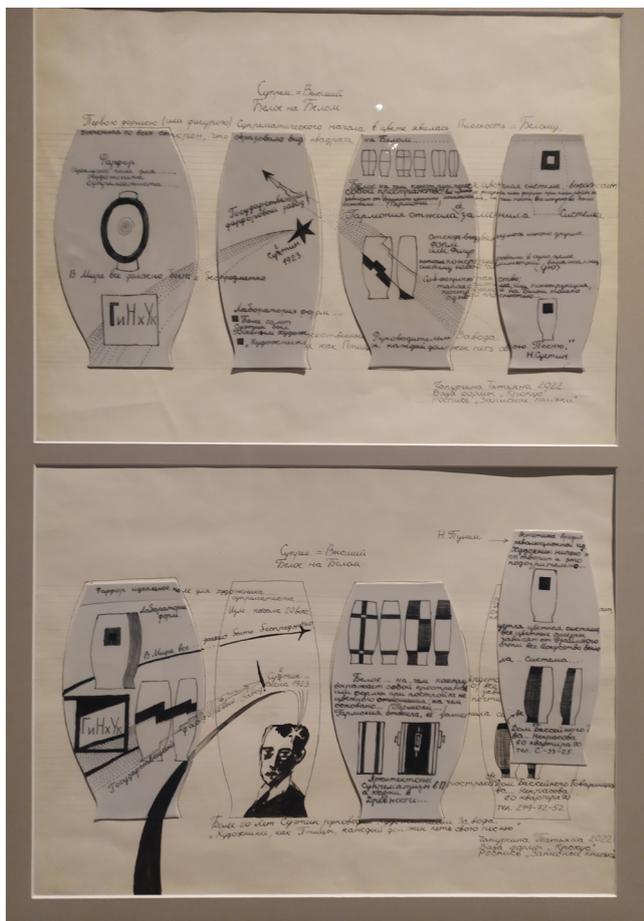
На выставке представлены варианты росписи вазы Михаила Сорокина, Татьяны Афанасьевой, Любови Цветковой, Юлии Жуковой, Нелли Петровой, Сергея Соколова (Илл. 5). Особый интерес представляет авторское переосмысление самой формы вазы, предложенное Сергеем Русаковым в серии «Супрематическая деформация»: форма «приходит в движение», дробясь на части и обнажая «швы».

В росписи ваз «Параллели I» и «Параллели II» мастер лаконичных декоративных решений Юлия Жукова создает динамичную абстрактную композицию в черных и розовых цветах. Помимо реминисценций к супрематизму, эстетические принципы которого имеют важное значение для художницы, здесь читается отсылка к наследию еще одного художника-авангардиста, работавшего на Государственном фарфоровом заводе — Николая Лапшина (сервиз «Черное и розовое», 1923). Роспись ваз «Проект “Стулья”» и «Проект “Стол”» Любови Цветковой напоминает об опыте работы Николая Суетина в области дизайна — в 1927 г. им были разработаны конкурсные проекты стульев и стола для рабочего жилища. Связь формы «Крокус» с линией органического модернизма и ее универсальность в плане выбора оформления подчеркивает роспись ваз из серии «Далекой эпохи запахи летние»: «Кувшинка» и «Стрекоза» Нелли Петровой. В 1930-е гг. ваза часто использовалась художниками завода для цветочных композиций, с которыми гармонично сочеталась. Нелли Петрова апеллирует к этой традиции, создавая ее современное прочтение.

На выставке представлены также проекты росписи вазы Сергея Русакова, Нелли Петровой, Марии Матвеевой,



Илл. 5. Ваза формы «Крокус» в росписи современных художников АО «Императорский фарфоровый завод»: Нелли Петровой, Юлии Жуковой, Михаила Сорокина, Татьяны Афанасьевой и др. Выставка «Крокус». Возвращение. К 125-летию Николая Суетина», Государственный Эрмитаж. Фото автора



Илл. 6. Татьяна Чапургина. Композиция «Записные книжки». 2022. АО «Императорский фарфоровый завод». Выставка «"Крокус". Возвращение. К 125-летию Николая Суетина», Государственный Эрмитаж. Фото автора

Сергея Соколова, Татьяны Афанасьевой, Любови Цветковой, Михаила Сорокина, Владимира Богданова, Анна Трофимовой, Виолетты Шаль, Татьяны Чапургиной, Юлии Чистяковой, Нины Троицкой, Веры Бакастовой, Юлии Жуковой. В них можно выделить две основные стратегии: современное прочтение опыта супрематизма (доминируют динамичные абстрактные композиции, подчеркивающие геометрическое начало супрематизма, проявленное в форме «Крокус») и декоративные или сюжетные росписи в авторском стиле, подчеркивающие универсальность формы вазы.

Особый интерес представляет проект «Записные книжки» Татьяны Чапургиной (Илл. 6): на тонких фарфоровых пластиках, наклеенных на бумагу, она помещает цитаты из Николая Суетина («Художники как птицы, каждый должен петь свою песню»), отсылки к истории сотрудничества мастера с заводом («Более 20 лет Суетин был Главным Художественным Руководителем Завода») и высказывания о супрематизме («Фарфор идеальное поле для... художника супрематиста...»).

Оригинален проект Виолетты Шаль «В русском стиле»: стилизованные декоративные мотивы древнерусского искусства вписываются в круг и квадрат. Работа отсылает, с одной стороны, к корням супрематизма: древнерусская иконопись и архитектура сыграли определяющую роль в его формировании, и «супрематической подсказке», предложенной Николаем Суетиным в оформлении чайника формы «Крокус»: с одной стороны его можно увидеть квадратный рельефный медальон с абстрактной композицией, с другой – круглый<sup>2</sup>.

Таким образом, выставка «"Крокус". Возвращение. К 125-летию Николая Суетина» сочетает в себе эффективность художественной акции начала XXI в. и глубокое знание супрематизма, показанное мастерами завода. Проект убедительно демонстрирует актуальность и важность «супрематических уроков» для современного искусства фарфора. К выставке подготовлен фильм, в котором участвовавшие в проекте художники подробно рассказывают о концепции своих произведений.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> Майстренко И. К. Крокус. Супрематические уроки Николая Суетина // Журнал «Эрмитаж». 2022. № 36.

<sup>2</sup> Фильм к выставке «"Крокус". Возвращение. К 125-летию Николая Суетина». URL: <https://academy.hermitagemuseum.org/materials/%C2%ABkrokus%C2%BB.-vozvrashchenie.-k-125-letiyu-nikolaya-suetina>