

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (2023)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 4 (2023)

Санкт-Петербург, 2023

УДК 7.061

ББК 85.03

Н 72

Редакционная коллегия:

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

Editorial Board:

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

Издатель

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

Контакты редакции

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

Редакционная подготовка выпуска 04.2023

Екатерина Юрьевна Станюкович-Денисова, Елена Витальевна Ключина

Верстка

office@newartstudies.ru

Publisher

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

Editorial contacts

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

Editorial preparation 04.2023

Ekaterina Iurievna Staniukovich-Denisova, Elena Vitalievna Klyshina

Journal Design

office@newartstudies.ru

Новое искусствознание. 2023. № 4. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 149 с.
New Art Studies. 2023. No. 4. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 149 с.

© Авторы статей

© Фонд «Новое искусствознание»

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

В оформлении обложки использована работа: Т. П. Капустина. Иллюстрация к повести Л.Н. Толстого «Холстомер». 1961 г. Литография. 18×23. Фонд графического факультета Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств).

СОДЕРЖАНИЕ

И. А. Шалина. Фрагменты шитого иконостаса 1430-х годов - проблемы реконструкции, иконографии, стиля.	6
И. И. Пономарёв. Деревянное храмовоздательство псковской земли XVI – начала XIX веков. Типологические особенности	28
М. А. Шемберко, Е. А. Скворцова. Об иконографии Елизаветы Алексеевны, великой княгини, императрицы, вдовствующей императрицы	37
А. Б. Хмельницкая. Стилистические особенности миниатюрной живописи школы Кангра в произведениях Найнсукха (1710–1778)	48
М. А. Рогов. К вопросу о датах рождения художников А. И. и И. И. Левитанов	61
А. А. Трубачева. Поздний период творчества Дж. М. У. Тёрнера (конец 1830-х – 1840-е годы): проблема стиля	65
А. С. Пузько. Эстетика декаданса в иллюстрациях Обри Бердслея к «Желтой книге»	71
Е. И. Жаркова. Женщины-художницы в США на рубеже XIX–XX веков: социокультурный контекст, основные художественные центры и их представительницы	79
М. К. Пальгаева. Серия «интимности» Феликса Валлоттона как культурно-антропологическое зеркало прекрасной эпохи	91
Т. Е. Кем. Образ Сары Бернар в коммерческой печатной графике конца XIX – начала XX века	100
В. А. Шарифуллина. Особенности концепции цвета в теории пространства М. В. Матюшина	114
В. В. Левшенков. Фарфор блокадного Ленинграда	119
Е. В. Жукова. «Возвращение из плена». О судьбе композиции скульптора А. В. Разумовского	129
Мэн Инь. Творческий метод Б. М. Калаушина в иллюстрациях к китайским сказкам	134
Шэн Кэжэнь. Анималистика в творчестве книжного графика Т. П. Капустиной	141

CONTENT

I. A. Shalina. Fragments of an Embroidered Iconostasis From the 1430s– Problems of Reconstruction, Iconography, Style	6
I. I. Ponomarev. Wooden Church Architecture in the Lands of Pskov In XVI – Early XIX Centuries. Typological Characteristics	28
M. A. Shemberko, E. A. Skvortcova. On Iconography of Elizaveta Alekseevna, Grand Duchess, Empress, Dowager Empress	37
A. B. Khmel'nitskaia. Stylistic Features of Miniature Painting of the Kangra School in the Works of Nainsukh (1710–1778)	48
M. A. Rogov. To the Question of the Birth Dates of Artists Adolf and Isaac Levitan	61
A. A. Trubacheva. The Late Period of J.M.W. Turner's Work (Late 1830s – 1840s): The Problem of Style	65
A. S. Puzko. Decadence Aesthetics in Aubrey Beardsley's Illustrations for "The Yellow Book"	71
E. I. Zharkova. Women Artists in The USA at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Sociocultural Context, Main Art Centers and Their Representatives	79
M. K. Palgaeva. Felix Vallotton's "Intimacies" Series as a Cultural and Anthropological Mirror of a Belle Époque	91
T. E. Kem. The Image of Sarah Bernard in Commercial Printed Graphics of the Late 19th – Beginning of the 20th Century	100
V. A. Sharifullina. Features Of The Concept Of Color In The Theory Of Space by M. V. Matyushin	114
V. V. Levshenkov. Porcelain of Besieged Leningrad	119
E. V. Zhukova. «Return From Captivity». History of a Sculptural Composition By Alexander V. Razumovsky	129
Meng, Yin. Boris M. Kalaushin's Creative Method in Illustrations to Chinese Fairy Tales	134
Sheng, Keren. Animalism in Book Graphics by T. P. Kapustina	141

Научный журнал

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

Тематика издания

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

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

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

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

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

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

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

The scientific journal

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

Subject matter of journal

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

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

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

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

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

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

The order of consideration and review of articles

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

Шалина Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела древнерусского искусства, Государственный Русский музей, Россия, Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, 191186. shalina_irina@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8187-6677

Shalina, Irina Aleksandrovna, Ph.D., senior researcher. The State Russian Museum, 4 Inzhenernaya st., St. Petersburg, Russian Federation, 191186. shalina_irina@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8187-6677

ФРАГМЕНТЫ ШИТОГО ИКОНОСТАСА 1430-Х ГОДОВ – ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ, ИКОНОГРАФИИ, СТИЛЯ¹

FRAGMENTS OF AN EMBROIDERED ICONOSTASIS FROM THE 1430S – PROBLEMS OF RECONSTRUCTION, ICONOGRAPHY, STYLE

Аннотация. Шитый иконостас, дошедший до нас в целом ряде разрозненных фрагментов с фигурами святых (ГИМ, ГРМ, ГЭ, ГММК), — один из самых значительных памятников московского искусства 1430-х гг. Помимо высочайшего художественного уровня исполнения шитья, образцы которого известны по единичным примерам этого времени, это еще и уникальный по замыслу комплекс, проливающий свет на ранний период формирования высокого русского иконостаса. Несмотря на особое место, которое занимает этот памятник в ряду работ послерублевской эпохи, за редким исключением, он не привлекал внимания исследователей.

Композиционные особенности и состав сохранившихся фигур святых позволяют предполагать, что изначально это был шитый «походный» иконостас, общий замысел которого реконструируется автором. Он имел как минимум три горизонтальных регистра с деисусным и пророческим рядами, а также еще один, видимо, нижний ярус преподобных, уподобленный иконографической программе восточных граней столпов и расписных каменных алтарных преград московских княжеских соборов.

Судя по стилю памятника и составу святых, он был исполнен в одной из центральных, скорее всего, московских княжеских мастерских, и, видимо, предназначался для дворцового использования, как домашний камерный моленный образ, а также в паломнических поездках и путешествиях. Выделение фигур святых Сергия и Никона Радонежских, являющиеся древнейшими их изображениями, наряду с ранними покровам, свидетельствует о близости заказчика Троице-Сергиевому монастырю.

Ключевые слова: древнерусское искусство первой половины XV века, древнерусское лицевое шитье, иконостас, иконография, Москва, Троице-Сергиев монастырь.

Abstract. The embroidered iconostasis, which has come down to us in a number of scattered fragments with figures of saints (State Historical Museum, Stare Russian Museum, State Hermitage Museum, Moscow Kremlin Museums), is one of the most significant monuments of Moscow art in the 1430s. In addition to the highest artistic level of sewing, examples of which are known from isolated examples of this time, this is also a unique complex in design, shedding light on the early period of the formation of the high Russian iconostasis. Despite the special place that this monument occupies among the works of the post-Rublev era, with rare exceptions, it has not attracted the attention of researchers.

The compositional features and consist of the surviving figures of saints suggest that it was originally an embroidered “camping” iconostasis, the general design of which is being reconstructed by the author. It had at least three horizontal registers with deesis and prophetic rows, as well as another, apparently, lower tier of saints, likened to the iconographic program of the eastern faces of the pillars and painted stone altar barriers of the Moscow princely cathedrals.

Judging by the style of the monument and the consist of the saints, it was executed in one of the central, most likely Moscow princely workshops, and, apparently, was intended for palace use, as a home chamber prayer image, as well as on pilgrimage trips and travels. The highlighting of the figures of Saints Sergius and Nikon of Radonezh, which are the oldest images of them, along with early palls, testifies to the proximity of the customer to the Trinity-Sergius Monastery.

Keywords: Old Russian art of the 1st half of the 15th century, Old Russian facial embroidery, iconostasis, iconography, Moscow, Trinity-Sergius Monastery.

Шитый иконостас, дошедший до нас лишь в нескольких разрозненных фрагментах, — один из самых значительных памятников московского искусства послерублевской эпохи. Помимо высочайшего художественного уровня исполнения, это редкий образец шитья первой половины XV в., известного буквально по единичным примерам, и уникальный по замыслу комплекс, проливающий свет на ранний период формирования высокого русского иконостаса. Несмотря на исключительное место, которое занимает памятник среди современных ему произведений, он почти не привлекал внимания исследовате-

лей². До недавнего времени посвященная ему научная литература ограничивалась краткими каталожными описаниями фрагментов в музейных изданиях и выставочных каталогах³, а также рядом замечаний Н. А. Маясовой, сделанных относительно изображения мученика Димитрия Солунского [40, с. 88–89, кат. № 6]. Иконографический интерес вызывали входящие в комплекс фигуры преподобных, в том числе один из самых ранних образов Сергия Радонежского [44, с. 45; 67].

По сути дела, неизученный памятник в литературе датировали по-разному и достаточно широко. Составите-

ли каталога выставки, посвященной московскому искусству эпохи Андрея Рублева, рассматривали его как произведение шитья начала XV века [25, с. 15]. С тем же временем связывала образ Димитрия Солунского в своих ранних работах Н. А. Маясова [37, с. 12–13, ил. 9]. Позже исследовательница считала, что недошедший до нас походный иконостас был выполнен мастерицами великой княгини Софьи Витовтовны (с 1391 по 1453 г. — супруги великого князя Василия Дмитриевича) в первой трети столетия, причем в его знаменнике видела ближайшего последователя Андрея Рублева [40, с. 88–89]. Л. Д. Лихачева относила фрагмент Русского музея к началу XV в. [36, с. 8, кат. № 2], но впоследствии расширила датировку до первой половины столетия и связала его создание с московской мастерской⁴. В. В. Нарциссов рассматривал шитое изображение преподобного Сергия Радонежского как произведение третьей четверти века [44, с. 56]. В недавних работах Г. В. Попова датировка колеблется в пределах второй четверти столетия [64, с. 12–13].

Значительную сложность в изучении представляет рассредоточенность большинства фрагментов по разным собраниям, неодинаковая степень их сохранности и реставрации, но главное — длительная недоступность большинства из них⁵. Лишь благодаря экспонированию в 2014 г. девяти частей иконостаса на выставке в ГИМ, посвященной преподобному Сергию Радонежскому, и их публикации в сопровождавшем ее каталоге, появилась возможность осмысления этого выдающегося произведения.

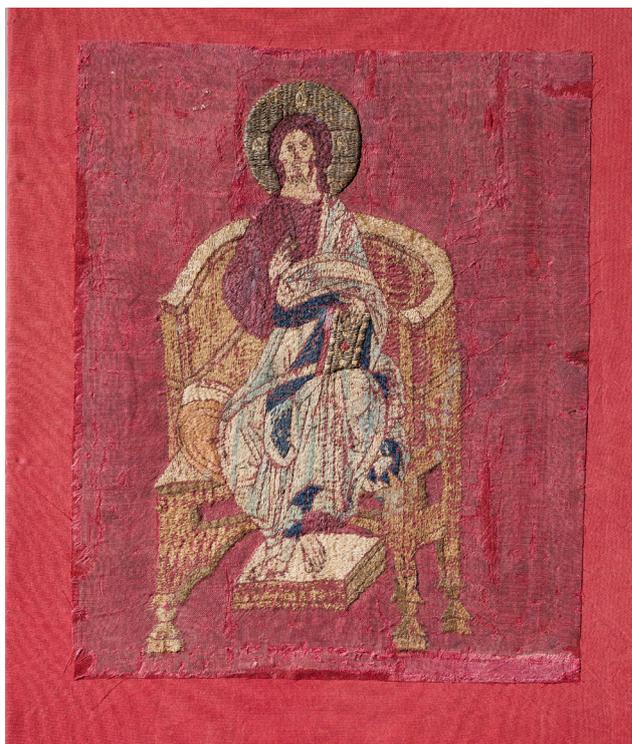
14 фрагментов шитья⁶ с 15 фигурами святых в настоящее время находятся в разных музейных хранилищах, но большая их часть (10 №№) — в Историческом музее, куда они были переданы в 1922 г. в составе собрания графа А. С. Уварова⁷. Это образы Спаса Вседержителя (илл. 1)⁸, апостолов Петра⁹ и Павла¹⁰ (илл. 2–3), пустынноика Варлаама с царевичем Иоасафом¹¹, фигуры трех преподобных — неизвестного (Никона?)¹², Пахомия Великого¹³ и Сергия Радонежского¹⁴. Чуть позже там оказались еще три изображения — неизвестного апостола (Петра, Пармена или Варфоломея?)¹⁵ (илл. 4), пророков Иезекииля¹⁶ (илл. 12) и Гедеона¹⁷ (илл. 11), поступившие из Центрального хранения музейного фонда в Ленинграде в 1936 г. и утратившие сведения о происхождении¹⁸.

В Русском музее хранятся соединенные вместе и обложенные окладом два образа пророков Давида и Соломона, входившие в состав того же иконостаса¹⁹ (илл. 10). Не позднее 1840-х гг. они попали в московское древлехранилище М. П. Погодина [86], которое после приобретения в царскую казну (1852) [48] хранилось сначала в Оружейной, а впоследствии (с 1856) в Мироваренной палате Московского Кремля, использовавшейся тогда для размещения сокровищ Синодальной ризницы. В 1871 г. вся коллекция древностей была передана в Музей древнерусского искусства, созданный незадолго до этого при Академии художеств²⁰, в составе которого уже в 1897 г. оказалась в Русском музее императора Александра III.

Изображение великомученика Димитрия Солунского было передано в Музей Московского Кремля в 1927 г. из коллекции князя С. А. Щербатова²¹ (илл. 6). Образ святого Иакова только в 1960 г. был приобретен Эрмитажем от частного лица²² (илл. 5).

Поскольку все фрагменты попали в музей из личных собраний, информация о первоначальном происхождении шитого иконостаса оказалась утраченной. Существует предположение, не подтверждаемое известными источниками, что эта «походная церковь» в XVII в. находилась в Верхнем дворце Московского Кремля²³.

Ветхая ткань могла пострадать во время пожара 1812 г. и разорения кремлевских построек, в результате которого многие древности оказались в руках старообрядцев. Эту довольно правдоподобную гипотезу отчасти подтверждает дальнейшее бытование фрагментов и типичный для этой среды характер их реставрации. Действительно, судя по состоянию всех дошедших до нас изображений, некогда цельная и значительная по размерам красная тафта шитого памятника была разрезана на множество частей, включавших отдельные изображения святых. Они отделялись друг от друга в соответ-



Илл. 1. Спас на престоле. Шитье. Фрагмент походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГИМ.



Илл. 2. Апостол Петр. Апостол Павел. Фрагменты походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГИМ.

вии с композиционными особенностями расположения фигур, по одной или по две, в зависимости, от их разворотов и поз. Причем ни на одном из фрагментов не прослеживаются ни авторских разделяющих линий, ни следов разгранок. Каждый из них дополнили по сторонам новой и близкой по цвету каймой из крашеного холста, при этом места сшива закрыли по периметру тесьмой. Ткань с шитым изображением натянули на небольшие иконные доски одинаковых размеров, прибив по торцам гвоздями, и обложили на полях поздней серебряной басмой. Таким образом, они стали выглядеть как отдельные моленные образы. Несколько отличается от других облик фрагмента с изображением Димитрия Солунского (ГММК), которому видимо, уже в бытность памятника в собрании князя С. А. Щербатова, придали вид тканой пелены. Авторская тафта



Илл. 3. Иаков Алфеев (сверху). Неизвестный апостол (внизу). Фрагменты походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГЭ, ГИМ.



здесь дополнена на полях широкой каймой золотого атласа с узором крупных разноцветных цветов, вытканых по малиновому фону. Кромки соединения средника и полей закрыты вертикальными рельефными полосами, образованными шитьем серебряными нитями по подложенной бумаге. Однако и эта ткань была прибита к доске и, судя по остаткам креплений на обороте», подвешивалась как икона. Три фрагмента, поступившие в ГИМ в 1936 г., также были оформлены в виде отдельных иконок, вставленных в металлические рамки и обтянутые с тыльной стороны бархатом. На обороте сохранилась печать с гербом барона Михаила Львовича Бодэ (об этом свидетельствуют инициалы В. М. В.), историка и коллекционера, помощника начальника Оружейной палаты, что могло бы пролить свет на происхождение принадлежавших ему фрагментов. Большая часть разрозненных теперь памятников, хранящихся в четырех музеях, прошла очень разную по характеру и времени реставрацию, во время которой шитье было размонтировано, снято с досок и отделено от басменных окладов, кайма на некоторых фигурах срезана, а древняя тафта дублирована на новый малиновый шелк (или газ). О том, как выглядели произведения в первой половине XIX в., в настоящее время можно судить лишь по изображению пророков Давида и Соломона (ГРМ). В таком виде, как отдельные моленные образы все части иконостаса были распроданы (видимо, старообрядцами) и попали в крупные московские собрания того времени. Поскольку из древлехранителя М. П. Погодина происходят одни из лучших образцов шитого памятника, а еще один фрагмент — из коллекции князя С. А. Щербатова, у предка которого историк купил свой знаменитый московский дом на Девичьем поле, можно думать, что изначально весь комплект или его большая часть поступил именно к нему. Тем более что во второй половине XIX в. значительное число шитых иконок оказалось в собрании графа А. С. Уварова [26, с. 166, № 9, с. 168, № 19], чей интерес к отечественным древностям во многом был обусловлен авторитетом того же М. П. Погодина. Напомню, что существенным источником приобретений в его древлехранителе было ежегодное посещение историком Макарьевской ярмарки Нижнего Новгорода, где в лавках торговали не только кушцы из самых разных мест России, но и старoverы, у которых тот покупал рукописи, иконы, кресты, образки и прочие древности. Примечательно, что оба собирателя в 1849 г. предприняли туда совместную поездку и привезли немало новых памятников. Во всяком случае, М. П. Погодин отметил в дневнике, что в лавке нижегородского торговца древностями Зубова он приобрел «шитый образ Николы лет триста», а в соседней с ней старообрядца А. Г. Головастика — 25 древних рукописей [5, с. 196–197]. Не исключено, что именно тогда были ими обнаружены шитые фрагменты иконостаса: смонтированные на доски и покрытые басмой, они явно достались коллекционерам от старообрядцев, как известно, бережно хранивших и активно торговавших отдельными частями древних памятников. Уместно также вспомнить, что супруга графа А. С. Уварова — графиня Прасковья Сергеевна, передавшая в ГИМ всю семейную коллекцию, происходила из рода Щербатовых, что также подтверждает единый источник приобретения всех шитых изображений.

Несмотря на фрагментарность произведения, композиционные особенности и состав дошедших до нас фигур святых позволяют предполагать, что изначально это был шитый «походный» иконостас, общий замысел которого отчасти поддается реконструкции. Судя по всему, он состоял как минимум из трех горизонтальных регистров с деисусным и пророческим рядами, а также еще одним нижним ярусом с фигурами преподающих, в XV в. нередко заменявших в каменных храмах нижние — местные иконы. Если это, действительно, был иконостас, его образ трудно представить без праздничного чина, куда могли входить выделенные цветными разгранками сцены. В этом случае, можно представить и примерные размеры первоначальной ткани. Учитывая среднюю высоту каждого регистра (ок. 23–25 см при фигурах в среднем по 18 см), а также ширину боковых разгранок и окаймлений, ее высота должна была достигать не менее 120–130 см. Труднее определить длину ико-

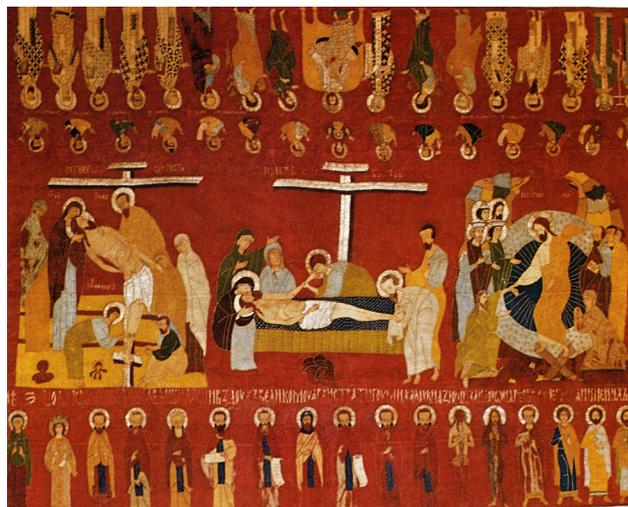
ностаса, — но, судя по составу святых, в каждом ярусе было от 15 до 21 фигуры; то есть он мог распространяться на 180–230 см. Это вполне соответствует габаритам сходных по композиции памятников, например, сохранившейся верхней половине шитого деисусного чина, исполненного в конце 1430-х гг. новгородскими мастерами архиепископа Евфимия (25×185 см, ГТГ. Инв. № 20928. [74, с. 30, 33, ил. на с. 34–35]). Каждый из ярусов так называемого «воздуха» княгини Елены Верейской 1466 г. (Астраханский музей-заповедник) [43, с. 215] включает 17–19 фигур (при их высоте по 27 см., а ширине 8–9), а вся ткань имеет размеры 138 на 177 см. Однако по сравнению с этими памятниками, замысел шитого иконостаса, включавшего, как мы думаем, большее число святых, был монументальнее и значительнее.

От деисусного ряда сохранилось семь изображений: центральный образ Спаса Вседержителя на престоле (илл. 1), апостолы Петр и Павел (илл. 2, 3), неизвестный (Пармен или Варфоломей?) (илл. 4) (все в ГИМ) и Иаков Заведеев (?) (ГЭ) (илл. 5), а также фигура великомученика Димитрия Солунского (ГММК) (илл. 6). Как видно даже по разрозненным дошедшим фрагментам, иконографическое решение чина было весьма необычным. Центральный образ Вседержителя на престоле почти не встречается в московском искусстве XV в., предпочитавшего в средниках деисусных рядов образ Спаса в силах, но он не повторяет в полной мере и новгородскую редакцию, поскольку Евангелие в руках Христа-судии закрыто и поставлено вертикально на чуть приподнятое левое колено. Такое решение значительно отличается от средников деисусных чин из иконостасов Новгорода: Софийского собора (1438) [20, кат. № 23, ил. на с. 259], церкви Св. Власия на Волосовой улице [20, кат. № 29, ил. на с. 270] и Зверина монастыря третьей четверти XV в. [20, кат. № 39, ил. на с. 305], и даже верхней части иконы с молящимися новгородцами того же времени [20, кат. № 42, ил. на с. 323], обладающих чрезвычайно устойчивой схемой. Поза Христа на шитом фрагменте лишена присущих этим памятникам энергичной асимметрии ног и резкого движения драпировок, обусловленных диагональным положением подножия, нет здесь и крупной остроугольной складки, спадающей с левого бедра, а также изображения края гиматия, прикрывающего правое плечо. Иные пропорции имеет невысокая и узкая спинка престола, которая в отличие от сложных новгородских конструкций, напоминает компактное седалище. Близко поставленные ступни Христа и особым образом сложенные колени, выступающие объемы которых образуют на поверхности гиматия складки эллипсовидной формы, придают вытянутой и хрупкой фигуре Спасителя благородно-сдержанную позу, заметно отличающуюся от всех новгородских памятников. Она подчеркивается и прямым размещением подножия, естественно отодвинутого вглубь под престолом. Все эти особенности находят аналогии в некоторых ростовских иконах, сохранившихся, правда, лишь с конца XV в.²⁴ Иконография их не столь типологически выдержана, как в новгородских средниках деисусов, но она обладает рядом устойчивых черт. Прежде всего, это вытянутый и узкий формат композиции, подчинившей пропорции фигуры Христа, а также лаконичная форма престола без каких-либо излишеств (балясин и фиалов), представленного в сильном ракурсе с криволинейным изгибом спинки, напоминающей памятники палеологовского времени. Именно в ростовских иконах Спаса на престоле, прежде всего, в образе из городской церкви Свят. Николая во Ржищах рубежа XV–XVI вв. [22, кат. № 43, ил. на с. 163; 49], встречается и такая редкая для деисусных чин черта, как изображение закрытого, прямо поставленного на колени Евангелия, а также особый жест благословляющей десницы, развернутой внешней частью кисти на предстоящего. Сближает оба памятника и холодное сочетание пурпурного хитона и голубого гиматия. А. С. Преображенский справедливо связывает с ростовской традицией и образ тронного Вседержителя последней четверти XV в. из Рукинской Воскресенской церкви Кирилловского уезда Новгородской губернии (НГМ) [20, кат. № 99, с. 488–491 (текст А. С. Преображенского), ил. на с. 489], очень близкий рассматриваемому фрагменту рисунком конструктивных частей престола, обведенных одинаковым контуром.



Илл. 4. Вмч. Димитрий Солунский. Фрагмент походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГММК.

Илл. 5. «Воздух», вложенный в Архангельский собор Московского Кремля княгиней Еленой Верейской в 1466 г. Астраханский музей-заповедник.



Аналогичная схема встречается еще в ряде памятников, достоверно не связываемых с определенным среднерусским центром, например, на московском по бытованию воздухе Елены Верейской 1466 г., где очень похожий по очертаниям и замыслу средник чина с образом Спаса Архидерея восходит к содержанию 44 псалма «Предста царица» (илл. 7). Еще один важный пример, наиболее близкий по времени рассматриваемому шитью, — деисусный чин на серебряной доске мощевика радонежских (?) князей, созданного в 1420-е гг. (илл. 8) и происходящего из ризницы Троице-Сергиевой лавры [45, с. 261–263, № 178; 46, с. 22, ил. 51; 76, кат. № 218, с. 394, цв. ил.



Илл. 6. Ковчег-мощевик радонежских князей. 1420-к гг. Из ризницы Троице-Сергиева монастыря.

Илл. 7. Пророки Давид и Соломон. Фрагмент походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГРМ.



на с. 395]. Если памятник, обнаруживающий сходство с шитым иконостасом не только своим замыслом, но и композиционными особенностями, действительно был фамильной реликвией княжеского рода, на чьих землях строился монастырь Сергия Радонежского, он вполне мог быть создан как московскими, так и ростовскими серебряниками.

В контексте символических ассоциаций содержания деисусного чина интерес представляет закрытое Евангелие, более точно следующее тексту Откровения Иоанна Богослова, видевшего «в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями» (Откр. 5:1).

Надо полагать, что от композиции этого ряда сохранились четыре фигуры апостолов, причем крайне редкого состава, отличного от деисусных чинов московских иконостасов первой половины XV в. Если традиционные, симметрично развернутые к центру образы Петра и Павла (ГИМ) в целом следуют иконографии Владимирского (1408–1410) и Троицкого (1425) ансамблей, но не повторяют ни один из них в точности²⁵, то еще два прямоличные изображения — неизвестного апостола (ГИМ) и Иакова Заведеева (или Алфеева) (ГЭ) — вообще не находят аналогий в искусстве этого времени. Судя по характеру и положению отлетающих складок гиматиев, они помещались в левой части чина. Идентификация первого из них представляет большую сложность из-за утраты надписи, которая начинается с «П», предполагая лишь два имени — юною Пармена (обычно безбородого) и Петра, иконография которого более всего соответствует представленному изображению. Дублирование его образа в этом чине (или среди избранных святых на полях, что более вероятно) можно было бы объяснить лишь его соответствием небесному патрону заказчика. Если думать, что именование начиналось с «В» (заметим, правда, что эта буква на других фрагментах имеет иное начертание с двумя петлями), это мог быть лишь Варфоломей. Второй фрагмент с фигурой св. Иакова (ГЭ) при публикации был признан изображением праотца [31], однако книга в его руке не соответствует иконографии этого ветхозаветного праведника, иногда помещавшегося в ряду пророков с раскрытым свитком в руке²⁶. Следуя логике деисусного чина, включившего пять традиционных центральных фигур, размещение в его левой части еще двух прямоличных апостолов (если они там, действительно, располагались) предполагает аналогичное число таковых и справа. Более того, столь редкий состав чина подразумевает изображение и остальных учеников Христа, в том числе неизменных для эпохи Андрея и Иоанна Богослова. Вообще, если бы не сохранилась фигура мученика Димитрия Солунского (ГММК) (илл. 6), в пандан которому явно был представлен великомученик Георгий, можно было бы реконструировать чин, как апостольский, каковым он, в сущности, и должен быть назван, даже исходя из дошедших до нас фигур. В этом случае, шитый иконостас является древнейшим примером такой композиции на Руси, до сих пор известной по ансамблю иконостаса церкви Успения с Пароменья во Пскове [21, кат. №№ 16–27], созданному около 1445 г. — в довольно близкое время к рассматриваемому памятнику. Эти изображения позволяют думать, что апостольская тема в первой половине XV в. приобретает на Руси, как и в других странах византийского мира, особое значение [29, с. 39–41], и реанимация древнего типа деисуса выглядит в это время вполне оправданной. Переосмыслением практики богослужения через «призму апостольской миссии» Г. С. Колпакова объясняла появление таких значительных икон как образ Петра и Павла из Успенского собора Московского Кремля (первая треть XV в.) [23, кат. № 13, с. 138–147] или «Собор Апостолов» из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде (1432) [20, кат. № 22], также не случайно возведенной в эти десятилетия. Поясной ряд (?) апостолов украшал боковые части восточной стены апсиды церкви Архангела Михаила на Сквородке (первая четверть XV в.) [35, ил. 375], обрамляя происходящее в алтаре сакральное действо. Состав и духовно-символическое содержание деисусного чина шитого иконостаса в еще большей степени должно было наделять этот ряд близостью идеям Страшного суда.

Включение мученика Димитрия (илл. 6), иконография которого чрезвычайно близка его изображению в Троицком



Илл. 8. Пророк Гедеон. Пророк Иезекииль. Фрагменты походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГИМ.

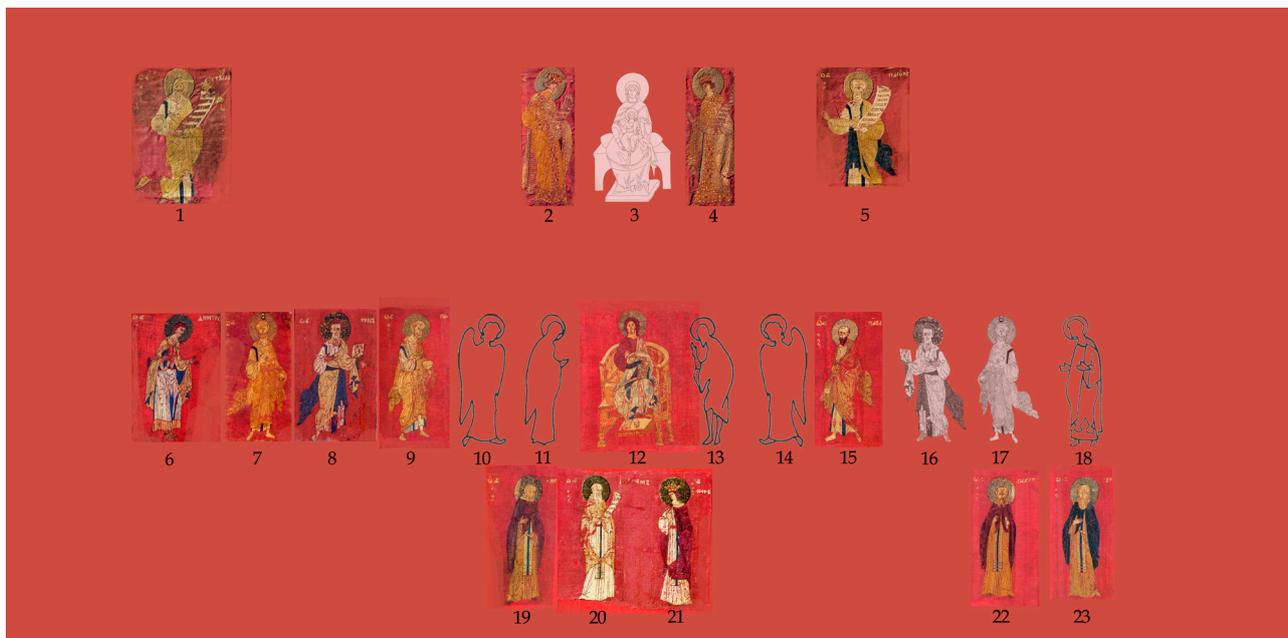
иконостасе 1425–1427 гг. [2, ил. 173], говорит в пользу традиционного решения, во всяком случае, пяти средних образов. К ним надо добавить еще как минимум двух анфас представленных апостолов (справа), а также несколько фигур святителей, без которых, согласно устоявшейся традиции, трудно представить деисусный чин этого времени. Напомним, что в ансамбле конца XIV в., ныне находящемся в Благовещенском соборе Московского Кремля [93, кат. № 1–13, с. 119–180] и так называемом Кашинском чине второй четверти XV в. [61, кат. № 14, с. 290–295], создание которого связывается с княжеским заказом, было по два апостола и по два святителя. В кафедральном Успенском соборе Владимира (ок. 1410) [53, № 5–15.] и в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря (1425–1427) [47, с. 45 и сл.] — по четыре апостола и четыре святителя. Деисусный чин «воздуха» Елены Верейской 1466 г. насчитывает семь фигур иерархов, в том числе русских митрополитов. Поэтому логично предположить, что шитый Деисус включал не менее 19–21 фигур; если, конечно, все рассмотренные изображения относились к одному ярусу.

Другая особенность регистра — его композиционное решение, сочетавшее традиционные фигуры устремленных к центру святых, представленных в моленных позах, и развернутые, почти прямоличные образы, скорее всего, завершавшие по краям этот ряд иконостаса. Такая иконография может показаться архаичной, восходящей к домонгольской традиции алтарных росписей, объединявших в святительском чине изображения фронтальных и служащих архиереев [85, с. 32–33, ил. 14]. Однако аналогичные примеры встречаются и в искусстве XIV–XV вв. Иконы различной композиции нередко совмещали деисусные чины темплонов византийских храмов, подобно древнему ансамблю церкви Богоматери Елусы в монастыре Велюса (Струмица) в Македонии, известному по документу XV в. [98, р. 235–241, црт. 38] Демонстрируют такие схемы и постпалеологовские памятники, например, икона XV столетия из собрания монастыря Св. Екатерины на Синае [100, ил. 77], многоярусная композиция которой напоминает минейный образ. Фронтальные образы святых в четырех нижних рядах, частично объединенных, как и в иконостасе, по чинам святости, венчает Деисус, комбинирующий традиционную пятифигурную композицию со Спасом Вседержителем на престоле и фланкирующих его двух пар апостолов, изображенных анфас зрителю. На верхнем поле иконы «Свят. Николай Мирликий-

ский с житием и избранными святыми» начала XV в. того же собрания [96, cat., ill. 17] представлен деисусный чин с предстоящими. Три пары святых имеют еле заметный разворот к центру, а еще две фигуры, завершающие слева весь ряд, — показаны фронтально [87]. На Руси такой тип Деисуса встречается и среди произведений самого высокого художественного уровня, связанного с архиепископскими и княжескими заказами. Примером служит новгородская икона из Национального музея Стокгольма первой трети XV в. [94, р. 45–46, cat. 38], включающая традиционный триморф в центре и прямоличные фигуры святителя Николая и апостола Иакова (?) по сторонам.

Предлагаемое нами решение придавало шитому памятнику, явно предназначенному для личной молитвы, законченный и вполне «домашний» облик. Поэтому правильно было бы думать, что в состав деисусного чина были включены еще и соименные святые, которые могли замыкать его и быть обращенными к заказчикам шитой «церкви». Именно так представлены фигуры равноапостольных Константина и Елены на «воздухе» 1466 г. из Архангельского собора Московского Кремля, вложенном туда княгиней Еленой Верейской, чья небесная патронесса завершает ряд молебщиков перед престолом Христа — Великого Архиерея [39, с. 338] (илл. 7). На доске ковчега-мощевика 1420-х гг. из Троице-Сергиева монастыря обычный пятифигурный деисусный чин, помещенный вверху, дополнен ярусом с развернутыми в молении парными образами апостолов Петра и Павла, Андрея Критского и Иоанна Златоуста, видимо, небесных патронов заказчиков, показанных лишь слегка развернувшимися к центру; а также фронтальным изображением Спиридона Тримифунтского, чьи мощи могли быть вложены в этот ковчег. Скорее всего, патрональный характер носят еще пять прямоличных святых третьего — нижнего яруса [69] (илл. 8).

Возможно, теми же 1430-ми гг., что и рассматриваемый памятник, датируются девять миниатюрных рельефных фигур, резанных в Новгороде на рыбьей кости (Музеи Ватикана) [81], и составлявших в древности камерный деисусный чин. Возможно, он также был частью аналогичного комплекса, сходного по замыслу и композиции (илл. 9). Однако все дошедшие до нас резные изображения (по 6 см высотой), размещенные в позднем двусторчатом складне, представлены традиционно — развернутыми к центральному образу Спаса на престоле. Судя по составу чина, включающего преподобного пустынноика



Илл. 9. Вариант реконструкции походного иконостаса.

Онуфрия, он также был многофигурным и отличался вотивным характером.

Уникальной чертой шитого иконостаса является полнофигурная композиция пророческого ряда, до сих пор известная лишь по главному ансамблю новгородского Софийского собора 1509 г. [20, кат. №№ 75–91] В. Д. Сарабьянов полагал, что это был первый сохранившийся пример подобного решения чина, сложившегося на Руси лишь к началу XVI в. [72] Однако, рассматриваемые фрагменты позволяют отнести его появление в структуре иконостаса почти на столетие раньше. Помимо шитых изображений, ростовые фигуры пророков, не связанные с единой композицией ряда, известны по книжной миниатюре. Впервые они появляются в иллюстрации толковой Книги пророков (РГБ. Ф. 173. № 20) [32, 59, ил. 112–117], созданной в Москве по заказу государева дьяка Василия Мамырева в 1489 г. Открывают каждую из 16 книг «портреты» их авторов, одни из которых представлены в стремительных движениях и сложных ракурсах, другие в спокойных статичных позах, но все поддерживают развешивающие свитки своих изречений.

Судя по составу четырех уцелевших шитых изображений (Давида, Соломона, Иезекииля, а также судьи Гедеона (илл. 10–12), не входившего в число великих и малых пророков), этот ряд также отличался полнотой и включал не менее тринадцати фигур. Ветхозаветные цари Давид и Соломон (смонтированы вместе в XIX в.) симметрично развернуты в позах предстояния перед не дошедшим до нас центральным образом²⁷ и держат раскрытые свитки пророчеств. Широкое пространство красного фона между святыми, заметное даже по сохранным частям тафты, а также ростовая иконография пророков, позволяет думать об аналогичном решении средника. В данном случае им могло быть либо тронное изображение Богородицы, как в Софийском иконостасе 1509 г., либо образ Оранны – Великой Панагии (илл. 13–14), подобно тому, как представлена она на близкой по времени ростовской иконе первой четверти XV в. «Богоматерь со святыми Николаем и Георгием» (ГТГ) [3, т. 1, кат. № 154, с. 195; 33, ил. 80]. Справедливости ради надо отметить, что в походных иконостасах XVI в. известно и традиционное решение центрального пророческого образа в виде поясной Богоматери Воплощения, даже в том случае, когда пророки этого ряда изображены в рост²⁸.

Позы еще двух святых — Гедеона²⁹ (в правой части) (илл. 11), показанного лишь в легком развороте влево, и почти фронтально представленного Иезекииля (слева) (ил. 12) (обе — ГИМ) свидетельствуют о сходном с деисусным чином компози-

ционном решении. Оно сочетало развернутые и устремленные к центру фигуры, позы которых по мере приближения к краям регистра постепенно разворачивались к зрителю, завершая и этот ряд иконостаса прямолинейными изображениями.

Аналогичную картину представляет еще один ярус шитого иконостаса, в который входили образы пяти преподобных (все в ГИМ), составляющие самостоятельную группу фрагментов. Среди них есть как фронтальные — Пахомий Великий, Сергей Радонежский; так и развернутые к центру или друг к другу образы — неизвестный преподобный, беседующие пустынный Варлаам с царевичем Иоасафом. Скорее всего, все они принадлежали нижнему фризу тканого иконостаса, уподобленного иконографической программе расписных каменных алтарных преград. Как показывают дошедшие до нас памятники, фресковые фигуры преподобных получили особенное распространение в московских княжеских храмах в первой половине XV в. В одних случаях они известны лишь по небольшим фрагментам фресок, например, обнаруженным при исследовании оснований кремлевского Благовещенского собора 1416 г., расписанного, как и предшествующее ему здание, Андреем Рублевым [1: 2, кат. № 31, с. 458–459]. Остатки алтарной конструкции существуют за иконостасами Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1423–1424) и церкви Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря (ок. 1430), на преграде которой уцелело несколько образов преподобных [7; 6; 55]; хорошо сохранилась она в Успенском соборе Московского Кремля (1481), который первоначально украшало 25–26 фигур [19] (илл. 15).

Иконографический состав преподобных отцов и пустынножителей, представленных в нижнем регистре шитого иконостаса, уникален и, судя по всему, восходил к современным монументальным памятникам. Об этом красноречиво свидетельствуют образы Пахомия (илл. 16) и Варлаама, беседующего с царевичем Иоасафом (илл. 17), повторяющие одноименные фрески на нижней части восточных граней столпов церкви Успения «на Городке» в Звенигороде (ок. 1400), выполняющих здесь ту же функцию, что и расписные преграды княжеских храмов [73] (илл. 18).

Довольно близка звенигородской фреске композиция сцены беседования о вере преподобного Варлаама и индийского царевича Иоасафа, обращенного в христианство благодаря мудрым духовным наставлениям отшельника, заповедавшего ему пост и молитву и показавшего иллюзорность светской власти и мирских благ. Как и в росписи, обращение старца к



Илл. 10. Преподобный Пахомий Великий. Преподобный Варлаам и царевич Иоасаф. Фрагменты походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГИМ.

юному царевичу со словами поучения «от Святаго Евангелия и Святых Апостол» подтверждает на шитом фрагменте развернутый свиток (плохая сохранность не позволяет его прочесть), повторяются позы обеих фигур и детали их одеяний, даже завязанные узлом мантии. Однако существенное изменение — отдаленность обоих образов друг от друга, значительная пространственная цезура между их изображениями, утратившими столь значимую особенность фрески, как единый струящийся контур почти соприкасающихся одежд. Наследуя духовный замысел звенигородской фрески, знаменщик шитого иконостаса все же ориентировался на какой-то другой иконографический источник. Его композиция гораздо ближе оказалась сцене на новгородской таблетке из серии Софийских святцев, исполненных в последних десятилетиях XV в. [8] (илл. 19). В точности повторяются не только позы и абрисы фигур, их жесты, но и особенности одеяний преподобных, что хорошо видно по объемным загибающимся концам парамандов с длинными синими полосами по центру. Поскольку других аналогичных памятников в Новгороде не сохранилось, трудно сказать какими путями попала эта сцена на одну из сторон таблетки, написанной по архиепископскому заказу.

О каких-то иных иконографических источниках свидетельствует и образ преподобного Пахомия Великого (илл. 15), в отличие от звенигородской фрески, обращенного не к ангелу, вручающему ему монастырский устав, а к предстоящему перед иконостасом, благословляя его на путь нравственного совершенства. Фиваидский отшельник предстает здесь как просветитель, автор сочинений и правил монашеской жизни, записанных им со слов явившегося ему посланника Божьего.

Изображения шитого иконостаса роднят его с целым рядом княжеских московских памятников, отмеченных особым вниманием к теме аскезы и духовных добродетелей, которая с последней трети XIV в. приобретает на Руси исключительное значение [78]. Сюжеты, связанные с проповедью и прославлением монашества в программе звенигородского Успенского собора, несмотря на принадлежность росписей дворцовому княжескому комплексу, занимают наиболее ответственные места — грани предалтарных столпов. Располагаясь в нижнем ярусе и непосредственно у входа в алтарь, обе симметричные композиции — «Ангел вручает монастырский устав преподобному Антонию» и «Беседа преподобного Варлаама с индийским

царевичем Иоасафом» объединены идеями духовного наставничества и мира, создания на земле идеальной христианской жизни. Приближенные к предстоящему, уравненные размерами и жестами фигуры преподобного Варлаама и царевича Иоасафа, облаченного в монашескую мантию и параманд, но одновременно увенчанного короной, подчеркивают равностояние преподобного наставника и царственного ученика, праведника и направляемого им в жизни праведного правителя. Изображения чрезвычайно созвучны придворной атмосфере Московской Руси конца XIV в., главным содержанием которой стала духовная симфония монастыря и княжеской власти.

Характерный для эпохи придворно-иноческий вариант искусства продолжает и замысел нижнего фриза шитого иконостаса, включавшего еще две фигуры, — образы Сергия Радонежского и неизвестного преподобного (илл. 20–21), также слегка развернутых друг к другу (хотя нет уверенности, что они были расположены: рядом). Уникальная особенность памятника — обращение к образу прославленного русского чудотворца, мощи которого были открыты незадолго до его создания в 1422 г. Прославление и канонизация в это время преподобного Сергия была заслугой его приемника, игумена Никона. Однако эти действия носили местный характер: на церемонии открытия мощей не было ни великого князя московского, ни митрополита [27, с. 69]. Тем не менее, имя чудотворца «великия обители Святыя Троица» было внесено в Месяцеслов Юрия Дмитриевича Звенигородского, написанного в 1422–1425 гг. (БАН. Арх. Д. 3. Л. 52), что допускает и столь ранее появление его образа среди святых монахов. «Портрет» основателя Троицкого монастыря на фрагменте тканого иконостаса представляется одним из древнейших. Он следует за надгробным шитым покровом святого (СПМЗ) [62] и поясным изображением преподобного на гравированном медальоне одной из серебряных пластин — «застенков» драгоценного оклада Евангелия боярина Федора Андреевича Кошки, вложенного его наследниками в Троице-Сергиев монастырь (РГБ. Ф. 304. III. № 4 / М. 8654) [62] (илл. 1). Г. В. Попов справедливо отметил остроту образной характеристики шитого портретного изображения на рассматриваемом фрагменте, особенно заметную при сравнении его с изображением на гравированном медальоне [63, с. 12–13], отличающемся большей мягкостью и обобщенностью черт лица и, добавим, пластической проработкой округлых частей



Илл. 11. Беседа преп. Варлаама с индийским царевичем Иоасафом. Фрески церкви Успения «на Городке» в Звенигороде. Около 1400 г.

Илл. 12. Преподобный Варлаам и царевич Иоасаф. Софийские Святцы. Последняя четверть XV века.



фигуры. В отличие от предложенной исследователем последовательности появления этих памятников, нам видится она иной: мастер резного образа ближе к памятникам 1440-х гг., с их возвращением к рублевским идеалам, сочетавшим возвышенность и сердечность образа с объемной характеристикой формы. Мастер выделяет чудотворца среди других святых с явным желанием акцентировать его образ посредством синего, а не пурпурного как у всех остальных преподобных, цвета мантии. Г. В. Попов не без оснований видит в этом еще и символический подтекст, поскольку ультрамариновое одеяние сходно с рассуждениями исихастских авторов о свете, подобном сияющему «небесному смарагду» [65, с. 229].

Следует отметить, что шитый памятник представляет собой первый пример включения фигуры Сергия Радонежского в иконографическую программу высокого иконостаса, что впоследствии станет одной из типичных черт русского средневекового сознания. Ни одна из походных церквей XVI–XVII вв. не будет обходиться без его изображения.

Именуемая надпись у фигуры другого преподобного (илл. 21) сохранилась фрагментарно: с уверенностью читается лишь ее первые буквы «ННИ(К?)»³⁰. Заманчиво было бы видеть в этом изображении образ Никона Радонежского, скончавшегося 17 ноября 1427 (или 1428) г.³¹, незадолго до времени создания шитого иконостаса. Это представляется вполне возможным, поскольку местное почитание его в Троице-Сергиевом монастыре сложилось почти сразу после кончины, а уже в конце 1430-х – начале 1440-х гг. Никона стали прославлять как святого, непосредственного ученика и последователя Сергия Радонежского, его преемника по игуменству в Троице-Сергиевой лавре. Это объясняет, почему так рано в монастыре были составлены служба и житие преподобного, написание которого поручили жившему там с 1438 г. Пахомию Логофету. Изображение троицкого игумена в нижнем ярусе походной церкви подтверждает и его иконографическая близость облику Никона в последних клеймах житийной иконы чудотворца Сергия, написанной для местного ряда монастырского Троицкого собора в последних десятилетиях XV в. [82, ил. 81, 85, 86, 92, 93] Шитый образ с характерной прической и высокой зальсиной чрезвычайно сходен с ликами преподобных в росписи алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря, устроенного ближайшим учеником чудотворца, его духовником и некоторое время даже игуменом лавры. Это тем более важно, что фрески датируются аналогично шитому иконостасу — концом 1420-х или первой половиной 1430-х гг. [55]

Раннее почитание первых игуменов как святой двойцы подтверждает текст жития преподобного Никона, написанного Пахомием Логофетом. В предисловии агиограф обращается к читателю: «празднующе и прославляюще пѣсньми, и похвалами, и пѣньми пресвѣтлыа памяти предивныхъ и достохвалныхъ отецъ нашихъ, пречюднаго и хваламъ достойнаго великаго отца нашего игумена Сергия чудотворца и доблаго ученика его и подражателя приснопамятнаго и блаженнаго Никона, якоже бо светилники зрим ихъ сияющихъ, кождаго ихъ по памяти своей, просвещающихъ душа наша и исправляющихъ о Божѣ стопы наша. Поистиннѣ, братие, долъжны есмы симъ похваление приносити: они бо, неизреченнымъ облистаети свѣтомъ и чистыми духа зарями осияваемы, предстояще Святѣй Троицѣ, непрестанно моления простираютъ о стадѣ своемъ, просяще комуждо грѣхомъ прощения» [16, с. 80. Текст издан по Успенскому списку ВМЧ (ГИМ, Синод. собр., № 988 (786). лл. 1002–1009 об. за 17 ноября)].

Фигура Никона композиционно вторит образу Сергия, что также доказывает, что они задумывались как парные изображения. Однако нельзя исключать, что здесь представлен один из соименных преподобному святых, например, инок Киево-Печерского монастыря или древний малоазийский отшельник, что, впрочем, не подтверждается их иконографическим анализом. И в том, и в другом случае это свидетельствует о тесной связи заказчика с Троице-Сергиевым монастырем.

Исходя из композиционных принципов походных иконостасов, можно думать, что число фигур всех его рядов, в том числе и нижнего фриза должно было соответствовать друг дру-



Илл. 13. Преподобный Сергий. Преподобный Никон (?) Фрагменты походного иконостаса. 1430е годы. Москва. ГИМ.

гу, то есть изображения находились примерно на одной оси. Действительно, все близкие примеры подобных памятников демонстрируют одинаковое число святых пророческого, деисусного и нижнего яруса. Так представлены они на ковчеге-мощевике Радонежских князей первой трети XV в. (илл. 8), на иконе синайского собрания того же столетия, на шитом «воздухе» Елены Верейской 1466 г. (илл. 7) Если это черта была характерной и для шитого иконостаса, его нижний ярус мог насчитывать 19–21 фигур, что соответствует композиции алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля.

Безусловно, в силу фрагментарности комплекса и отсутствия аналогичных ранних памятников, нельзя исключать и другие варианты реконструкции сложного комплекса. Праздничные сцены, а также фронтальные фигуры апостолов и пророков могли «выходить» на широкую шитую кайму, окружавшую средник, а композиция шитой церкви с тремя-четырьмя рядами — была выдержана традиционно: с позами предстоящих и шествующих к центру святых. Однако, как сохранившиеся более поздние примеры, так и стоявшие перед мастером художественные задачи все же склоняют к рассмотренному выше решению. В любом случае, камерная шитая икона отражала структуру высокого храмового иконостаса, идея которого в это время ассоциировалась уже не только с интерьером каменных построек, но с моленным образом как таковым. Предложенный нами вариант реконструкции шитого иконостаса доказывают и более поздние памятники. Именно такая модель «походной церкви» легла в основу иконографии камерных образов, широко известных с XVI в. в иконописи и резьбе. Наиболее ярким примером служит псковская икона из церкви Белой Троицы в Твери (ТОКГ. Инв. № Ж-1239. 64Х98 [68, № 148, с. 316–317; 61, кат. № 169, с. 272–273]), видимо, заказанная епископом Саввой (1570–1573), бывшим игуменом

Псково-Печерского монастыря. Ее четырехъярусная структура включает и грандиозный по размаху нижний регистр с 26 прямолинейными фигурами преподобных, отшельников и юродивых, в том числе Пахомия Великого, Иоасафа царевича Индийского и Варлаама пустынноика [89] (илл. 23). Подобная композиция сохраняется и в произведениях новгородской деревянной резьбы³², где такая идея получила особенно широкое распространение в камерных иконостасах-складнях, также включавших аналогичный нижний ярус.

Несмотря на то, что до нас не дошли ранние примеры тканых походных церквей, их существование на Руси уже в древности не подлежит сомнению. Как и упомянутые иконописные и резные памятники, они были необходимы для дальних и, следовательно, длительных поездок, паломнических путешествий и военных походов. Особую функцию передвижные иконостасы имели в жизни великих князей и высоких духовных лиц, совершавших частые выезды в отдаленные места государства. Судя по более поздним свидетельствам, полотняные церкви, в силу легкости материала и удобства перевозки, использовали во время дорожных служб и молитв в походных шатрах или палатках³³. Разместить там вышитый на одной тафтяной ткани иконостас было довольно просто, но само исполнение драгоценного изделия требовало больших затрат, что объясняет бытование таких памятников исключительно в придворной среде, включая государевых бояр и военачальников русской армии³⁴. Не случайно в документах первой половины XVII в. часто упоминаются как Шатерный приказ, так и шатерные мастера (например, Ивашка да Федька Янышевы), помимо тафтяных палаток, изготавливавших различные тканые киоты, покровы на лавки, чинившие хоругви и пелены, знаменовавшие их и принимавшие участие в их изготовлении [17, с. 32–114, 130, 173–174].

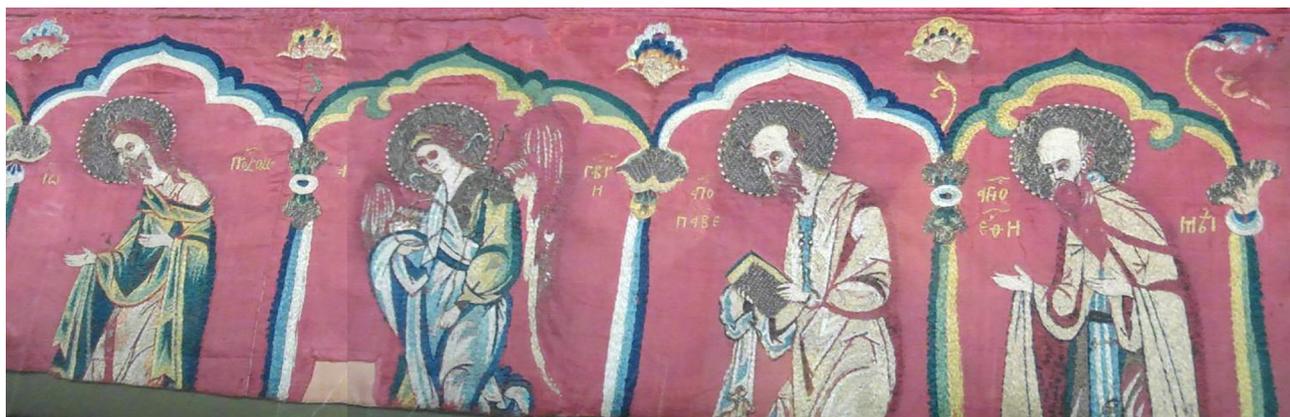


Илл. 14. Преподобный Сергий. Медальон «застенка» драгоценного оклада Евангелия Федора Андреевича Кошки 1420–1430-е гг. Серебро, золочение, РГБ. Ф. 304. III. № 4 / М. 8654.

Илл. 15. Походный иконостас. Икона из церкви Белой Троицы в Твери, заказанная епископом Саввой (1570–1573), бывшим игуменом Псково-Печерского монастыря. Псков. ТОКГ.

Самым ранним среди сохранившихся произведений является шитый иконостас, исполненный в 1592 г. в царицыной мастерской Ирины Годуновой [38, с. 46–49] повелением царя Федора Иоанновича и царицы Ирины Феодоровны. Это довольно значительный по размерам и масштабный по замыслу комплекс [58, с. 31, кат. № 106, с. 209; 70, № 541–542, с. 296–297; 28], демонстрирующий те изменения, которые произошли в конструкции походных церквей в XVI в. «Святые церкви Живоначальныя Троицы», как ее именovala вкладная надпись на верхнем поле³⁵, состояла из отдельных крупных икон местного яруса и трех верхних рядов, выполненных в технике шитья на одном полотнище червчатой камки. Походный иконостас сохранился среди царского имущества на протяжении нескольких веков и активно использовался еще Алексеем Михайловичем, молившимся перед ним в паломнических поездках и военных походах. Причем опись Образной палаты 1660-х гг. отмечает те дополнения, которые были сделаны в эту «тафтяную церковь к смоленскому походу» (1653): шиты новые Царские врата и северные двери с образом разбойника Раха [83, с. 82, III]. В исторических сочинениях, посвященных этому походу Тишайшего царя, сохранилось известие об устройстве перед царским станом против Молоховских ворот Смоленска тафтяной церкви во имя Воскресения Христова (?) и проведении в ней благодарственного молебна митрополитом Корнилием [51, с. 42]. Полотняный иконостас упомянутой Троицкой церкви участвовал в баталиях Петра I и был перевезен им в Петербург, где до 1812 г. хранился в Зимнем дворце³⁶. О том, что еще в первой половине XVIII в. походные иконостасы продолжали быть явлением весьма распространенным при царском дворе, свидетельствует опись кладовых казенного приказа и Шатерной церкви в Кремле, где одновременно хранилось шесть или семь «церквей атласных» [84, с. 2, 15, 74–76]. Еще два таких памятника принадлежали Петру I: его полотняные иконостасы лежали в «магазиннах» гоф-интендантской конторы до 1847 г., когда были переданы в Оружейную палату [84, с. 221–224, 9; 34, с. 55–56]. К сожалению, ни один из этих источников не позволяет связывать с упомянутыми в них «церквями» рассматриваемые здесь шитые изображения, дошедшие до нас лишь во фрагментах, происхождение которых остается неясным. Од-





Илл. 16. Деисус. 1430 е годы. Новгород, мастерские архиепископа Евфимия. Из Троице-Сергиева монастыря. ГТГ.

нако, как сами памятники, так и документальные свидетельства утверждают в мысли, что они принадлежали аналогичному комплексу, сделанному по княжескому заказу.

Судить о художественном стиле шитого иконостаса в полной мере мы не можем, поскольку он не дает представлений о пространственной целостности его монументального замысла, о пропорциональном соотношении рядов и условной глубине каждого регистра, объединяющем все части ритмическом начале. Как и в любом храмовом комплексе, содержание этого ансамбля должен был определять, в первую очередь, характер деисусного чина, включавшего разные лики святых, среди которых явно преобладали фигуры апостолов. Судя по многообразным ракурсам их поз, в том числе развернутым почти прямолично, мастер отказался от объединения всех изображений общим направленным движением к центру, единством предстояния, что обычно отличает композицию Деисуса. Напротив, в нем сочетались чинность и размеренность торжественного шествия святых, приближенных к престолу Спасителя, и свободное молитвенное пребывание образов, нарушающих определенный и заданный вектор движения этого яруса. Тем самым снижался мистический пафос эсхатологического видения, каждый из его участников, скорее, демонстрирует умозрительный характер личностного переживания, разные возможности собственного лицезрения и обращения к Богу. Если апостол Павел делает широкий шаг в сторону Христа, бережно поднося ему крошечный кодекс невесомого Евангелия, то симметричная ему фигура Петра скорее беседует с Учителем, о чем свидетельствует говорящий жест поднятой к груди руки и свернутый, подобно кубку, пергамент свитка. В то же время, созерцающий Бога образ Димитрия Солунского представлен в легкой и почти неподвижной позе, его сложенные вместе маленькие ступни зрительно не удерживают высокую и чуть нескладную фигуру, а широко расставленные руки усиливают

пространственный «S»-образный разворот его тела, делают образ еще более эмоционально открытым, почти воздушным. При этом он не утрачивает живой убедительности своей позы и молитвенной интонации образа. Сочетание разных ракурсов меняет внутренние взаимоотношения между изображенными, которые то объединяются в небольшие группы, то движутся в одну сторону, то парят в пространстве, выражая собственное эмоциональное состояние. Переориентация некоторых святых деисусного чина, теперь непосредственно смотрящих на владельцев иконостаса, предстоящих перед ними в молении, наделяет произведение чертами камерности и участливости, мягкости душевного сострадания и личного покровительства.

Судя по дошедшим фрагментам шитого иконостаса, в его композиции многократно варьировался повторяющийся ритм небольших грациозных фигур, развернутых в разных подвижных позах и словно парящих в абстрактном темно-красном фоне, лишенных какой-либо масштабной соотносительности с ним. Фон явно занимал здесь намного больше места, чем это было принято в таких композициях. Иллюзию открытого изобразительного пространства усиливало и отсутствие поземов, а также каких-либо разгранок между фигурами, — будь они, остатки обязательно сохранились хотя бы на одном из срезов ткани. О том, насколько далеко отстояли фигуры друг от друга, позволяет судить фрагмент с изображением пустычника Варлаама и царевича Иоасафа, в отличие от остальных не разрезанного на части. Широкие цезуры между предстоящими святыми показывают и довольно крупные и длинные (особенно по сравнению с столь миниатюрными сценами) именуемые надписи, занимающие значительную часть фона и, благодаря белым стежкам, контрастно выделяющиеся на нем. Добиваясь ощущения общей почти бесконечной воздушной среды, мастер демонстрирует совершенно иное отношение к пространству, чем это было принято в произведениях начала XV в. Утрачивается гармония между ним и объемной формой, которая заметно вытягивается и становится почти хрупкой, особенно остро

воспринимаемой за счет выразительных силуэтов. Активную роль играют не столько драпировки плащей и одеяний, — повсеместно сведенных к минимуму, часто спрямленные и лапидарные — сколько акцентированные края тканей, угловатые очертания нижнего среза хитонов, спадающие остроугольные складки гиматиев. По сравнению с иконами рублевского времени, ощутимо увеличена дистанция между изображением и молящимся, а вся грандиозная панорама шитой церкви и картина лицезрения ее участниками Бога увидена мастером как будто чуть сверху. Поэтому изменились не только пропорции вытянутых фигур с длинными шеями и небольшими головами, миниатюрными стопами, идущими прямо по червеной тафте, без позома, но и размеры подчеркнута широких и выделенных золотым (в силу потертости кажущимся серебряным) переливающимся шитьем нимбов. Слово «надетые» на почти бесплотные плечи, они придают парящим фигурам ощущение нереальности происходящего.

Различные состояния молитвенного пребывания эмоционально выразительных образов выражаются неожиданными их разворотами, своеобразной пластикой форм, подвижностью очерков и силуэтов, что также заметно отличает художественный мир персонажей от памятников рублевского времени. Композиционное разнообразие поз предопределило усложнение привычного размеренного ритма, ставшего здесь активным, играющим очень важную роль в объединении много раз повторяющихся фигур. Усиление их внутренней подвижности отразилось не столько в сложном пластическом решении ракурсов, сколько в ритмически усложненном рисунке складок и силуэтов, фиксирующих объем: об этом красноречиво свидетельствуют неоправданные движением «отлетающие» от одежд причудливые края плащей, красиво уложенные остроугольные складки гиматиев у неподвижно и прямолиечно стоящих апостолов Иакова и Пармена (?). Вместе с тем в сложном и величавом развороте этой последней фигуры отчетливо читается память о предшествующей художественной традиции.

Очевидно, что шитый иконостас создавался при участии мастеров позднерублевского круга, следовавших живописным принципам ансамбля Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425–27) [47, № 1–62; 4, ил. 20–62, 203, 208–210; 2, ил. 152–175], в котором впервые и столь явственно проявились новые художественные тенденции, заметно отличающиеся от эстетических идеалов искусства первых двух десятилетий XV в. [52] Главная черта этого комплекса — стремление к восприятию цельности всего ансамбля и усиление ритмического начала в объединении всех его частей — в полной мере присуща и рассматриваемому шитому иконостасу, что сближает их и по времени создания, и по принадлежности одному центру. Е. Я. Осташенко справедливо отметила еще одну примечательную черту новой эпохи — внимание к большей личностной характеристике, даже портретности ликов, хорошо заметное и в данном случае. Действительно, каждый из святых наделен индивидуальным, выразительным взглядом, необычной беглой мимикой, ясно воспринимаемой, несмотря на миниатюрность изображений. За счет эмоциональности столь разных образов, повторяемость легких и хрупких по очертаниям фигур и композиционное однообразие иконографии не выглядят здесь скучными. Шитый памятник предназначался для медленного рассмотрения и любования, где взгляд молящегося должен был непринужденно скользить от одного миниатюрного образа святого к другому, задерживаясь не только на изысканности художественного исполнения, но и проникновенной близости ликов, их душевной интимности.

Определенные и весьма значительные изменения произошли в колористическом решении произведения, более богатого по выбору оттенков и отличного от известных шитых пелен начала XV в. Шелковистая поверхность шитья допускает здесь как тонально сближенные нити, так и цветовые контрасты интенсивно и приглушенно окрашенных складок, неравномерно вспыхивающих в них переливчатых и неожиданных сочетаний голубого и синего, розового и желтого, белого и вишневого. Чрезвычайно выразителен прием использования глубокого по оттенку синего шелка, которым вышиты драпировки и части одеяний всех фигур, в том числе «струи» апо-

стольских и пророческих хитонов, средние линии монашеских парамандов, играющие важную роль в создании объединяющего все изображения вертикального ритма. Они словно заменяют цветные разгранки между фигурами, ясно и отчетливо выделяя оси композиционного решения. Яркие и глубокие по оттенку заливки синего, сочетающиеся с нежно голубыми притенениями на одеждах, также лежащие по спрямленным линиям драпировок, воспринимаются здесь не просто как элемент красочной поверхности одежд, но как насыщенный и подкрашенный, почти материализованный свет. Его видимые формы, лежащие, по выражению Е. Я. Осташенко, «гранеными» плоскостями, бликами, образующими отвлеченные геометрические формы [52, с. 139], характерные для искусства 1420–30-х гг., в данном случае, особенно выразителен, поскольку свет здесь изображается насыщенным синим цветом, наиболее «чувственным» и наименее материальным. Такой прием встречается не только на некоторых деисусных иконах Троицкого иконостаса (например, на драпировках Иоанна Богослова) [4, ил. 29], он уже вполне различим на хитонах апостолов Петра и Павла из Успенского собора Московского Кремля [23, кат. № 13, ил. на с. 139], на Царских вратах из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря около 1425 г. (СПМЗ) [2, кат. № 24, ил. 281–395], тех же десятилетий «Сошествия во ад» из Тихвина (ГРМ) [90]. Однако самой близкой параллелью длинным окрашенных светов на спадающих одеждах святых является роспись Введенской церкви монастыря Каленич второй половины 1420-х гг. [95] Чрезвычайно схожи в этом отношении изображения воинов нижнего фриза певницы. Здесь также мастер тяготеет к спрямленным драпировкам на плащах легких парящих фигур, испещренных широкими «геометрическими» световыми бликами, чуть подкрашенным голубой краской. Во фресках, помимо очень схожего понимания пространства, колорита, одинаково вытянутых и изящных абрисов святых, даже портретного сходства целого ряда персонажей, есть отдельные приемы и детали, почти дословно цитируемые вышивальщицами иконостаса. Характерен, например, мотив загибающихся концов скрученных парамандов, как на фигуре царевича Иоасафа, или уменьшенные кодексы книг, которые святые несут прямо перед собой. Все это подтверждает, что шитый иконостас еще имеет непосредственное отношение к «стилю Пантанассы» [99] и не должен рассматриваться как памятник, шагнувший далеко во вторую четверть XV в.

Синий цвет играет важную роль в создании художественного образа иконостаса, благодаря его ритмическим повторам и акцентам на фигурах святых, располагавшихся в разных регистрах, они воспринимались как единый ансамбль, одно гармоничное целое. Помимо изображения света, синие нити щедро применены в тенях гиматия Христа и «залитой» тем же цветом изнанке плаща пророка Гедеона, уникальной для иконографии чудотворца ультрамариновой мантии Сергея Радонежского. Синие всполохи на одеждах святых шитого памятника заставляют вспомнить новгородское шитье, вышедшее из мастерской архиепископа Евфимия (1429–1458), прежде всего живописный стиль деисусного чина (ГТГ), уже в начале 1440-х гг. оказавшегося в одном из храмов Троице-Сергиева монастыря [74; 50] (ил. 24). В нем художественные черты четвертого десятилетия выступают столь же отчетливо, как и в близких ему по времени московских произведениях. Однако именно на фоне этого Деисуса рафинированно-изысканное искусство вышивальщиц рассматриваемого комплекса выступает особенно убедительно.

Отметим также, что сочетание глубокого по оттенку красного фона и шитых белильных надписей встречается в шитье чрезвычайно редко, причем все известные примеры такого приема тяготеют к первой половине XV в. Это хорошо видно по таким памятникам, как шитый «воздух» Аграфены Константиновой со сценами Евхаристии и богородичного цикла (ГИМ), датироваемый 1410–1413 или 1421–1423 гг. [80, с. 13, 54–56, кат. № 13], плащаница из церкви Архангела Михаила села Жиравки (Украинский национальный музей) [97, кат. № 11, с. 21–22; 67] (илл. 25). С последним памятником, несмотря на его монументальные размеры, рассматриваемые фрагменты имеют немало стилистических параллелей. Они ощутимы не только

в близком колорите, но и в величественной постановке фигур; облаченных в уплощающие форму драпировки, графическая разделка которых становится едва ли не определяющей, несмотря на сохранение пластики целого. Возможно, в кругу тех же мастеров была исполнена двусторонняя хоругвь (?) с грациозным образом архангела Михаила, происходящую из Владимира (ГТГ) [75, с. 61–62. ил. с. 63]³⁷ (илл. 26), как и шитый иконостас отличающаяся камерностью и изяществом исполнения.

Судя по стилю драгоценного по исполнению и исполненного духовной тонкости по своей образной характеристике памятника, составу святых, профессионализму надписей, он был исполнен в одной из центральных, скорее всего, княжеских мастерских, и, видимо, предназначался для дворцового использования. Наличие нескольких манер исполнения, особенно ощутимых в различном шитье ликов и пропорций святых, это была крупная «светлица», объединяющая мастеров разных умений, от знаменщиков и писцов до вышивальщиц. Иконостас вполне мог размещаться в домовый молельне представителя высшей светской власти, митрополичьих или епископских покоях. Поэтому вполне закономерно уподобление комплекса убранству кремлевских и других придворных московских соборов. Включение образа Сергия Радонежского и более, чем вероятно, преподобного Никона, в состав святых столь раннего памятника позволяет видеть в заказчике лицо, не просто близкое Троице-Сергиеву монастырю, но тесно с ним связанное. Игумен Никон предпринял огромные усилия по прославлению в письменных текстах памяти основателя Троицкого монастыря, открытию его мощей в 1422 г. и канонизации святого. Однако не меньшую роль в этом сыграли удельные князья — Юрий Дмитриевич Звенигородский и Галицкий, брат великого князя Московского и его племянник Андрей Владимирович Радонежский, на родовых землях которого находилась основанная Сергием обитель («да на их же земле стоит монастырь») [10, с. 29]. Последний выступил ктиторм Троицкого мемориалареликвария, возведенного для сохранения обретенных мощей

чудотворца. Умерший к моменту освещения собора (1426) Андрей Радонежский был положен под его сводами [27, с. 69], недалеко от раки преподобного Сергия, и в соответствии с традицией, должен был ежегодно поминаться здесь близкими. Еще через два года у южной стены того же храма был погребен игумен Никон, вскоре прославленный в монастыре как святой.

Все это вполне позволяет допустить, что заказчиками и владельцами шитого иконостаса могли быть и Радонежские, и Звенигородские князья, много сделавшие для прославления преподобного Сергия. В связи с этим уместно вспомнить о чертах сходства этого комплекса с заказанным в близкое время ковчегом Радонежских князей, а также стилистической и иконографической близости его иконам, исполненным артелью Андрея Рублева и «помоганием князя Георгия» (Юрия Звенигородского) в 1425–27 гг. для Троицкого собора. Примечательны здесь и ростовские иконографические параллели, отмеченные нами в решении деисусного чина.

К сожалению, нам почти ничего не известно об устройстве, расположению и характере работ мастерских лицевого шитья в первой половине XV в. Однако вряд ли стоит думать, что они существовали лишь при кремлевских светлицах: какая-то из них вполне могла принадлежать жене одного из Радонежских или Звенигородских князей и находиться в одном из удельных городов или близких художественных центров — Ростове³⁸, Серпухове или Рязани. Учитывая события 1422 г., можно думать, что шитый иконостас был исполнен вскоре после этого события и предназначался для использования в поездках, в том числе во время многочисленных княжеских «выездов» к обретенным мощам чудотворца. Если заказчиком его выступали московские князья, то это произошло не ранее 1432 г., когда Василий II впервые приехал в Троицкий монастырь на Сергиеву память [27, с. 70] (25 сентября), после чего обитель постепенно становится местом «государева богомолья». С этим десятилетием можно связывать и включение в сонм представленных святых преподобного Никона Радонежского.

Примечания:

¹ Статья была написана в 2014 г. на материале доклада [88], но с тех пор осталась неопубликованной по независящим от автора причинам.

² Иконография пророческих изображений рассмотрена нами в работе 2010 г., до сих пор остающейся неопубликованной [91].

³ Все ссылки на публикацию фрагментов см. в прим. 8 и сл.

⁴ Лихачева Л. Д. Древнерусское шитье XV – начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея. Каталог. Машинопись. Б\п.

⁵ Сердечно благодарю Н. В. Суэзову, за возможность ознакомиться с фрагментами иконостаса, хранящимися в Отделе тканей ГИМ.

⁶ Все фрагменты приблизительно одного размера шиты по красной тафте разноцветными шелковыми (некручеными) нитями очень мелкими стежками «в раскол»; нимб — золотными пряженными нитями с незаметным прикрепом. Лики исполнены тонким некрученым светло-песочным шелком «в раскол» по форме без теней, черты лика отмечены коричневыми линиями. Описи и контуры фигур и складки одежд прошиты коричневым шелком. Именуемые надписи шиты белым шелком «в раскол».

⁷ Как и другие памятники этого собрания, фрагменты были переданы через П. С. Уварову [11, С. 232. Табл. LXXII; 26, с. 166. № 9, с. 168. № 19]; некоторые из них экспонировались на выставке: [25, с. 15, кат. № 25]. Все изображения святых из собрания ГИМ (кроме Иезекииля, Гедеона и неизвестного апостола) реставрированы в музее в 1966 г. (реставраторы Т.Н. Никитина, Е.И. Гоголева и др.). Шитье, набитое на отдельные доски и украшенное басменными окладами, размонтировано, сдублировано на малиновый шелк и положено на картонную основу, одинаковую по высоте для всех фрагментов. Впервые в таком виде демонстрировались на выставке «Реставрация музейных ценностей в России» в 1993–1994 гг. в Москве (без каталога).

⁸ ГИМ, 53116. Инв. № РБ-103. Размеры: 20,7×16,5 см. (27,0×21,0 после реставрации). Надпись: IC [XC]. До реставрации изображение Спасителя представляло собой отдельную икону с басменным окладом на полях. — Опубл.: [11, С. 232. Табл. LXXII; 26, 168. № 19; 25, № 25. Ил. 1 по счету; 71, ил. 20; 49, кат. № 72, с. 102].

⁹ ГИМ, 53116. Инв. № РБ-104/1. Размеры: 22,0×10,5 см. (27,0×17,2 после реставрации). Надпись: W АГИОС ПЕ[ТР]. До реставрации изображение Петра и Павла были смонтированы вместе на одной иконе с басменным окладом на полях. Опубл.: [26, с. 168. № 19; 71, ил. 21, 49, с. 104, кат. № 73].

¹⁰ ГИМ, 53116. Инв. № РБ-104/2. Размеры: 22,0×11,0 см. (27,0×17,2 после реставрации). Надпись: W АГИОС ПАВЕ[Л]. — См.: [26, с. 168. № 19; 71, ил. 21; 49, с. 104, кат. № 74].

¹¹ ГИМ, 53116. Инв. № РБ-105. Размеры: 20,0×22,5 см. (27,0×29,0 после реставрации). Надпись: W АГИОС ВАР[ЛА]АМЪ; W АГИОС АСАФЪ. См.: [26, с. 168, № 19; 49, с. 102, кат. № 71].

¹² ГИМ, 53116. Инв. № РБ-63/3. Размеры: 20,5×10,1 см. (27,0×15,1 после реставрации). Надпись: W АГИОУ’S NNNNNNNH[...]. До реставрации этот фрагмент вместе с изображением Пахомия Великого и Сергия Радонежского был смонтирован на одной иконе с басменным окладом на полях. — [26, с. 166, № 9; 71, ил. 21; 49, с. 104, кат. №. 75].

- ¹³ ГИМ, 53116. Инв. № РБ-63/2. Размеры: 21,5×12,5 см. (27,0×17,6 после реставрации). Надпись: W АГИОС ПАХОМ[...]. До реставрации этот фрагмент вместе с изображением неизвестного преподобного (Инв. № РБ-63\3) и Сергия Радонежского был смонтирован на одной иконе с басменным окладом на полях. — [26, с. 166, № 9; 71, ил. 21; 49, с. 104, кат. № 77].
- ¹⁴ ГИМ, 53116. Инв. № РБ-63/1. Размеры: 20,5×9,0 см. (27,0×17,0 после реставрации). Надпись: W АГИОС СЕР[...]. До реставрации этот фрагмент вместе с изображением неизвестного преподобного (Инв. № РБ-63\3) и Пахомия Великого был смонтирован на одной иконе с басменным окладом на полях. [26, с. 166, №9; 71, ил. 21; 49, с. 104, кат. № 76; 66].
- ¹⁵ ГИМ, 58635. Инв. № РБ шитье-2000. Размеры: 28,7×19 см (с каймой), древний фрагмент: 19,5×11. Надпись: W АГИОС П(А или Е) (или ВА&&?). Не реставрирован. Тафта обшита по краям каймой с металлическими вставками, заполненными пастой или стеклами, возможно XVII века. Ткань натянута на доску, обтянута с оборота красным бархатом и вставленную в медную тонкую рамку. На обороте: печать с графским гербом и наклейка чернильная с № 74. — [71, ил. 21, без сведений].
- ¹⁶ ГИМ, 58635. Инв. № РБ шитье-2002. Размеры: 19,0×16,0 см. (до реставрации). Надпись: W АГИОС ЕЗЕКХИЛЬ. Изображение святого было смонтировано на доске с басменным окладом. Снято с доски в ГИМ, не реставрировано. — [49, с. 100, кат. № 69].
- ¹⁷ ГИМ, 58635. Инв. № РБ шитье-2001. Размеры: 18,0×15,0 см. (до реставрации). Надпись: W АГИОС ГЕДЕУНЪ. Изображение святого было смонтировано на доске с басменным окладом. Снято с доски в ГИМ, частично реставрировано: места утрат тафты восполнены новой тканью. — [49, с. 101, кат. № 70].
- ¹⁸ Судя по печати с изображением графского герба (пока не поддается идентификации) и коллекционным номерам на обороте старой монтировки, эти фрагменты также принадлежали одному из крупных дореволюционных собраний.
- ¹⁹ ГРМ. Инв. № ДРТ-17. Размеры: 27,0×21,9. Основа — дерево. Шитье прикреплено к доске, которая обтянута бархатом и украшена поздней басмой. Надпись около фигуры Давида: W АГИОС ДАВЪ[...]. В реставрационной мастерской Русского музея шитье было размонтировано, почищено и дублировано на новую основу в 1997 г. Н. К. Шебеко, при этом стало очевидно механическое соединение двух фрагментов, вырезанных из одной большой ткани. — [37, с. 12, прим. 8; 31, с. 21, прим. 6; 36, кат. № 2, с. 5, 8, ил. на с. 17]. Исследовательница ошибочно считала, что оба фрагмента происходят из собрания А. С. Уварова. См. также: [15, № 70, с. 59].
- ²⁰ РГИА. Ф. 797. Оп. 26. Д. 52. 1856 г. Распоряжение Св. Синода о передаче вещей церковного назначения из Оружейной палаты в Синодальную ризницу; РГИА. Ф. 789. Оп. 6 (1869). Д. 111. Дело по переписке с Московским митрополитом Иннокентием о передаче в музей древнерусского искусства хранящихся в Московской патриаршей библиотеке и ризнице некоторых предметов древности. Фрагменты перечислены под № 764.15 в описи коллекции М. П. Погодина: Л. 122 об.
- ²¹ ГММК. Инв. № ТК-61. Размеры: 33×22,8 (основа), средник — 19×13,2 см. Надпись: W АГИ // //О[] ДМИТРЕ[]. Древняя тафта окаймлена широкой каймой золотного атласа, места стыков закрыты серебряными рельефными полосами с подложенной под них бумагой. Шитая икона прикреплена гвоздями к доске, обтянутой с оборота поздней желтой тафтой. Поступила из Государственного музея изящных искусств в 1927 г. ОРПФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20. 1927 г. Д. 20. Л. 38 (о принадлежности собранию С.А. Щербатова — Л. 34). На обороте бумажная наклейка с надписью «№ 1497». См.: Опись Оружейной палаты 1914–1930-х гг. Д. 16. № 17330; [37, с. 12–13, ил. 9, 13, с. 324; 40, с. 88–89, кат. № 6].
- ²² ГЭ. Инв. № Э/РП-1336. Приобретена через закупочную комиссию ГЭ в 1960 г. от Г. А. Чухлова. Древняя тафта дублирована на газ, холст наклеен на туюль. Набита металлическими гвоздями на иконную доску. Доска липовая с двумя врезными встречными шпонками из дуба. Размер доски: 31×19,5×2 см.; шитье 19,4×12,2 см. Надпись: W АГИ [...] ИАКОВЪ. [31; 77, кат. № R-18, с. 268].
- ²³ Н. А. Маясова ссылается на устные сведения Ю. А. Пятницкого, не подтвержденные источниками [40, с. 89, прим. 9]. Это ошибочное предположение, видимо, было основано на упоминании в дурковой церкви нескольких полотняных и атласных «церквей», исполненных в XVI–XVII вв. Подробнее о них см. ниже. Недоразумение могло возникнуть и в связи с существованием в Кремлевском дворце вышитого иконостаса, работы царевен, однако он был исполнен не в технике шитья (хотя именно так о нем свидетельствуют источники), а аппликации, «работы царевен». Благодарю Т.С. Борисову, обратившую на это мое внимание.
- ²⁴ Несколько таких икон сохранилось в самом Ростове [22, кат. № № 11, 43, 49], другие памятники рассматриваются как ростовские по стилистическим и иконографическим особенностям [92, кат. № 23, с. 150–153].
- ²⁵ В этих памятниках апостол Павел изображен в гиматии разного цвета, но одинаково брошенного на оба плеча; святой несет перед собой или прижимает Евангелие к груди [2, ил. 167; 262/11]. Близка образу Троицкого чина и икона апостола Павла из иконостаса собора Высоцкого Серпуховского монастыря, 1387–1395 гг. (ГТГ). Иконография шитого фрагмента весьма сходно с фигурой святого на иконе «Собор двенадцати Апостолов» из одноименной церкви в Новгороде 1432 г. [20, кат. № 22]. Однако ни в одном из известных деисусных образов нет изображения столь миниатюрного кодекса, поддерживаемого двумя руками сверху и снизу. Здесь Евангелие воспринимается подобно фибуле, скрепляющей края сомкнутого впереди и сложенного пышной воздушной складкой плаща.
- ²⁶ Праотец Иаков помещен в иконостасе из Твери (так называемом, Кашинском) среди пророков в соответствующем ярусе (ГРМ), однако там он представлен традиционно, со свитком, как и остальные фигуры чина [60, кат. № 68].
- ²⁷ При размонтировке фрагментов во время реставрации обнаружилось, что это два разных куска ткани, а изображения явно были обращены к недошедшему центральному образу.
- ²⁸ Такой пример известен по походному иконостасу из собрания А. В. Морозова (ГТГ) [3, т. II, кат. № 434, с. 73–74; 101, cat. N. 20, с. 146–147].
- ²⁹ Образы двух этих пророков выделяются среди других фрагментов — они большеголовые, фигуры выглядят крупнее. Однако шитье личного и характер рисунка при сравнении с остальными частями иконостаса не оставляют сомнений в идентичности их исполнения, вплоть до мельчайших деталей. Размеры нимбов точно соответствуют остальным изображениям. Шитый образ пророка Гедеона является самым ранним в составе пророческого ряда. Иконография его следует тому типу, который будет принят в искусстве XV в.: средневека с короткими чуть выходящими волосами и небольшой округлой бородой, что значительно отличается от изображений его в виде старца с длинными седыми космами на синайской иконе XII в. [100, pl. 19] и в древнерусских росписях домонгольского времени. Но именно к ним восходит характер одеяний Гедеона с широко открытым хитоном с клавирами и переброшенным через плечо плащом, бурно развивающаяся складка которого (справа от фигуры) и порывисто указующий на образ Богоматери (в недошедшем среднике) жест руки святого передают его движение к центру. Надпись на свитке пророка уподобляет Богородицу «руну красному»: РУ/НО ТЯ К/РАСНАЯ / ПРЕЖЕ / ПРОЗВА/ХЪ ТЯ Д/ВО ПОК/АЖИ МИ(Р?)У БО ЧЮ(до) (или МИ / УБО ЧЮ(до)) — (парафраз: Суд. 6. 37). Сердечно благодарю А.А. Турилова за помощь в прочтении неясных мест надписи и ее палеографическом анализе. Начертание букв, по его мнению, не противоречит первой трети XV в. Близкий по времени, но традиционный поясной образ Гедеона из пророческого ряда известен по послерублевскому по стилю памятнику в МРИ [92, кат. № 12, с. 100–103; 91].
- ³⁰ Третья буква, скорее всего, читается как «К», поскольку то же начертание присутствует в имени ЕЗЕКХИЛЬ.
- ³¹ Традиционная дата смерти оспорена [27, с. 68].
- ³² Целый ряд таких памятников хранится в различных музеях, по иконографическим и стилистическим признакам они относятся

к работе новгородских резчиков и, видимо, являются продукцией одной мастерской, работавшей в первой половине – середине XVI в. [57; 79, кат. № 7, с. 70–77; 15, № 103, с. 87; 24, с. 34–35, кат. № 16].

³³ Такая традиция сохранялась в старообрядческой среде в XVIII–XIX вв. [56].

³⁴ Например, в 1679 г. живописные иконы на ткани изготовляли для полотняной церкви князя М. К. Черкасского московские придворные мастера [18, с. 169, 173]. О других примерах, в том числе сохранившихся памятников, см. [30].

³⁵ Надпись сохранялась еще в XIX в.: [14].

³⁶ В марте этого года он был передан в церковь Рождества Христова при Чесменском инвалидном доме [41, с. 192–193]. В 1922 г. отдельные части этого комплекса оказались в ГРМ [54, с. 32].

³⁷ На близость этого памятника и Жировской площади обратил внимание А.С. Преображенский [67, с. 162, цв. ил. 93].

³⁸ Исследователи отмечают, что сами ростовские князья в XV в. не оказывали Троице-Сергиеву монастырю какого-либо внимания [12].

Список литературы:

1. *Альшуллер Б. Л.* Еще раз к вопросу о древнейшей истории Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследования памятников культуры [Труды Всесоюзного специализированного реставрационно-производственного объединения Союзреставрация]. Вып. II. М.: Стройиздат, 1982. С. 28–30.
2. Андрей Рублев. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника / Сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. М.: Красная площадь, 2010. 624 с. ил.
3. *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. В 2-х тт. М.: Искусство, 1963. Том. 1. 394 с.
4. *Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М.: Наука, 1996. 552 с.
5. *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. В 22 книгах. Кн. Т. IX. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1895. 499 с.
6. *Бетин Л. В., Шередега В. И.* Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Реставрация и исследования памятников культуры [Труды Всесоюзного специализированного реставрационно-производственного объединения Союзреставрация]. Вып. II. М.: Стройиздат, 1982. С. 31–64.
7. *Вздорнов Г. И.* Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство: XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1963. С. 75–82;
8. *Вздорнов Г. И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы. М.: Гранд Холдинг, 2007. 208 с.
9. *Витевский В.* О походном храме, пожалованном Петром Великим калмыцкому таше Петру Петровичу // Занятия Восьмого археологического съезда. М., 1890. 211 с.
10. Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря / под ред. Е. Н. Клитина, Б. А. Рыбакова. М.: Наука, 1987. 439 с.
11. Выставка VIII Археологического съезда // Труды VIII Археологического съезда в Москве в 1890 г. М., 1897. Т. 4. С. 207–241.
12. *Городилин С. В.* Сергей Радонежский и ростовский княжеский род: известное, вероятное, возможное // Преподобный Сергей, «родом ростовец...»: материалы конференции. Ростов: Ростовский музей-заповедник, 2014. С. 51–66.
13. Государственная Оружейная палата. Государственные музеи Московского Кремля. М.: Советский художник. 1988. 432 с.
14. *Дмитриев Ю. Н.* К истории одного памятника // Сообщения ГРМ. М.; Л.: Искусство, 1956. Вып. IV. С. 58–61.
15. Древлехранилище памятников иконописи и церковной старины в Русском музее / Альманах. Вып. 433. СПб., Palace Edition, 2014. 208 с.
16. Житие и подвиги преподобного отца нашего игумена Никона, ученика блаженного Сергия чудотворца / Подготовка текста, перевод и комментарии А. А. Савельева // Библиотека литературы Древней Руси. РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева и др. СПб.: Наука, 2003. Т. 12: XVI век. С. 80–103.
17. *Забелин И. И.* Домашний быт русских цариц в XVI–XVII ст. М.: Типография Грачева и Комп, 1869. Материалы. 670 с.
18. *Забелин И. Е.* Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городских мастеров XVII столетия // Русский художественный архив. Вып. 3. М., 1894. С. 108–130; Вып. 3. С. 163–175.
19. *Зонова О. В.* О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1985. С. 69–86.
20. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М.: Северный паломник, 2008 (Древнерусская живопись в музеях России). 576 с.
21. Иконы Пскова. В 2х тт. Т. 1: [XIV – первая половина XVI в.] / сост. О. А. Васильева. М.: Северный паломник, 2012. 486 с.
22. Иконы Ростова Великого / сост. В. И. Вахрина / Древнерусская живопись в музеях России. М.: Северный паломник, 2006. 448 с.
23. Иконы Успенского собора Московского Кремля XI – начало XV века. Каталог / ред.-сост. Т. В. Толстая, науч. ред. Л. А. Щенникова. М.: Северный паломник, 2007. 256 с.
24. Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария. Каталог выставки / Сост. и науч. ред. И. А. Шалина. Альманах. Вып. 486. СПб., Palace Editions, 2016. 208 с.
25. Искусство Руси эпохи Рублева (XIV – начало XVI вв.). Каталог выставки / Сост. Е. Д. Дмитриева, Н. Р. Левинсон, М. Н. Левинсон-Нечаева и др. М., 1960. 31 с.
26. Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. М.: Синод. тип., 1907. 202 с.
27. *Клосс Б. М.* Избранные труды. Т. I. Житие Сергия Радонежского / Язык. Семиотика. Культура. М.: Языки славянской культуры, 1998. 557 с.
28. *Клюканова О. В., Пивоварова Н. В.* Походный иконостас, или «тафтяная церковь» царя Федора Иоанновича 1592 г. // I Мая-совские чтения. Церковное шитье: история и современность. Сборник статей по материалам научно-практической конференции (Государственный Русский музей, 10–11 октября 2019 г.) / сост. и науч. ред. Е. Ю. Катасонова. СПб., 2024. С. 100–115.
29. *Колтакова Г. С.* Иконография «Традицию легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII–XVIII вв. Попытка нового осмысления // Русское церковное искусство Нового времени. М.: Индрик, 2004. С. 29–54.
30. *Комашко Н. И.* Государева «походная церковь» – вновь открытый памятник русского искусства второй половины XVII века
31. *Косцова А., Моисеенко Е.* Две шитье иконы XV века // Сообщения ГЭ. Вып. XLII. Л., 1977. С. 18–21.
32. *Кучкин В. А., Попов Г. В.* Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая Книга пророков 1489 года // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М.: Наука, 1974. С. 107–144.
33. *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. Псковская школа. С. 72–80.
34. *Лесючевский В.* Походная церковь-палатка фельдмаршала Б. П. Шереметева // Записки историко-бытового отдела ГРМ.

Вып. 1. Л.: ГРМ, 1928. С. 37–60.

35. *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М.: Искусство, 1987. 528 с.
36. *Лихачева Л. Д.* Древнерусское шитье XV – начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки. Л.: ГРМ, 1980. 135 с.
37. *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М.: Искусство, 1971. 96 с.
38. *Маясова Н. А.* Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Советский художник, 1976. Вып. 2. С. 46–49.
39. *Маясова Н.А.* Произведения лицевого шитья из Архангельского собора // Архангельский собор Московского Кремля. М.: Красная площадь, 2002. С. 334–364.
40. *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье: Каталог (Музеи Московского Кремля). М., 2004. 495 с.
41. *Морошкин К.* Исторический очерк Чесменской военной богадельни имп. Николая I. СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1899. 27 с.
42. *Нарциссов В. В.* Шитый покров Сергия Радонежского // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского историко-художественного музея-заповедника. М.: Наука, 1990. С. 28–38.
43. *Нарциссов В. В.* Воздух, шитый княгиней Оленой Верейской // Древнерусское искусство: Исследования и реставрация. СПб., 1997. С. 212–233.
44. *Нарциссов В. В.* Проблемы иконографии преподобного Сергия Радонежского // Древнерусское искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 54–62.
45. *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII–XVI веков в собрании Загорского музея: каталог / под ред. И.И. Бурейченко. Загорск: Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник, 1960. 250 с.
46. *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М.: Советский художник, 1968. 176 с.
47. *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М.: Искусство, 1977. 204 с.
48. О приобретении в казну Древлехранилища профессора Погодина // Северная пчела. СПб., 1852. № 198. С. 789–790.
49. Обитель преподобного Сергия. Каталог выставки. Гос. ист. музей / сост. и науч. ред. Е. М. Юхименко. М.: ГИМ, 2014. 375 с.
50. *Олсуфьев Ю. А.* К вопросу о шитом деисусном чине (№ 1543) в Музее бывшей Троице-Сергиевой лавры: Доклад, читанный в Комиссии по охране памятников искусства Троице-Сергиевой лавры 27 дек. 1923 г. [Сергиев]: тип. Иванова, 1924. 8 с.
51. *Орловский И. И.* Смоленский поход царя Алексея Михайловича в 1654 году. Смоленск: Изд. Смоленского губернского статистического комитета, 1905. 75 с.
52. *Осташенко Е. Я.* Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 год. К вопросу о стиле икон // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. [т. 30]. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 135–160.
53. *Осташенко Е. Я.* Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005. 416 с.
54. Отчет Русского музея за 1922. Пгд.: Тип. им. Ивана Федорова, 1923. 75 с.
55. *Палкина Д. Ю.* Аргументы в пользу передатировки собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря // Труды Звенигородского историко-архитектурного и художественного музея. Проблемы изучения памятников раннемосковского зодчества. К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря и 100-летию со дня рождения архитектора Бориса Алексеевича Огнева / Сост. Е. А. Белов. Звенигород, 2008. С. 13–25.
56. *Пивоварова Н. В.* Новый взгляд на «Ивановское дело» 1855 г.: к вопросу о старообрядческих походных церквях / «А мне глаголати неленостно...». Раскол и старообрядчество в современной рефлексии. Сборник научных трудов [Всероссийской конференции, Кострома, 25–26 апреля 2012 г.] / Сост. И. А. Едошина. Кострома, 2012. С. 150–155.
57. *Плешанова И. И.* Складни-иконостасы в собрании Русского музея // ПКНО. Ежегодник. 2001. М.: Наука, 2002. С. 403–409.
58. *Плешанова И. И., Лихачева Л. Д.* Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л.: Искусство, 1985. 223 с.
59. *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975. 334 с.
60. *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI вв. М.: Наука, 1979. 640 с.
61. *Попов Г. В.* Тверская икона XIII–XVIII веков. СПб.: Аврора, 1993. 280 с.
62. *Попов Г. В.* Евангелие апракос боярина Федора Андреевича Кошки. Соображения о судьбе рукописи (1392–1428/1432 гг.) // Хризограф. Вып. 1. Сборник статей. К юбилею Г. З. Быковой / Сост. и отв. редактор Э. Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2003. С. 154–161.
63. *Попов Г. В.* Преподобный Сергий Радонежский и образ святой Троицы в древнерусском искусстве // Преподобный Сергий Радонежский и образ святой Троицы в Древнерусском искусстве. Каталог выставки / Сост. Г. В. Попов, Н. И. Комашко. М., 2013. С. 9–26.
64. *Попов Г. В.* «Первое стенное письмо» Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // В созвездии Льва. Сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: ГИИ, 2014. С. 350–369.
65. *Попов Г. В.* Вопросы атрибуции и иконографических источников шитого иконостаса второй четверти XV в. из собрания Исторического музея // Преподобный Сергий Радонежский: история и агиография, иконописный образ и монастырские традиции. Материалы международной научной конференции. Москва, Государственный исторический музей, 27–28 мая 2014 г. / Сост. и научн. ред. Е. М. Юхименко. М., 2015 (Труды ГИМ. Вып. 202). С. 248–259.
66. *Попов Г. В.* Об источнике одной из сцен шитого иконостаса второй четверти XV в. в собрании ГИМ // Саввинские чтения. Сборник трудов по истории Звенигородского края. Вып. 3. Звенигород, 2015. С. 202–215.
67. *Преображенский А. С.* О датировке и атрибуции Жировского воздуха из Национального музея во Львове // I Маяковские чтения. Церковное шитье: история и современность. Сборник статей по материалам научно-практической конференции (Государственный Русский музей, 10–11 октября 2019 г.) / сост. и науч. ред. Е. Ю. Катасонова. СПб., 2024. С. 150–167.
68. Псковская икона XIII–XVI веков: [Альбом] / авт. вступ. ст. М. В. Алпатов, И. С. Родникова; сост. и авт. кат. И. С. Родникова. Л.: Аврора, 1990. 324 с.
69. *Пуцко В. Г.* Ковчег-мошевик Радонежских князей и пластическое искусство Византии эпохи Палеологов // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы IV международной конференции 20 сентября – 1 октября 2004 года. М.: Индрик, 2007. С. 267–284.
70. Религиозный Петербург / Альманах. Вып. 106. ГРМ. СПб.: Palace Editions, 2004. 557 с.
71. Реликвии в истории государства Российского / Авторы-сост. А. В. Лаврентьев, Е. Г. Горохова, И. Н. Палтусова. М., 1995. 120 с.
72. *Сарабянов В. Д.* Иконостас Софии Новгородской 1509 года: новгородская основа и московские традиции // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. М.: Северный Паломник, 2007. С. 503–514.
73. *Сарабянов В. Д.* Изображения преподобных отцов в росписях собора Успения «на Городке» в Звенигороде. К вопросу об ико-

- нографической традиции // Труды Звенигородского историко-архитектурного и художественного музея. Проблемы изучения памятников раннемосковского зодчества. К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря и 100-летию со дня рождения архитектора Бориса Алексеевича Огнева / Сост. Е. А. Белов. Звенигород, 2008. С. 101–117.
74. *Свирин А. Н.* Памятник живописного стиля шитья («чин») XV в. в Сергиевском историко-художественном музее (б. Троице-Сергиевой лавры). Комис. по охране памятников искусства и старины. Сергиев Посад: Тип. Иванова, 1925. 15 с.
75. *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. М.: Искусство, 1963. 150 с.
Palace Editions, 2011. 495 с.
77. Синай, Византия, Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки / Под ред. О. Баддлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. Лондон, 2000. 488 с.
78. *Смирнова Э. С.* Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в. // Древнерусское искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 63–78.
79. *Соколова И. М.* Русская деревянная скульптура XV–XVII веков. Каталог. М.: Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 2003. 320 с.
80. Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки к XVIII Международному конгрессу византистов. Москва, 8–15 августа 1991 г. М.: Изд-во Гос. музеев Московского Кремля, 1991. 80 с.
81. *Стерлигова И. А.* Резные иконы митрополита Виссариона в Музеях Ватикана: к истории русско-итальянских связей в XV веке // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства – Издание Гос. института искусствознания. М., 2020. Вып. 1. С. 79–97.
82. Троицкий образ преподобного Сергия / автор текста Г. В. Попов. М.: б.м., 2010. 144 с.
83. *Успенский А.* Церковно-археологическое хранилище при московском дворце в XVII в. М.: издание Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете, 1902. 92 с.
84. *Успенский А.* Записные книги и бумаги старинных дворцовых приказов. Вып. 3. М., 1906. Документы XVIII–XIX вв. бывшего Архива Оружейной Палаты. М.: Изд. Общ. Архива М-ва Имп. двора (Печатня А. И. Снегиревой), 1906. CLXV с.
85. *Царевская Т. Ю.* Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 196 с.
86. *Шалина И. А.* Коллекция икон М. П. Погодина // Государственный Русский музей. Из истории музея. СПб.: Советский художник, 1995. С. 112–123.
87. *Шалина И. А.* Вариативность образов святого Николая в византийском и древнерусском искусстве XIV в. и новооткрытая икона из Музея Русской иконы // Древнерусское искусство: Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. Материалы международной научной конференции 1–2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009. С. 267–294.
88. *Шалина И. А.* Фрагменты шитого иконостаса второй четверти XV века: проблемы реконструкции, иконографии, стиля // Сергей Радонежский и русское искусство второй половины XIV – первой половины XV века в контексте византийской культуры. Тезисы международного научного симпозиума. Москва. 10–12 ноября 2014 года. М., 2014. С. 46–50.
89. *Шалина И. А.* Камерные иконостасы («походные церкви») в псковском искусстве XVI века // Искусство Христианского мира. Т. 14. М., 2017. С. 303–319.
90. *Шалина И. А.* Древнейшая икона «Сошествие во ад» из Успенского собора Тихвинского монастыря: проблемы датировки и атрибуции // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции Русский музей, Санкт-Петербург, 2019. Вып. XXXV. СПб., 2020. С. 6–23.
91. *Шалина И. А.* Художественное наследие Андрея Рублева. «Пророк Геден» из собрания Музея русской иконы и формирование пророческого ряда иконостаса в первой половине XV века // Андрей Рублев и его время. Сборник статей. М. (в печати).
92. Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог выставки / Науч. ред. и сост. И. А. Шалина. М.: Благотворит. фонд «Частный музей Русской иконы», 2009. 592 с.
93. *Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля: Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. М.: Красная площадь, 2004. 288 с.
94. *Abel U., Moore V.* Icons. Nationalmuseum, Stockholm: Nationalmuseum, 2002. 218 p.
95. *Симић-Лазар Д.* Каленић: Сликарество, историја. Крагујевац: Завод за уџбенике, 2000. 451 p.
96. Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. by R. S. Nelson and K. M. Collins. Los Angeles: Getty Publications, 2006. 304 p.
97. *Кара-Васильева Т.* Шедевры церковного шитья Украины. Київ: Информ.-вид. центр Укр. Правосл. Церкви, 2000. 96 с.
98. *Милькович-Пепек П.* Велјуса. Манастир св. Богородица Милостива во селото Вилјуса крај Струмица. Скопје: Факултет за филол.-ист. науки на унив. “Кирил и Методиј”, 1981. 305 p.
99. *Mouriki D.* The wall painting in the Pantanassa at Mistra: models of a Painter's Workshop in the Fifteenth Century // The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 217–231.
100. Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens: Ekdotike Athenon, 1990. 399 p.
101. Zwischen Himmel und Erde. Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts / Hrsg. von B.-M. Wolter. Frankfurt: Verlag Gerd Hatje; 1997. 271 S.

References:

- Abel, U. (2002), Moore, V. *Icons. Nationalmuseum*. Stockholm: Nationalmuseum Publ.
- Al'shuller, B. L. (1982) 'Once again to the question of the ancient history of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin', in: *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury. Trudy Vsesoiuznogo spetsializirovannogo restavratsionno-proizvodstvennogo ob"edi-neniia Soiuzrestavratsiia [Restoration and research of cultural monuments]*, vol. 2. Moscow: Stroizdat Publ., pp. 28–30. (in Russian)
- Alpatov, M. V. (1990), Rodnikova, I. S. (comp.) *Pskovskaia ikona XIII–XVI vekov: Al'bon [Pskov icon of the 13th – 16th centuries]*. Leningrad: Avrora Publ. (in Russian)
- Antonova, V. I. (1963), Mneva, N. E. *Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI – nachala XVIII v. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii [Catalog of ancient Russian painting of the 11th – early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification]*, vol. 2. Moscow: Iskustvo Publ. (in Russian)
- Baddlei, O. (2000), Briunner, E., Piatnitskii, Iu. (ed.) *Sinai, Vizantiia, Rus'. Pravoslavnoe iskusstvo s 6 do nachala 20 veka: Katalog vystavki (Sinai, Byzantium, Rus'. Orthodox art from the 6th to the beginning of the 20th century: Exhibition catalog)*. London. (in Russian)
- Baldin, V.I. (1996), Manushina, T. N. *Troitse-Sergieva lavra. Arkhitekturnyi ansambl' i khudozhestvennye kollektsii drevnerusskogo iskusstva XIV–XVII vv. [Trinity-Sergius Lavra. Architectural ensemble and art collections of ancient Russian art of the 14th–17th centuries]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Barsukov, N. P. (1895) *Zhizn' i trudy M. P. Pogodina [Life and works of M. P. Pogodin]*, vol. 9. St. Petersburg: Tip. M. M. Stasiulevicha Publ. (in Russian)

- Betin, L. V. (1982), Sheredega, V. I. 'Altar barrier of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery', in: *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury Trudy Vsesoiuznogo spetsializirovannogo restavratsionno-proizvodstvennogo ob'edineniia Soiuz-restavratsiia [Restoration and research of cultural monuments]*, vol. 2. Moscow: Stroizdat Publ., pp. 31–64 (in Russian)
- Dmitriev, Iu. N. (1956) 'To the history of one monument', *Soobshcheniia GRM [Communications of the Russian Museum]*, 4, pp. 58–61. (in Russian)
- Dmitrieva, E. D. (1960), Levinson, N. R., Levinson-Nechaeva, M. N. (comp.) *Iskusstvo Rusi epokhi Rubleva (XIV – nachalo XVI vv.). Katalog vystavki [The art of Rus' in the era of Rublev (XIV – early XVI centuries). Exhibition catalog]*. Moscow. (in Russian)
- Drevlekhranilishche pamiatnikov ikonopisi i tserkovnoi stariny v Russkom muzee [Old storage of monuments of icon painting and church antiquity in the Russian Museum]. Al'manakh*, 433. St. Petersburg: Palace Edition Publ., 2014. (in Russian)
- Gorodilin, S. V. (2014) 'Sergius of Radonezh and the Rostov princely family: known, probable, possible', in: *Prepodobnyi Sergii, «rodom rostovets...»: materialy konferentsii [Venerable Sergius, "Born from Rostov...": conference materials]*. Rostov: Rostovskii muzei-zapovednik Publ., pp. 51–66. (in Russian)
- Gosudarstvennaia Oruzheinaia palata. Gosudarstvennye muzei Moskovskogo Kremliia [State Armory Chamber. State museums of the Moscow Kremlin]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. (in Russian)
- Ikony Velikogo Novgoroda XI – nachala XVI veka [Icons of Veliky Novgorod from the 11th – early 16th centuries]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ., 2008 (Drevnerusskaia zhivopis' v muzeiakh Rossii). (in Russian)
- Iukhimenko, E. M. (ed.) (2014). *Obitel' prepodobnogo Sergiia. Katalog vystavki [Monastery of St. Sergius. Exhibition catalog]*. Moscow: GIM Publ. (in Russian)
- Kara-Vasy'eva, T. (2000) *Shedevry tserkovnogo shytva Ukrainy [Masterpieces of church sewing of Ukraine]*. Kyiv: Inform.-ed. center of Ukraine Orthodoxy Church Publ. (in Ukrainian)
- Klitina, E. N. (1987), Rybakov, B.A. (ed.) *Vkladnaia kniga Troitse-Sergieva monastyria [Inset book of the Trinity-Sergius Monastery]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Kliukanova, O. V. (2024), Pivovarova, N.V. 'Traveling iconostasis, or "taffeta church" of Tsar Fyodor Ioannovich, 1592', in: Katasonova E. Iu. (ed.) *I Maiasovskie chteniia. Tserkovnoe shit'e: istoriia i sovremennost' [I Mayasov Readings. Church sewing: history and modernity. Collection of articles based on the materials of the scientific and practical conference, 10–11 Oct. 2019]*. St. Petersburg, pp. 100–115. (in Russian)
- Kloss, B. M. (1998) *Izbrannye trudy. T. I. Zhitie Sergiia Radonezhskogo Iazyk. Semiotika. Kul'tura [Selected works. Vol. I: Life of Sergius of Radonezh. Language Semiotics, Culture]*. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ. (in Russian)
- Kolpakova, G. S. (2004) 'Iconography "Tradition Legis" and the apostolic rank in Russian iconostases of the 17th –18th centuries. An attempt at new thinking', in: *Russkoe tserkovnoe iskusstvo Novogo vremeni [Russian church art of modern time]*. Moscow: Indrik Publ., pp. 29–54. (in Russian)
- Komashko, N. I. 'The Sovereign's "camping church" is a newly discovered monument of Russian art of the second half of the 17th century', *Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian world]*, vol. 12. Moscow: PSTGU Publ., 2012, pp. 252–261 (in Russian)
- Kostsova, A., Moiseenko, E. (1977) 'Two embroidered icons of the 15th century', *Soobshcheniia GE [Communications of the State Hermitage Museum]*, vol. XLII. Leningrad, Hermitage Publ., pp. 18–21. (in Russian)
- Kuchkin, V. A. (1974), Popov, G. V. 'Sovereign clerk Vasily Mamyrev and the front Book of the Prophets of 1489', in: *Drevnerusskoe iskusstvo: Rukopisnaia kniga [Old Russian art: Handwritten book]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 107–144 (in Russian)
- Lavrent'ev, A. V. (1995), Gorokhova, E. G., Paltusova, I. N. *Relikvii istorii gosudarstva Rossiiskogo [Relics of the history of the Russian state]*. Moscow. (in Russian)
- Lazarev, V. N. (1983) *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka Pskovskaia shkola [Russian icon painting from its origins to the beginning of the 16th century. Pskov school]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 72–80. (in Russian)
- Lesiuchevskii, V. (1928) 'Camping church-tent of Field Marshal B.P. Sheremetev', in: *Zapiski istoriko-bytovogo otdela GRM [Notes from the historical and everyday life department of the State Russian Museum]*, 1. Leningrad: State Russian museum Publ., pp. 37–60. (in Russian)
- Lifshits, L. I. (1987) *Monumental'naia zhivopis' Novgoroda XIV–XV vekov [Monumental painting of Novgorod of the 14th –15th centuries]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Likhacheva, L. D. (1980) *Drevnerusskoe shit'e XV – nachala XVIII veka v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeia: Katalog vystavki [Old Russian embroidery from the 15th – early 18th centuries in the collection of the State Russian Museum: Exhibition Catalog]*. Leningrad: State Russian museum Publ. (in Russian)
- Maiasova, N. A. (1971) *Drevnerusskoe shit'e [Old Russian embroidery]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Maiasova, N. A. (1976) 'Kremlin "svetlitsa" under Irina Godunova', *Gosudarstvennye muzei Moskovskogo Kremliia. Materialy i issledovaniia [State museums of the Moscow Kremlin. Materials and research]*, 2. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., pp. 46–49. (in Russian)
- Maiasova, N. A. (2002) 'Works of facial embroidery from the Archangel Cathedral', in: *Arkhangel'skii sobor Moskovskogo Kremliia [Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin]*. Moscow: Krasnaia ploshchad' Publ., pp. 334–364. (in Russian)
- Maiasova, N. A. (2004) *Drevnerusskoe litsevoe shit'e [Old Russian facial embroidery. Katalog]*. Moscow: Muzei Moskovskogo Kremliia Publ. (in Russian)
- Miljkovic-Pepec P. (1981) *Veljusa. Manastir sv. Bogorodica Milostiva vo seloto Viljusa kraj Strumica [Veljusa. Monastery of St. Bogorodica merciful in the village of Viljusa near Strumica]*. Skopje: Faculty of Philosophy and History at the University "Cyril and Methodius" Publ. (in Serbian)
- Moroshkin, K. (1899) *Istoricheskie ocherk Chesmenskoi voennoi bogadel'ni imp. Nikolaia I [Historical sketch of the Chesma military almshouse of the Emperor Nicholas I]*. St. Petersburg: Tip. P. P. Soikina Publ. (in Russian)
- Mouriki, D. (1991) 'The wall painting in the Pantanassa at Mistra: models of a Painter's Workshop in the Fifteenth Century', in: *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*. Princeton: Princeton University Press, pp. 217–231.
- Nartsissov, V. V. (1990) 'Embroidered cover of Sergius of Radonezh', in: *Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo. Soobshchenie Zagorskogo istoriko-khudozhestvennogo muzeia-zapovednika [Old Russian and folk art. Message from the Zagorsk Historical and Art Museum-Reserve]*. Moscow, pp. 28–38. (in Russian)
- Nartsissov, V. V. (1997) 'Air, embroidered by Princess Olena Vereiskaya', in: *Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniia i restavratsiia [Old Russian Art. Research and restoration]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 212–233. (in Russian)
- Nartsissov, V. V. (1998) 'Problems of iconography of St. Sergius of Radonezh', in: *Drevnerusskoe iskusstvo: Sergii Radonezhskii i khudozhestvennaia kul'tura Moskvy XIV–XV vv. [Old Russian Art: Sergius of Radonezh and the artistic culture of Moscow in the 14th – 15th centuries]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 54–62. (in Russian)
- Nelson, R. S. (2006), Collins, K. M. (ed.) *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*. Los Angeles: Getty Publications.

- Nikolaeva, T. V. (1960) *Proizvedeniia melkoi plastiki XIII–XVI vekov v sobranii Zagorskogo muzeia: katalog (Works of small sculpture from the 13th – 16th centuries in the collection of the Zagorsk Museum: catalog)*. Zagorsk: Zagorskii gos. istoriko-khudozhestvennyi muzei-zapovednik Publ. (in Russian)
- Nikolaeva, T. V. (1968) *Drevnerusskaia melkaia plastika XI–XVI vekov [Old Russian small sculpture of the 11th–16th centuries]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Nikolaeva, T. V. (1977) *Drevnerusskaia zhivopis' Zagorskogo muzeia [Old Russian painting of the Zagorsk Museum]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Olsuf'ev, Iu. A. (1924) *K voprosu o shitom deisusnom chine (№ 1543) v Muzee byvshei Troitse-Sergievoi lavry: Doklad, chitannyi v Komissii po okhrane pamiatnikov iskusstva Troitse-Sergievoi lavry 27 dek. 1923 g.* Sergiev: tip. Ivanova Publ. (in Russian)
- 'On the acquisition of the Professor's Archaeological Repository to the treasury', *Severnaia pchela [Northern Bee]*. St. Petersburg, 1852. 198, pp. 789–790. (in Russian)
- Orlovskii, I. I. (1905) *Smolenskii pokhod tsaria Alekseia Mikhailovicha v 1654 godu [Smolensk campaign of Tsar Alexei Mikhailovich in 1654]*. Smolensk: Smolenskogo gubernskogo statisticheskogo komiteta Publ. (in Russian)
- Ostashenko, E. Ia. (2005) *Andrei Rublev. Paleologovskie traditsii v moskovskoi zhivopisi kontsa XIV – pervoi treti XV veka [Andrey Rublev. Paleologian traditions in Moscow painting of the late 14th – first third of the 15th centuries]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
- Ostashenko, E. Ia. (2012) 'Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra around 1425. On the issue of icon style', in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoi Rusi Vizantii epokhi Andreia Rubleva. K 600-letiiu rospisi Uspenskogo sobora vo Vladimire: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 1–2 oktiabria 2008 g. [Old Russian art. The art of medieval Rus' and Byzantium in the era of Andrei Rublev. To the 600th anniversary of the painting of the Assumption Cathedral in Vladimir: Proceedings of the International Scientific Conference October 1–2, 2008]*, vol. 30. Moscow: Art-Volkhonka Publ., pp. 135–160. (in Russian)
- Otchet Russkogo muzeia za 1922 [Report of the Russian Museum for 1922]*. Petrograd: Tipografia im. Ivana Fedorova Publ., 1923. (in Russian)
- Palkina, D. Iu. (2008) 'Arguments in favor of re-dating the Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary of the Savvino-Storozhevsky Monastery', in: Belov E. A. (comp.) *Trudy Zvenigorodskogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeia. Problemy izuchenii pamiatnikov rannemoskovskogo zodchestva. K 600-letiiu Rozhdestvenskogo sobora Savvino-Storozhevskogo monastyria i 100-letiiu so dnia rozhdeniia arkhitekatora Borisa Alekseevicha Ogneva [Proceedings of the Zvenigorod Historical, Architectural and Art Museum. Problems of studying monuments of early Moscow architecture. To the 600th anniversary of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery and the 100th anniversary of the birth of the architect B. A. Ognev]*. Zvenigorod, pp. 13–25. (in Russian)
- Pivovarova, N.V. (2012) 'A new look at the "Ivanovo Affair" of 1855: on the issue of Old Believer marching churches. "And it's not lazy for me to say..."', in: Edoshina I. A. (comp.) *Raskol i staroobriadchestvo v sovremennoi refleksii. Sbornik nauchnykh trudov [Schism and Old Believers in modern reflection. Collection of scientific papers of All-Russian conference, Kostroma, 25–26 April 2012]*. Kostroma, pp. 150–155. (in Russian)
- Pleshanova, I. I. (1985), Likhacheva, L.D. *Drevnerusskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeia [Old Russian decorative and applied art in the collection of the State Russian Museum]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Pleshanova, I. I. (2001) 'Folding iconostases in the collection of the Russian Museum', in: *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Ezhegodnik [Cultural monuments. New discoveries. Yearbook]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 403–409. (in Russian)
- Popov, G. V. (1975) *Zhivopis' i miniatiura Moskvyy serediny XV – nachala XVI veka [Painting and miniature of Moscow in the mid-15th – early 16th centuries]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Popov, G. V. (1979), Ryndina, A. V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI vv. [Painting and applied art of Tver 14–16 centuries]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Popov, G. V. (1993) *Tverskaia ikona XIII–XVIII vekov [Tver icon 13–18th centuries]*. St. Petersburg: Avrora Publ. (in Russian)
- Popov, G. V. (2003) 'Gospel of aprakos boyar Fyodor Andreevich Koshka. Considerations about the fate of the manuscript (1392–1428/1432)', in: *Khrizograf (Chrysograph.)*. V. 1. Sbornik statei. K iubileiu G. Z. Bykovoii. Sost. i otv. redaktor E. N. Dobrynina. Moscow: Skanrus Publ., pp. 154–161. (in Russian)
- Popov, G. V. (2010), Dudochkin, B. N., Sheredega, N. N. (ed.) *Andrei Rublev. Podvig ikonopisaniia. K 650-letiiu velikogo khudozhnika [Andrey Rublev. Feat of icon painting. To the 650th anniversary of the great artist]*. Moscow: Krasnaia ploshchad Publ. (in Russian)
- Popov, G. V. (2010). *Troitskii obraz prepodobnogo Sergiia [Trinity image of St. Sergius]*. Moscow. (in Russian)
- Popov, G. V. (2013) *Venerable Sergius of Radonezh and the image of the Holy Trinity in ancient Russian art. Prepodobnyi Sergii Radonezhskii i obraz sviatoy Troitsy v Drevnerusskom iskusstve. Katalog vystavki [Venerable Sergius of Radonezh and the image of the Holy Trinity in Old Russian art. Exhibition catalog]*. Moscow, pp. 9–26. (in Russian)
- Popov, G. V. (2014) "The first wall letter" of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery. *V sozvezdii L'va. Sb. st. po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L'va Isaakovicha Lifshitsa [In the constellation Leo. Digest of articles. on ancient Russian art in honor of Lev Isaa]*. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia Publ., pp. 350–369. (in Russian)
- Popov, G. V. (2015) 'Questions of attribution and iconographic sources of the embroidered iconostasis of the second quarter of the 15th century. from the collection of the Historical Museum', in: *Prepodobnyi Sergii Radonezhskii: istoriia i agiografiia, ikonopisnyi obraz i monastyrskie traditsii. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva, Gosudarstvennyi istoricheskii muzei, 27–28 maia 2014 g. [Venerable Sergius of Radonezh: history and hagiography, iconographic image and monastic traditions. Proceedings of the international scientific conference. Moscow, State Historical Museum, May 27–28, 2014]*. Sost. i nauchn. red. E. M. Iukhimenko. Moscow, (Trudy GIM Publ. Is. 202), pp. 248–259. (in Russian)
- Popov, G. V. (2015) 'About the source of one of the scenes of the embroidered iconostasis of the second quarter of the 15th century. in the State Historical Museum meeting'. *Savvinskii chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia [Savvinsky readings. Collection of works on the history of the Zvenigorod region]*, 3. Zvenigorod, pp. 202–215. (in Russian)
- Preobrazhenskii, A. S. (2024) 'On the dating and attribution of Zhirovsky air from the National Museum in Lviv'. *I Maiasovskie chteniia. Tserkounoe shit'e: istoriia i sovremennost'. Sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskoi konferentsii (Gosudarstvennyi Russkii muzei [I Mayasov Readings. Church sewing: history and modernity. Collection of articles based on the materials of the scientific and practical conference], 10–11 oktiabria 2019 g.) / Katasonova, E.Iu. (ed.)*. St. Petersburg, pp. 150–167. (in Russian)
- Putsko, V. G. (2007) 'The reliquary ark of the Radonezh princes and the plastic art of Byzantium in the Palaiologan era'. *Troitse-Sergieva lava v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii. Materialy IV mezhdunarodnoi konferentsii 20 sentiabria – 1 oktiabria 2004 [Trinity-Sergius Lavra in the history, culture and spiritual life of Russia. Materials of the IV international conference September 20 - October 1, 2004]*. Moscow: Indrik Publ., pp. 267–264. (in Russian)
- Religiozni Peterburg [Religious Petersburg]*. Al'manakh Is. 106. GRM. St. Petersburg: Palace Editions Publ., 2004. (in Russian)
- Sarab'ianov, V. D. (2007) 'Iconostasis of Sophia of Novgorod 1509: Novgorod basis and Moscow traditions', in: *Ot Tsar'grada do Belogoria. Sbornik statei po srednevekovomu iskusstvu v chest' E. S. Smirnovoi [From Constantinople to the White Sea. Collection of articles*

- on medieval art in honor of E. S. Smirnova]. Moscow: Severnyi Palomnik Publ., pp. 503–514. (in Russian)
- Sarab'ianov, V. D. (2008) 'Images of the venerable fathers in the paintings of the Cathedral of the Assumption "on Gorodok" in Zvenigorod. On the issue of iconographic tradition', *Trudy Zvenigorodskogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeia. Problemy izucheniia pamiatnikov rannemoskovskogo zodchestva. K 600-letiiu Rozhdstvenskogo sobora Savvino-Storozhevskogo monastyria i 100-letiiu so dnia rozhdeniia arkhitekтора Borisa Alekseevicha Ogneva [Proceedings of the Zvenigorod Historical, Architectural and Art Museum. Problems of studying monuments of early Moscow architecture. To the 600th anniversary of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery and the 100th anniversary of the birth of the architect Boris Alekseevich Ognev]* Sost. E. A. Belov. Zvenigorod, pp. 101–117. (in Russian)
- Savel'ev, A. A. (2003) (comp.) 'The life and exploits of our venerable father, Abbot Nikon, disciple of Blessed Sergius the Wonderworker'. In: *Biblioteka literatury Drevnei Rusi [Library of the Old Rus]*, Vol. 12: 16 century. St. Petersburg: Nauka Publ., pp. 80–103. (in Russian)
- Shalina, I. A. (1995) Collection of icons of M. P. Pogodin. *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Iz istorii muzeia [State Russian Museum. From the history of the museum]*. St. Petersburg: Sovetskii khudozhnik Publ., pp. 112–123. (in Russian)
- Shalina, I. A. (1995) 'Collection of icons of M. P. Pogodin', in: *Gosudarstvennyi Russkii muzei. Iz istorii muzeia [State Russian Museum. From the history of the museum]*. St. Petersburg: Sovetskii khudozhnik Publ., pp. 112–123. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2017) 'Chamber iconostasis ("camping churches") in Pskov art of the 16th century', *Iskusstvo Khristianskogo mira [Art of the Christian world]*, 14. Moscow: PSTGU Publ., pp. 303–319. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2020) 'The oldest icon "The Descent into Hell" from the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery: problems of dating and attribution', in: *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva. Sbornik statei po materialam nauchnoi konferentsii Russkii muzei, Sankt-Peterburg, 2019. [Pages of the history of Russian art. Collection of articles based on the materials of the scientific conference Russian Museum, St. Petersburg, 2019]*, vol. XXXV. St. Petersburg: St. Russian Museum Publ., pp. 6–23. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2009) (ed.) *Shedevry russkoi ikonopisi XIV–XVI vekov iz chastnykh sobraniï. Katalog vystavki [Masterpieces of Russian icon painting of the 14th–16th centuries from private collections. Exhibition catalogue]*. Moscow: Chastnyi muzei Russkoi ikony Publ. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2009) 'Variability of images of St. Nicholas in Byzantine and Old Russian art of the 14th century and a newly discovered icon from the Museum of Russian Icon', in: *Drevnerusskoe iskusstvo: Ideia i obraz. Opyty izucheniia vizantiiskogo i drevnerusskogo iskusstva. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 1–2 noiabria 2005 g. [Old Russian Art: Idea and image. Experiments in the study of Byzantine and Old Russian art. Proceedings of the international scientific conference November 1–2, 2005]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ., pp. 267–294. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2014) 'Fragments of an embroidered iconostasis of the second quarter of the 15th century: problems of reconstruction, iconography, style', in: *Sergii Radonezhskii i russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XIV – pervoi poloviny XV veka v kontekste vizantiiskoi kul'tury. Tezisy mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma. Moskva. 10–12 noiabria 2014 goda [Sergius of Radonezh and Russian art of the second half of the 14th – first half of the 15th century in the context of Byzantine culture. Abstracts of the international scientific symposium. Moscow November 10–12, 2014]*. Moscow: GII Publ., pp. 46–50. (in Russian)
- Shalina, I. A. (2016) (ed.) *Iskusstvo Velikogo Novgoroda epokhi sviatitelia Makariia. Katalog vystavki [The art of Veliky Novgorod from the era of St. Macarius. Exhibition catalog]*. Al'manakh, 486. St. Petersburg: Palace Editions Publ. (in Russian)
- Shalina, I. A. 'The artistic heritage of Andrei Rublev. "Prophet Gideon" from the collection of the Museum of Russian Icons and the formation of the prophetic row of the iconostasis in the first half of the 15th century', in: *Andrei Rublev i ego vremia. Sbornik statei [Andrei Rublev and his time. Collection of articles]*. Moscow, (in print). (in Russian)
- Shchennikova, L. A. (2004) *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliã: Deisusnyi i prazdnichnyi riady ikonostasa: Katalog [Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Deesis and festive rows of the iconostasis: Catalog]*. Moscow: Krasnaia ploshchad' Publ. (in Russian)
- Simic-Lazar, D. (2000) *Kaleniã: Slikarstvo, istorija [Kalenii: Painting, history]*. Kparyjevac: Zavod za udzbenike Publ. (in Serbian)
- Sinai. *Treasures of the Monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdotike Athenon, 1990.
- Smirnova, E.S. (1998) 'The image of monasticism in Russian painting of the second half of the 14th century', in: *Drevnerusskoe iskusstvo: Sergii Radonezhskii i khudozhestvennaia kul'tura Moskvy XIV–XV vv. [Old Russian Art: Sergius of Radonezh and the artistic culture of Moscow in the 14th – 15th centuries]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 63–78. (in Russian)
- Sokolova, I. M. (2003) *Russkaia dereviannaia skulptura XV–XVII vekov. Katalog [Russian wooden sculpture of the 15th–17th centuries. Catalog]*. Moscow: Moscow Kremlin Museums Publ. (in Russian)
- Srednevekovoe litsevoe shit'e. *Vizantiia. Rus': Katalog vystavki k XVIII Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov. Moskva, 8–15 avgusta 1991 g. [Medieval facial embroidery. Byzantium. Balkans. Rus': Catalog of the exhibition for the XVIII International Congress of Byzantinists. Moscow, August 8–15, 1991]*. Moscow: Moscow Kremlin museums Publ., 1991. (in Russian)
- Sterligova, I.A. (2020) 'Carved icons of Metropolitan Vissarion in the Vatican Museums: on the history of Russian-Italian relations in the 15th century', *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva. Zhurnal po istorii drevnerusskogo iskusstva Gos. instituta iskusstvovedeniia*, 1, pp. 79–97. (in Russian)
- Sviataia Rus' (2011). Katalog vystavki [Holy Rus'. Exhibition catalogue]*. St. Petersburg: Palace Editions Publ. (in Russian)
- Svirin, A.N. (1925) *Pamiatnik zhivopisnogo stilia shit'ia («chin») XV v. v Sergievskom istoriko-khudozhestvennom muzee (b. Troitse-Sergievoi lavry) [Monument to the picturesque style of sewing ("chin") of the 15th century. in the Sergius Historical and Art Museum (former Trinity-Sergius Lavra)]*. Komissija. po okhrane pamiatnikov iskusstva i stariny. Sergiev Posad: Tip. Ivanova Publ. (in Russian)
- Svirin, A. N. (1963) *Drevnerusskoe shit'e [Old Russian embroidery]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Tolstaia, T. V. (2007), Shchennikova, L. A. (ed.) *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliã XI – nachalo XV veka. Katalog [Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin from the 11th to the early 15th centuries. Catalog]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)
- Tsarevskaiã, T. Iu. (1999) *Freski tserkvi Blagoveshcheniã na Miachine («v Arkazhakh») [Frescoes of the Church of the Annunciation on Myachina "in Arkazhi"]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ. (in Russian)
- Uspenskii, A. (1902) *Tserkovno-arkheologicheskoe khraniliãshe pri moskovskom dvortse v XVII v. [Church-archaeological repository at the Moscow palace in the 17th century]*. Moscow: izdanie Imperatorskogo Obshchestva istorii i drevnosti rossiiskikh pri Moskovskom universitete Publ. (in Russian)
- Uspenskii, A. (1906) *Zapisnye knigi i bumagi starinnykh dvortsovykh prikazov. Vyp. 3. Dokumenty XVIII–XIX vv. byvshego Arkhiva Oruzheinoi Palaty [Notebooks and papers of ancient palace orders. Vol. 3. Documents of the 18th–19th centuries of former Archive of the Armory Chamber]*. Moscow: Pechatnia A. I. Snegirevoi Publ. (in Russian)
- Uvarov, A. S. (1907) *Katalog sobraniã drevnostei grafa Alekseia Sergeevicha Uvarova [Catalog of the collection of antiquities of Count Alexei Sergeevich Uvarov]*. Moscow: Sinod. tip. Publ. (in Russian)
- Vakhrina, V. I. (2006) (comp.) *Ikony Rostova Velikogo. Drevnerusskaia zhivopis' v muzeiakh Rossii [Icons of Rostov the Great]*. Mos-

cow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)

Vasil'eva, O. A. (2012) (comp.) *Ikony Pskova. V. 1: XIV – pervaiia polovina XVI v [Icons of Pskov. Vol. 1: (XIV – first half of the 16th century)]*. Moscow: Severnyi palomnik Publ. (in Russian)

Vitevskii, V. (1890) 'About the camp temple granted by Peter the Great to the Kalmyk tasha Pyotr Petrovich', in: *Zaniatiia Vos'mogo arkhelogicheskogo s"ezda [Classes of the Eighth Archaeological Congress]*. Moscow. (in Russian)

'Vystavka VIII Arkheologicheskogo s"ezda (Exhibition of the VIII Archaeological Congress)' (1897), in: *Trudy VIII Arkheologicheskogo s"ezda v Moskve v 1890 g [Proceedings of the VIII Archaeological Congress]*. Moscow, vol. 4, pp. 207–241. (in Russian)

Vzdornov G.I. (1963) 'Fresco painting of the altar barrier of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery in Zvenigorod', in: *Drevnerusskoe iskusstvo: XV– nachala XVI veka [Old Russian Art: 15th – early 16th century]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 75–82. (in Russian)

Vzdornov, G. I. (2007) *Ikony-tabletki Velikogo Novgoroda. Sofiiskie sviatitsy [Veliky Novgorod tablet icons]*. Moscow: Grand Kholding Publ. (in Russian)

Wolter, B.-M. (1997) (ed.) *Zwischen Himmel und Erde. Moskauer Ikonen und Buchmalerei des 14. bis 16 Jahrhunderts*. Frankfurt: Verlag Gerd Hatje. (in German)

Zabelin, I. E. (1894) 'List of icon paintings and paintings by Moscow palace and city masters of the 17th century', *Russkii khudozhestvennyi arkhiv [Russian art archive]*. Moscow, iss. 2, pp. 108–130; iss. 3, 163–175. (in Russian)

Zabelin, I. I. (1869) *Domashnii byt russkikh tsarits v XVI–XVII st. [Home life of Russian queens in the 16th–17th centuries]*. Moscow: Tipografia Gracheva i Komp Publ. (in Russian)

Zonova, O. V. (1985) 'About the early altar frescoes of the Assumption Cathedral', in: *Uspenskii sobor Moskovskogo Kremliia. Materialy i issledovaniia [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 69–86. (in Russian)

Пономарёв Илья Игоревич, студент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9, 199034. ilypom@mail.ru. ORCID: 0009-0004-0898-7708.

Ponomarev, Ilya Igorevich, student. Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ilypom@mail.ru. ORCID: 0009-0004-0898-7708.

ДЕРЕВЯННОЕ ХРАМОЗДАТЕЛЬСТВО ПСКОВСКОЙ ЗЕМЛИ XVI – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ. ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

WOODEN CHURCH ARCHITECTURE IN THE LANDS OF PSKOV IN XVI – EARLY XIX CENTURIES. TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS

Аннотация. В статье рассматривается традиция храмового деревянного зодчества в XVI – начале XIX столетий на территории Псковских земель. Целью статьи является постановка вопроса о появлении и развитии тенденций, архитектурных решений и типов, преобладавших в местном деревянном зодчестве. Немногочисленные сохранившиеся деревянные памятники дотипового храмовоздательства Псковщины в настоящее время, к сожалению, не поддерживаются в надлежащем состоянии, и существует риск их быстрого обветшания и даже утраты, поэтому теоретический материал и его уточнения оказываются необходимы для работы с памятниками in situ. В настоящей статье тема освещается на основе анализа источников, в контексте и внутренних связей псковских субрегионов, а также внешних контактов с соседними регионами. Предпринята попытка определить ряд архитектурных типов, фиксируемых в XVII в. и в более ранний период, когда были распространены клетские церкви с одним алтарём, либо с каскадными завершениями, либо с небольшими прямоугольными врезанными срубами. Рассматриваются также тенденции ярусного строительства, получившие развитие на рубеже XVII–XVIII столетий и заданные контактами с западнорусскими регионами. Среди типов, преобладавших до начала XIX в., следует выделить вариации храма в несколько ярусов и тип с четырёхскатным покрытием. Кроме того следует принимать во внимание внешние факторы, влиявшие на особенности наружной отделки (в т.ч. обшивки). Автор предпринимает попытку выявить характерные черты традиции; наметить и свести общие вехи, этапы развития псковской деревянной архитектуры до начала использования общероссийских типовых проектов.

Ключевые слова: русское деревянное зодчество, храмовая архитектура XVII–XIX веков, архитектурная типология, Псковский регион, межрегиональные контакты.

Abstract. The author overviews the wooden church building tradition in the lands of Pskov in 16th – early 19th centuries. The object of the article is to put the question of the evolution predominant trends, techniques and architectural types in the local wooden church building. There is a nowadays risk of the early Pskovian wooden churches' rapid dilapidation and even loss. Therefore theoretical materials and clarifications are necessary for studying the buildings in-situ. In the article, the theme is highlighted on the basis of analyzed historical sources, in the context of internal sub-regional connections and external contacts between Pskov and neighboring lands. The author makes an attempt to describe a variety of architectural types, witnessed in the 17th century and in the earlier period; among these types kletsky (cell) churches with one altar cell were quite wide-spread, they usually had cascade rooftops or small mortise cells (rectangular in plan) on their tops. The author also considers new tendencies of tiered constructions which expanded on the turn of 17th–18th centuries under the influence of West Russian regions. The variations of tiered churches and the type of church with four-pitched roof were among the prevailing types before the beginning of the 19th century. Besides, not only architectural types, but also the specificity of external cladding and foreign impacts on cladding are reflected. Thereby, the author marks main characteristic features of the Pskovian tradition, generalizes the stages of the Pskovian wood church building before the Russian nationwide model projects spread.

Keywords: Russian wooden architecture, church architecture, 17th–19th centuries, architectural typology, the region of Pskov, interregional contacts.

Псковское храмовое деревянное зодчество XVI – начала XIX веков – самобытное региональное явление, широко распространённое по пригородам Пскова и по территориям некогда Псковской губернии, а ныне области и близлежащих территорий. Целью статьи представляется проблематизация вопроса о появлении и изменении преобладавших псковском деревянном зодчестве тенденций, решений и архитектурных типов. Выбранная цель предполагает следующие задачи: рассмотрение и анализ исторических текстовых и изобразительных источников, сообщающих о наличии традиции как таковой, выделение и анализ доминировавших композиционных типов (с учётом времени их появления), определение наиболее существенных черты регионального деревянного зодчества и поиск характеристик, сближающие его с деревянной архитектурой смежных регионов. Актуальность темы заключается, во-первых, в том, что не все сохранные памятники поддерживаются в

должном состоянии, и риск их утраты высок, а контекст для их изучения пока весьма скромный; во-вторых, ещё менее охраняются каменные фундаменты утраченных храмов, которые могли бы дополнить историю традиции и её развития; в-третьих, связь Псковских земель с западными территориями белорусского Поозерья, с центром России (тверскими и торопецкими землями), отчасти с югом Новгорода – позволяет предполагать Псковщину как среду взаимодействия разных архитектурных импульсов, исследование которой позволит уточнить и изменения в деревянном зодчестве близлежащих регионов.

В последней четверти XVI в. изменяется характер источников, сообщающих о деревянных храмах в регионе. Большую часть сведений о памятниках деревянного зодчества в первой половине века доносили псковские летописи: последнее сообщение о постройке деревянной церкви в летописи относится к 1532 г. [24, с. 105], а последняя утрата подобного храма фик-

сируется в 1590 г. [23, с. 265]. Преобладавшим городским типом вплоть до первой четверти XVI века видятся «обыденные» храмы, то есть поставленные «в один день», воздвигавшиеся нередко в периоды моров. Ещё в литературе XIX века постройкам такого рода приписывали сходство с простыми часовнями, из-за их малого размера и использованного клетской композиции (четверик сруба с обычным двускатным завершением). Лишь единожды, в записи о срубленной в 1522 г. Покровской церкви на месте бывшей Мотыльной гридницы, упоминается архитектурное решение — храм имел теремцы, теремки. Возможно, под «теремцами» подразумевались многолопастные бочечные формы. Так, «теремцом» в Вахромеевском списке 5-й Новгородской летописи именуется каменная конструкция, близкая, по-видимому, к сени, над святыми мощами в церкви Иоанна Предтечи в темнице в Новгороде (отрывок списка приводит в своих материалах А.Н. Насонов) [24, с. LX]. Трактовку «теремцов» как многолопастных кокошников предлагал Н.И. Брунов, подозревая связь сложных завершений также с посвящением Покровской церкви, с образом осенения и нисхожде-ния благодати [4, с. 96–97]. А.М. Гордин допускал, что «теремцами» в псковской летописи названа отдельно стоявшая сень для освящения воды [6, с. 99]. Тем не менее, теремцы могли быть и решением мастеров, основанном не на замыслах заказчика, а на местных традициях и вкусах: летопись сообщает, что именно «люди» (не представители великокняжеского за-каза, а посад или сами древоделы) начали создавать теремцы.

С 1580-х годов главным источником представляются писцовые книги, где нередко фиксируются и архитектурные особенности приходских и монастырских храмов. Среди ранних источников — писцовые книги Григория Ивановича Мещанинова-Морозова и Ивана Васильевича Дровнина (1584/1585 – 1587/1588 гг., по Псковскому уезду), Писцовая книга Порховского уезда письма Григория Бундова и подьячего Ждана Алабухина 1584 года (по Порховскому уезду и Ляцкому погосту, входившим в состав Шелонской пятины, но тяготевшим ко Псковским землям и уже в XVIII веке включённым в состав Псковской губернии), писца Дмитрия Елецкого (1584–1585 гг., по Великолукскому уезду). В писцовых книгах зачастую приводятся данные о материале церквей («древена» или «древяна»), наличии приделов у памятников и расположении этих приделов, количестве деревянных храмов на погосте или в монастыре, состоянии храмов (пустуют ли они, сохранены ли).

Нижнюю хронологическую границу псковского дотипового деревянного храмоздательства уместно относить к периоду после нашествия Стефана Батория в 1581 г. по ряду причин: во-первых, псковское летописание к этому периоду перестаёт свидетельствовать о деревянных храмах города, околородья и пригородов; во-вторых, значительная часть древодела прежнего периода на Псковщине пострадала от литовских набегов; в-третьих, на смену летописям в качестве основного источника приходят писцовые книги, более детально освещающие деревянную архитектуру.

Уточнению типологии псковских деревянных церквей XVII века способствуют как русские изобразительные источники (иконы и графические фиксации — таковы, к примеру, икона Видения Богородицы старцу Дорофею из «лавки Жиглевича», созданная в XVIII в., но отражающая топографию Пскова и окрестностей последней четверти XVII в., и упоминаемый А.М. Гординым чертёж Введенского монастыря во Пскове) [6, с. 98; 17]. Более того, единичные памятники XVII в., пусть и не без поновлений и реконструкций, полностью сохраняли свои архитектурные и типологические особенности до конца XIX в. (как церковь в с. Илемно, зарисованная В.В. Сусловым, а ныне пребывающая в руинированном состоянии), до начала Великой Отечественной войны (как разрушенная в начале 1940-х гг. Никольская церковь из Гдова) и до настоящего времени (как Варваринская церковь, восстановленная в оригинальных формах в 1819 г.).

В исторических и краеведческих публикациях XIX – начала XX веков деревянные псковские церкви, как правило, рассматривались в одном ряду с каменными, без разделения по материалу — подобная тенденция прослеживается у митрополита Евгения (Болховитинова) в его «Истории княже-

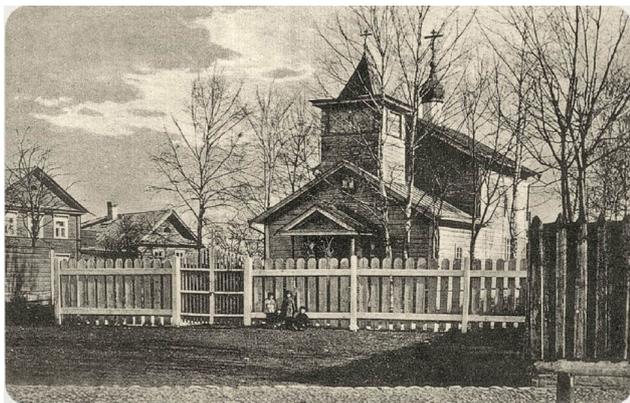
ства Псковского» [2], в «Церковных памятниках старины в Порховском уезде» П. Любимова [16] и др. Примечательно, что П. Любимов отмечает упадок старинных деревянных храмов с начала XIX в., связанный с возведением новых вместительных каменных церквей [16, с. 360]. В дореволюционной литературе внимание к псковскому деревянному зодчеству проявлялось через изучение отдельных памятников: так, в VI томе «Древностей» Московского Археологического общества были представлены подробное описание и анализ особенностей церкви 1777 года погоста Бельково Холмского уезда, которую планировали перенести на другое место [26].

В настоящее время преобладают исследования, посвященные отдельным памятникам псковского деревянного зодчества; также опубликованы материалы, где псковское деревянное храмовое зодчество рассматривается в целом параллельно со светским строительством [8; 10; 18], реже в отдельности от него [6]. Среди обширных сводных работ, затрагивающих не исключительно деревянное зодчество, можно называть Кадастр «Достопримечательные природные и историко-культурные объекты Псковской области» — опубликованный в 1997 г. и включающий сохранные к тому времени памятники [10], книгу В.В. Орлова «Храмы Псковской земли» 2009 г. [18], 5 выпусков книг серии «Псковский паломник» (выпускались с 2009 г. с привлечением дореволюционных исследований, новейших публикаций и архивных документов ГАПО, под редакцией архимандрита Ермогена (Муртазова)) [25], статью Е.А. Ивановой «Памятники деревянного зодчества Псковской области» [8].

Публикации, содержащие анализ основных архитектурных особенностей и типов, преобладавших в тот или иной период, встречаются достаточно редко. В некоторой мере, типологические особенности затрагиваются в тексте А.М. Гордина, который выводит бытовавшие на Псковщине размеры деревянных церковных клетей (в частности, трёхсаженной клетки, в размерах наосов принятый и в каменном зодчестве, и более обширной клетки, применённой в Варваринской церкви в Пскове и в церкви в Матюшино конца XVIII века), отмечает распространённость в XVII столетии приёма повалов и типа с каскадными завершениями [6, с. 100]. Искусствоведческие описание и анализ сохранившихся памятников также почти не встречаются в литературе.

Среди наиболее ранних архитектурных типов наблюдается клетский тип храма. Его существование и широкое распространение на Псковщине в конце XVI в. подтверждается многими фрагментами из писцовых книг: «Во Гдовском уезде погост Рудница, (у Чюцкого озера на берегу), а на погосте церковь Светых Верховных Апостол Петра и Павла древняя клетцки...», в городе Острове: «На верхнем посаде монастырь девичь, а на монастыре церковь Покров Пречистыя Богородицы древян клетцки» и так далее. При этом в порховских писцовых книгах определение «клетский» редко когда отмечается в отношении церквей с приделами на хорах. Так, «Писцовой книге города Порхова и Порховского уезда» писца Григория Бундунова и подьячего Алабухова 1584–1585 гг. обнаруживается запись: «Село Хтино над озером над Хтином а в нём храм Дмитрея Мученика да на полатех придел Сергия предодобы Радонежский Чудотворец церковь деревянная» — типичная для данной писцовой книги информация здесь дополнена. Из записи становится ясно, что деревянное зодчество региона ещё в конце XVI в. обращалось к таким решениям, как хоры и приделы на хорах — что выдаёт специфику местного строительства, уже тогда не схожую, например, с северорусской.

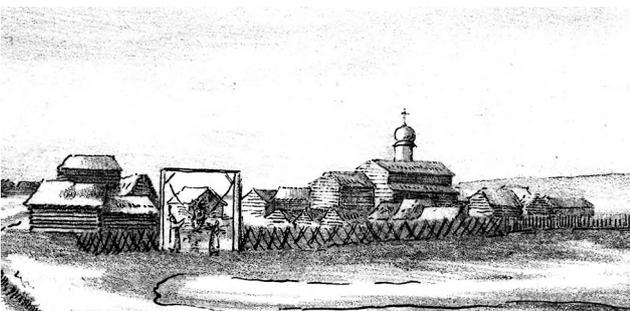
Обнаруживается несколько вариаций клетского типа с алтарным и трапезным прирубам. Первая вариация представлена церквями наиболее простых архитектурных форм, со стенами без повалов и с пологими двускатными кровлями — таковы Варваринская церковь во Пскове, принадлежавшая ранее Петровскому монастырю (наиболее раннее изображение храма — на «иконе Жиглевича»), позднейшие Никольская церковь в деревне Матюшкино Опочецкого района (1795), Варваринская церковь в Печорах (1779 г., в Кадастре (1997) получившая широкую датировку концом XVIII в.) [10, с. 223]. В отличие от двух позднейших храмов, алтарный прируб Варваринской церкви во Пскове решен не пятистенком,



Илл. 1. Церковь великомученицы Варвары, г. Псков. Ок. 1618. Вид с северо-запада. Фотография неизвестного автора. Ок. 1900–1917. Источник: <https://pastvu.com/p/439419>



Илл. 2. В. Асташов. Живописная работа с натуры. Фрагмент церковью Сретения Владимирской иконы Божией матери в д. Логозовичи (1652 (?)), вид с юга. Ок. 1930-х гг. Черно-белая фотография фрагмента. Источник: Святыни и древности Псковского уезда: по дореволюционным источникам / Сост. и авт. вст. ст. Левин Н.Ф. Псков: Дом печати, 2006. С. 305.



Илл. 3. А. фон Мейерберг. Панорамный вид города Печоры и Псково-Печерского Успенского монастыря. Ок. 1661 г. Фрагмент. Вид на деревянный храм Сорока Мучеников Севастийских с северо-востока. Источник: Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века. СПб., 1903. С. 4.

а крытым на два ската срубом-четвериком, симметричным трапезной. Композиция подобных церквей была устроена кораблем, а трапезная зачастую находилась в связи с колокольней (не всегда первоначальной): поздняя колокольня в связи с храмом встречается на дореволюционных фотографиях псковской Варваринской церкви (илл. 1), колокольня в связи с храмом есть и в архитектуре матюшкинской церкви. Один из храмов такого типа встречается в изобразительных источниках недавнего времени: в публикациях «Псковской исторической библиотеки» приводилась живописная работа с видом на церковь Сретения Владимирской иконы Божией матери в Логозовичах (илл. 2), построенная в 1652 г. псково-печерским архимандритом Митрофаном [3] и, как можно судить по полуциркульным завершениям окон, переоборудованная в XIX в.; алтарный прируб храма был пятистенным; К.Г. Евлентьев, в середине XIX века видевший храм, не придавал большого значения его архитектуре, но отмечал высокое художественное качество царских врат в интерьере [7, с. 305–306].

Иной вариант клетской церкви — зафиксированный в графике Августина фон Меерна (барона Мейерберга), посетившего Россию в 1661 г., — представляет собой вытянутый по продольной оси храм прямоугольного плана с каскадными завершениями при одном переломе кровель. К такому типу относятся храм Сорока Мучеников в Печорах (илл. 3) и церковь в Дубровне. Печорский храм показан, по М.В. Красовскому [12, с. 178], с северо-востока, поэтому удаётся определить, что его алтарная клеть представлена четвериком, крытым на два ската, вид алтарного прируба храма в Дубровне неизвестен; обе постройки не имели трапезных.

Согласно писцовым книгам 1584 года в погосте Дубровна Шелонской пятины значился «храм Рождество Пречистей, да на полатех Никола чудотворец, каменная церковь» [12, с. 186]. Вероятно, на рисунке 1661 г. вблизи деревянной церкви показаны руины описанного каменного храма. Помещик И.А. Лихарёв в 1727 г. возвёл Рождественскую каменную церковь с двумя престолами на месте сгоревшей деревянной. Таким образом, в период запустения старинного каменного храма и постепенного его разрушения именно деревянный храм в Дубровне имел два престола, Никольский и Рождественский. Следовательно, храмы Псковщины с каскадными завершениями во второй половине XVI в. могли обладать приделами. Отсутствие выраженного прируба трапезной и наличие крыльца с северной стороны позволяют допустить, что Никольский придел деревянной Рождественской церкви находился с северной стороны. Высокое расположение верхнего рундука крыльца может указывать на наличие либо подклета, либо хор у храма (стоит заметить, что и в позднем, и в раннем каменном Рождественском храмах придел неизменно располагался на хорах). Однако затруднительно сказать, разделялся ли интерьер псковских основного объема каскадных храмов на компартименты.

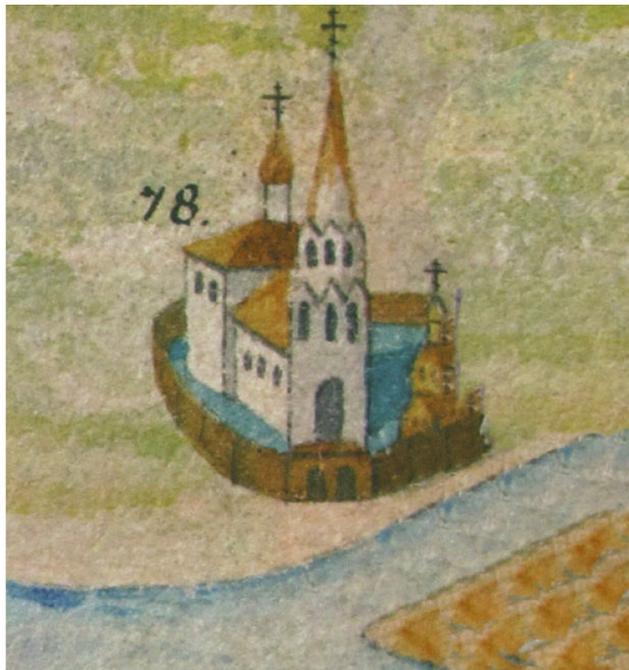
А.Б. Бодэ отмечал то, что вертикальные стены между кровлями у храмов такого рода (каскадных, судя по графике А. Мейерберга) более значительны, чем у типа, распространённого в ареале новгородского северорусского влияния. Зафиксированный А. Мейербергом тип храмов А.Б. Бодэ именуется поперечно-ярусным, или ярусным поперечно-уступчатым [1, с. 54], вслед за определением В.П. Орфинского. В типологии В.П. Орфинского и И.Е. Гришиной деревянная церковь Сорока мучеников из Печор была отнесена к варианту «с расчленённо-ярусным сужающимся кверху в поперечном направлении храмовым столпом» [19, с. 96]. На иконе Солодягина (по акварельной копии И. Годовикова) можно наблюдать близкое композиционное решение небольшой деревянной церкви у ограды монастыря Пантелеймона Дальнего (илл. 4). Кроме того, на иконе из Часовни Владычного креста, опубликованной в монографии А.Б. и Б.А. Постниковых, идентифицируется деревянная Введенская церковь «Радославлева» монастыря, вероятно, отстроенная вновь после литовского нашествия, в конце XVI или в начале XVII в., и упразднённая по екатерининским Штатам в 1764 г. (илл. 5) [22, с. 484–485]. Вертикализм церкви, её расчленённость на ярусы может приближать храм к описанному типу поперечно-ярусных: по продольной оси церковь не показана, что мешает делать однозначные выводы о характере

двускатных завершений у нескольких ярусов; но А.М. Гордин, опирающийся в одной из своих публикаций на неизвестный чертеж с частично продольным изображением храма, также свидетельствовал о каскадной композиции основного сруба [6, с. 100].

И.И. Лагунин прослеживает по писцовым книгам 1581–1585 гг., напечатанным в «Историко-статистических сведениях Санкт-Петербургской епархии» в 1884 г. [9, с. 427; 13, с. 20], примечательную характеристику деревянного, сгоревшего в 1736 г. Никольского храма из монастыря «Новые Печоры» в Посолодино [13, с. 21]. Эта архитектурная характеристика была прочитана авторами «Историко-статистических сведений» как «клетухи в верх» — эти слова исследователь трактует как определение типа «восьмерики на четвериках». Тем не менее, в других источниках формулировки «клетухи в верх» при определении ярусных церквей встречено не было: зачастую в старинных источниках ярусные храмы именовались «деревянными вверх», тогда как простые храмы с прямоугольным планом получали название «клетских» [12, с. 176–177]. Возможно, что «клетухи в верх» подразумевало строение либо с центрическим ярусным решением (что и предполагает И.И. Лагунин), где несколько нижних ярусов представляли из себя четверики (как в достаточно поздней церкви Варвары в Стехнове (1790) (илл. 6)), либо с поперечно-ярусным членением основного столпа. Посолодино находится на севере современной Псковской области и исторически тяготело к Новгороду — при этом, например, у деревянной церкви новгородского Понедельского монастыря А. Мейерберг зафиксировал именно поперечно-ярусную уступчатую структуру. Не исключено, что развитие каскадных храмов Псковщины также связано с новгородскими влияниями — подобное предположение высказывал и А.М. Гордин [6, с. 100]. Причём для данного типа во псковских землях могли быть наиболее характерны значительные перепады между кровельными скатами, отсутствие колоколен в связи с церковью и связь с монастырской традицией (все приведённые выше примеры, кроме Рождественской церкви в Дубровне, связаны непосредственно с монастырями). Как и обычные каскадные церкви в новгородской традиции на Русском Севере, поперечно-ярусные церкви Псковщины рублились в том числе с использованием приёма повалов, что видно по зарисовкам А. Мейерберга. Уже к середине — третьей четверти XVIII в. известные псковские храмы с поперечно-ярусной структурой оказываются утрачены.

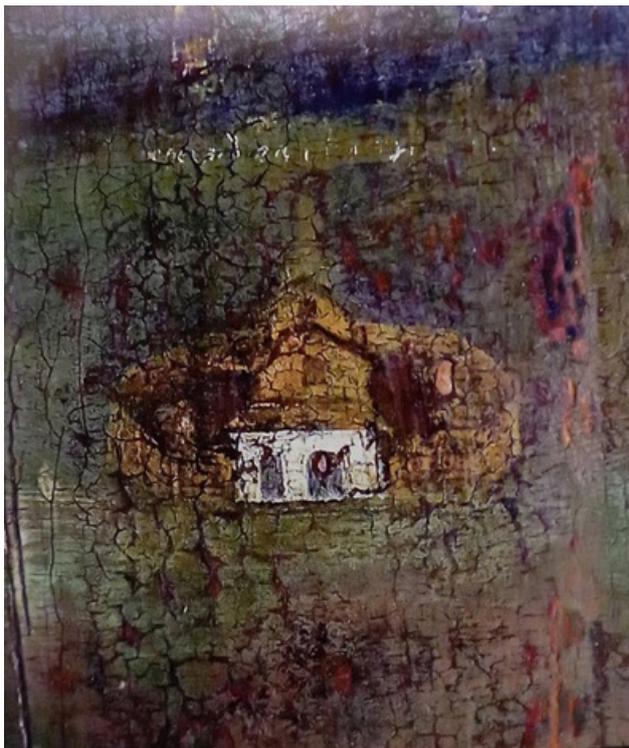
Псковским храмам конца XVI–XVII веков были свойственны замкнутые интерьеры и алтари в два пояса. Подобные черты в описаниях могут служить косвенным указанием на принадлежность храма к клетскому типу — например, в описи имущества (1781 г.) Никольской церкви Святогорского монастыря «с деревянною трапезною» (1575 г.), сгоревшей 5 марта 1784 г., отмечен «в два пояса врезной иконостас», то есть небольшой тябловый иконостас, свидетельствующий о незначительной высоте первого (и, вероятно, единственного) яруса храма и об архаичном решении внутреннего пространства.

Ещё один практически не сохранившийся на Псковщине тип храмов — храмы прямоугольного с четырёхскатным покрытием основного объёма. Данный тип представлен церквями св. Николая в с. Заянье Плюсского района (между 1629 и 1649 гг., придел пристроен в 1699 г.) (илл. 7), св. Николая в Гавриловой горе Струго-Красненского района (1770), за границами современной Псковской области — церковью св. Николая в с. Осьмино Лужского района Ленинградской области (около 1700–1709 гг.). Все перечисленные храмы до 1917 г. находились в Гдовском уезде (то есть в Санкт-Петербургской губернии, но в уезде, исторически тесно связанным с Псковщиной и находившемся как некогда в составе Псковской земли, так и затем, в 1770-е гг., в составе Псковского наместничества), значительно к востоку Гдова и Чудского озера, на границах с Лужским уездом. Вполне вероятно, что данный тип развивался на севере от псковских земель и на востоке новгородских. Конечно, сама конструкция четырёхскатного четверика получила, по-видимому, более широкое распространение на псковских территориях. Четырёхскатное покрытие сруба перед переходом к восьмерике часто встречается у псковских ярусных церквей типа «четверик на восьмерике» XVIII века; примерами подобного решения могут служить



Илл. 4. И. Ф. Годовиков. Копия с иконы Солодягина. Сер. XIX в. Акварель. Фрагмент с изображением монастыря Пантелеймона Дальнего в окрестностях Пскова, к югу от каменных построек видна деревянная поперечно-ярусная церковь (вид с юго-запада). Источник: <https://pskovskij-putevoditel-okuneva.blogspot.com/2019/11/Shatrovye-stolpy-Pskova-Zagadka-risunka-Mejerberga.html>

Илл. 5. Неизвестный автор. Икона из часовни Владычного креста. 1784. Дерево, темпера (?). Фрагмент с Введенским монастырем из-за Петровских ворот. Источник: Постников Б. А., Постников А. Б. Церковь и духовенство Пскова в ходе реформ 1666–1764 годов. В 2-х томах. Т. 1. М.: Древлехранилище, 2023. (вкладка)





Илл. 6. А. М. Павлинов. Обмер церкви Варлаама в с. Стехнове. Северный и восточный фасады. 1880-е гг. Бумага; тушь, акварель. 44,1×59,3. Музей Академии Художеств. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/ОБЪЕКТ/19408?album=4311199&index=19>

Илл. 7. Церковь св. Николая в д. Заянье (ныне утрачена), Плюсский р-н, Псковская обл. 1699. Вид с юга. Фотография неизвестного автора. 4.08. 2013. Источник: <https://sobory.ru/photo/170902>



Успенская церковь в Опочке (1770) (илл. 8), сохранившаяся Покровская церковь в Медведово (1772) и ряд других храмов.

Центрический ярусный тип деревянных храмов вплоть до последних десятилетий XVII в. почти не фиксируется на Псковщине. Единственный памятник первой половины XVII столетия, имевший центрический основной объем и близкий к типу «восьмерика на четверике» — Успенская церковь в с. Илемно (1631), зарисованная В.В. Сусловым в 1889 году. Церковь, сохранявшая свои изначальные формы, по крайней мере, до 1917 г., в настоящее время находится в руинированном состоянии. В XVII в. с. Илемно состояло в Шелонской пятине Новгорода и лишь впоследствии, вместе с Порховским уездом, вошло в Псковскую губернию: поэтому Успенскую (с 1890-х гг. — Казанскую) церковь тоже уместно связывать с новгородским деревянным зодчеством либо его влияниями. Илеменская церковь отличалась нехарактерными для псковских памятников пятиглавием, шатровыми завершениями венчающих объёмов, повалами основного четверика и декоративными бочками, врезанными в четверик с четырёх сторон.

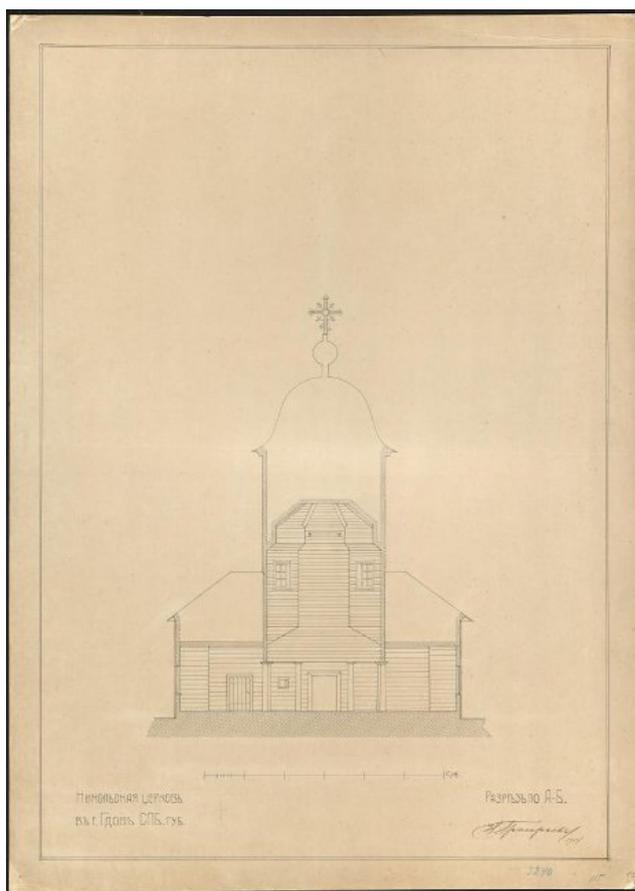
Судя по сохранившимся и фотографически зафиксированным памятникам, с начала XVIII в. в пригородах и окрестностях Пскова распространяются ярусные храмы с открытыми интерьерами — западнорусский, украинский генезис подобных архитектурных типов предполагал ещё М.В. Красовский [12, с. 293–294]. Открытым остаётся вопрос, как петровские преобразования, напрямую не повлиявшие на практику деревянного зодчества Русского Севера в начале XVIII в. [31, с. 323], отразились на деревянном зодчестве Псковской земли. С одной стороны, псковская традиция видится децентрализованной и сравнительно свободной от архитектурных регламентов, а строительные проекты по царскому заказу в Пскове связываются в основном с фортификационными работами в начале Северной войны и с переселением мастеров (в том числе плотников) к Петербургу; с другой стороны, продолжавшаяся при Петре I тенденция к башнеобразности и ярусности явно значительно повлияла на местное деревянное зодчество (вряд ли петровскую деятельность стоит считать прямым стимулом влияния), а применение ордера к деревянным восьмериковым ярусам встречается как во псковских памятниках XVIII века (например, в церкви Успения в Опочке (1770)), так и в Петропавловском соборе в Петрозаводске, который связывается с деятельностью государя [30]. В то же время, при Петре I, но уже после шведского нашествия, город Псков сильно пострадал от мора 1710–11 гг. и от пожара, что могло вести, наряду с разорением погостов в ранние военные годы, не только к человеческим потерям, но и ко временной приостановке строительства; позднее, в начале 1720-х гг., Синодом было запрещено возведение часовен [22, с. 127–128, 139], что тоже могло отразиться на приёмах в деревянном зодчестве.

Значительная часть сохранившихся до нашего времени дотиповых псковских церквей относятся именно к ярусному типу и к XVIII веку; среди храмов данного типа и периода многие возведены были по заказам псковских помещиков. При уточнении сведений Е.А. Ивановой [8] удаётся выделить, что на настоящей момент на территории современной псковской области сохраняется пять ярусных памятников: церковь Св. Духа в Плиссах (1747), церковь Рождества Богородицы в Коровске (1760), Покровская церковь в с. Медведово (1772) и церковь Воскресения Словущего в деревне Теревени (1757 или 1778 г.), Никольская церковь в Краснородске (1806 или 1808 г.). Ещё одним примером, но скорее исключением, является перевезённый с территории Речи Посполитой храм Покрова Богородицы в дер. Стайки Невельского уезда, где, при композиции «восьмерик на четверике», используются скорее барочные архитектурные приёмы.

Для большинства известных псковских церквей ярусного типа характерны: компоновка объёмов кораблём в связи с колокольной (тоже ярусной), один выраженный алтарный прируб пятистенком, почти полностью открытые высоту интерьеры, в интерьерах — гладкие покрытые масляной краской поверхности, иногда расписанные наподобие северорусских «небес» восьмигранные завершения внутренних объёмов. Как уже отмечалось выше, в ряде ярусных храмов переход от



Илл. 8. А. М. Павлинов. Обмер церкви Успения в г. Опочке Псковской губ. Южный фасад, план и продольный разрез. 1880-е гг. Тушь, перо; акварель. 49×64. Музей Академии Художеств. Источник: <https://collection.artsacademymuseum.org/entity/OBJECT/20006?album=4311199&index=24>



Илл. 9. Н.К. Григорьев. Обмер Никольской церкви в Гдове. Поперечный разрез с видом на западную стену. 1914. Картон; тушь. 69,8×49,9. Музей Академии Художеств.



Илл. 10. Церковь Сретения пог. Бельково. Ок. 1777 г. Вид с северо-запада. Фотография неизв. автора (Н.Н. Соболев?). Ок. 1915 г. Источник: Соболев Н.Н. ... // Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском Археологическом обществе. Т. VI. М.: Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1915. С. 91–100.

нижнего четверикового яруса к четвериковому достигается за счёт плоских парусов, снаружи выраженных четырёхскатными кровлями; однако известны памятники, где переход создавался при помощи размещения восьмериков на средокрестии четырёх объёмов-рукавов: так решены были Духовская церковь в Плиссах (имеющая план крестом), утраченная Никольская церковь в Гдове (1750 г. или ранее, возможно, перевезена из Вейно, хотя М.Ю. Колпаков на основании графики Людвигу Николаю фон Алларта отвергал эту версию) [11, с. 142], в пользу ранней датировки которой говорят лишь частично открытый интерьер и практически отсутствие ярусного членения на восьмерики снаружи (илл. 9). Крестовый план нижнего яруса находит соответствия в белорусском поозерном строительстве второй половины XVIII – начала XIX вв.: так, ярусная Никольская церковь в Кожан-Городке (1818 г.) имеет четыре рукава под восьмериковыми ярусами (хотя средокрестие представляет из себя тоже восьмерик, то есть храм в плане является двадцатистенком); крестовым планом при ярусной композиции обладает и Спасо-Преображенская в Порплище (1794 г.).

Соединение двух описанных выше вариантов, а именно совмещение крестового основания с четвериковым срубом под находящимися выше восьмериками наблюдается у Сретенской церкви в Бельково (илл. 10), Троицкой церкви в Ореховно (1771). Переходы между восьмериками у большинства известных псковских церквей ярусного типа сделаны в виде пологих шатров; но в церкви в Плиссах эти переходы сделаны при помощи «банек»: это может объясняться местоположением Духовской церкви в Невельском уезде, тяготевшем ко Псковской губернии и соседствовавшим с ней,

но находившемся в Витебской губернии и испытывавшем, видимо, влияние белорусского и южнорусского строительства («банки» — элемент, характерный и для западного, украинского и южнорусского древоделья) [12, с. 293–294].

Нельзя не подчеркнуть, что дотиповое ярусное строительство испытывало влияние современной ему каменной архитектуры, особенно в середине XVIII века. Так, к деревянному типу «восьмерик на четверике» (вариант с переходом при помощи четырёхскатной кровли, одним восьмериковым ярусом над четвериком и с алтарём-пятистенком, по типу церковью Воскресения Словущего, Покровской в Медвёдово) очень близки каменные памятники: Покровская церковь из села Барута Новоржевского района (1762 г., возведена тщанием помещика И.Г. Щербина), Покровская церковь из с. Павы Порховского района (1766–1770 гг., тщанием помещика Д.И. Крекшина). Белорусская традиция поозерного деревянного храмоздательства также оказывала влияние не только на решения объёмов, но и на декор местной архитектуры, примером чему предстаёт характерная для белорусских храмов XVII–XVIII вв. [5, с. 152; 20, с. 20–21] вертикальная обшивка-шелёвка основного сруба, например, церкви в Стехново.

Помещичий заказ, свойственный многим погостским церквям XVIII века, также расширяет круг источников по храму и помогает получить больше сведений как о заказчиках, так и об исполнителях. Кроме клировых ведомостей, где обычно указывалось, чьим тщанием возведена та или иная церковь, встречаются и завещания. Например, в I томе «Трудов Псковского церковного историко-археологического комитета» опубликована запись завещания помещика Евстрата Перфилиевича Ладыжевского от 7 ноября 1721 г. [14, с. 64–67]. В ней содержались указания относительно кладбищенской Покровской церкви Болчинского погоста; упоминалось местоположение храма («на могильнике»), его недостроенное состояние (по крайней мере, в интерьерах «и что чего не достроено выконостасах»), а также участие в работе над внутренним убранством иконописца Лариона Шороха и наличие приделов; также автор завещания ссылается на некую роспись, где оговаривались затраты на строение («помяннутому мастеру что недоплачено по росписи пожаловать») [14, с. 67]. По сведениям Псковской епархии, Покровская церковь в Болчине, с Анастасиевским и Никольским приделами, являлась деревянной, а дата её постройки неизвестна [32]. Благодаря завещанию Е.П. Ладыжевского можно предположить, что храм создан был в конце 1710-х – начале 1720-х гг.

Уместно отметить, даже вне контекста ярусных церквей, значимость архитектурной формы пятистенка для крестовых храмов в псковском деревянном зодчестве. Помимо Никольской церкви в Гдове, композиционно представлявшей из себя деревянный аналог тетраконха, до 1774 г. существовала соборная Спасо-Преображенская церковь в Опочке (дата её создания неизвестна), о которой Л.И. Софийский, опираясь на сведения из рукописи Л.А. Травина, сообщает, что она была строена крестом и «от земли до верха круглыми стенами наподобие столбов», на которых «сооружены были четыре главы» [27, с. 93]. Очевидно, что в основе композиционного решения Спасо-Преображенской церкви также лежала группировка пятистенков вокруг центрального объёма.

Запрет 25 декабря 1800 г. [21, с. 483] на постройку новых деревянных храмов на месте погоревших, как и последующее развитие типовых проектов, затруднили развитие местного храмоздательства как сугубо локальной традиции — хотя строительство в дереве остановилось не столь резко, как на Русском Севере [30, с. 311–312]. Так, к примеру, деревянный храм Покрова в Шущелове Порховского уезда создан был вместо ветхого деревянного же статским советником С.Н. Волковым в 1802 г. [28, с. 165], Никольская деревянная церковь в Красногородке датируется 1806 г. Однако известен и случай епархиального отказа в постройке деревянного храма: так, в 1802 г. Консистория отказала помещику Д.К. Брылкину в постройке в дереве храма на месте погоревшей Никольской церкви с. Дворцы (ныне Новоржевский район). Во второй четверти XIX в., с вхождением в обиход типовых проектов, уже сложно предполагать сохранение региональной специфики и продолжение имен-

но местного псковского деревянного церковного зодчества.

Таким образом, источники (писцовые книги (начиная с конца XVI в.), графика иностранных путешественников, личные документы, клировые ведомости последней четверти XVIII — начала XX веков, фотографии и прочее) позволяют выявить ключевые тенденции псковского деревянного храмоздательства. Во второй половине XVI в. — начале XIX веков удаётся выделить следующие типы: клетский (в двух вариантах: с простыми пологими кровлями и с композицией кораблем; с поперечно-уступчатым решением основного сруба); тяготеющий к центрическому типу с четырёхскатны-

ми завершениями (распространён к востоку от Гдова, в Стругокрасненском районе и севернее, однако мог повлиять на позднейшие архитектурные типы); ярусный «восьмериками на четвериках» с алтарями-пятистенками и преимущественно открытыми интерьерами (есть вариации с использованием плана крестом, переходы между восьмериками могут варьироваться от восьмигранных, пологими шатрами, до «банек»). Многоглавые решения во псковском деревянном храмоздательстве фиксируются только эпизодически, также редки и распространённые на Русском Севере бочечные формы.

Список литературы:

1. Бодэ А. Б. Деревянные храмы с каскадными покрытиями как отголосок архитектурных традиций Новгородской земли // Вестник Московского государственного строительного университета. № 1–2. 2011. С. 52–58.
2. Болховитинов Е. А., митр. История княжества Псковского. Ч. 3. Киев: Типография Киево-Печерской лавры, 1831. 172 с.
3. Болховитинов Е. А., митр. Описание Псково-Печерского первоклассного монастыря. Дерпт: Типография И. Х. Шинмана, 1821. 60 с.
4. Брунов Н. И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор. М.: Искусство, 1988. 255 с.
5. Габрус Т. В. Зруйнаваныя святыні: храмы // Страчаная спадчына. Менск: Польша, 1998. С. 55–168.
6. Гордин А. М. Деревянное церковное зодчество Пскова XV–XVII вв. // Средневековая архитектура и монументальное искусство. Раппопортовские чтения. Тезисы докладов. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. С. 96–100.
7. Евлентьев К. Г. Из краеведческих экскурсий по Псковскому уезду. «Псковские губернские ведомости», 1874–1876 гг. // Святыни и древности Псковского уезда: по дореволюционным источникам / Сост. и авт. вст. ст. Н. Ф. Левин. Псков: Дом печати, 2006. С. 292–312.
8. Иванова Е. А. Памятники деревянного зодчества Псковской области // Псков. Научно-практический, историко-краеведческий журнал. № 48. 2018. С. 38–55.
9. Историко-Статистические сведения С.-Петербургской епархии. Вып. 9. СПб.: Изд. С.-Петербургского епархиального историко-статистического комитета., 1884. 535 с.
10. Кадастр «Достопримечательные Природные и историко-культурные объекты Псковской области» / Сост. и общ. ред. Н. К. Вецель. Псков: Издательство Псковского государственного Педагогического института, 1997. 732 с.
11. Колтаков М. Ю. Псков и Гдов 1700 года в рисунках Людвиг Николая фон Алларта // Метаморфозы истории. № 18. Псков: Издательство Псковского Государственного университета, 2020. С. 128–168.
12. Красовский М. В. Курс истории русской архитектуры. Часть 1. Деревянное зодчество. Петроград: Т-во Р. Голике и А. Вильборг., 1916. 408 с.
13. Лагунин И. И. «Новые Пещеры» (Посолодино) забытый пещерный монастырь XVI в. на Севере Псковского края // Псков. Научно-практический, историко-краеведческий журнал. № 43. 2015. С. 18–30.
14. Ладьяженский Е. П. Духовное завещание порховского помещика Ладьяженского / Сообщ. К. Ильинский // Труды Псковского церковного историко-археологического комитета: Псковская старина. Т. 1. Псков: Электрическая типография губернского земства, 1910. С. 64–70.
15. Лебедев Е. Порхов и его окрестности. Исторический очерк. Новгород, 1915 г. // Порхов и его уезд : сборник дореволюционных публикаций / Сост. и авт. вступ. ст. Н. Ф. Левин. Псков: Псковская областная типография, 2005. С. 125–214.
16. Любимов В. П. Церковные памятники старины в Порховском уезде // Псковские епархиальные ведомости. Вып. 21. Псков: Электрическая Типография Губернского земства, 1897. С. 357–360.
17. Малков Ю. Г. План Пскова конца XVII века («икона Жиглевича») // Древний Псков: История. Искусство. Археология. Новые исследования / Сост. С. В. Ямщиков. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 198–224.
18. Орлов В. В. Храмы Псковской земли. Изд. 3. Великие Луки: Издательство Сергея Маркелова, 2012. 251 с.
19. Орфинский В. П., Гришина И. Е. Типология деревянного культового зодчества Русского Севера. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет., 2004. 280 с.
20. Павлинов А. М. Древние храмы Витебска и Полоцка. Деревянные церкви в г. Витебске. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1895. 26 с.
21. Полное собрание законов Российской империи. Собрание Первое. 1649–1825 гг. / Под ред. М. М. Сперанского. Т. XXVI. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. 880 с.
22. Постников Б. А., Постников А. Б. Церковь и духовенство Пскова в ходе реформ 1666–1764 годов. В 2-х томах. Т. 1. М.: Древлехранилище, 2023. 1017 с.
23. Псковские летописи. Вып. 2 / Под ред. А. Н. Насонова. М.: Издательство Академии наук, 1955. 364 с.
24. Псковские летописи. ПСРЛ. Т. V. Вып. 1 / Под ред. А. Н. Насонова. М.: Языки славянской культуры, 2003. 258 с.
25. Псковский паломник / Сост. Н. В. Коломыцева, Ф. Парфенова, инокиня; под ред. Е. Муртазова, архим. В 5 вып. Псков: ЛОГОС, 2009–2013.
26. Соболев Н. Н. Погост Бельково // Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском Археологическом обществе. Т. VI. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон., 1915. С. 91–100.
27. Софийский Л. И. Город Опочка и его уезд в прошлом и настоящем (1414–1914 гг.). Псков: Опочец. гор. дума., 1912. 209 с.
28. Статистическо-географический словарь Порховского уезда, Псковской губернии. Вып. IV. / Сост. Любимов В. П. Псков: Типография губернского земства, 1896. 169 с.
29. Травин Л. А. Записки / Подг. Л. И. Софийский // Труды Псковского Археологического общества за 1913–1914 годы. Вып. 10. Псков: Электрическая типо-литография Псковского Губернского земства., 1913. С. 36–129.
30. Ходаковский Е. В. Деревянная церковная архитектура Русского Севера конца XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 10. 2020. С. 306–314.
31. Ходаковский Е. В. Деревянное храмоздательство Русского Севера петровской эпохи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т. 13. 2023. С. 317–326.
32. Храм святой Живоначальной Троицы д. Болчино Дедовического р-на // Pskov.pravoslavie.ru. URL: <https://pskov.pravoslavie.ru>.

References:

- (1884) *Istoriko-Statisticheskie svedeniia S.-Peterburgskoi eparkhii [Historical and statistical data on Saint Petersburg Diocese]*, 9. Saint Petersburg: Saint Petersburg diocesan historical and statistical committee Publ. (in Russian)
- Nasonov, A. N. (ed.) (2003) *Pskovskie letopisi. PSRL [The Pskov Chronicles. The full Compilation of Russian Chronicles]*, 5, 1. Moscow: Iazyki slavianskikh kultur Publ. (in Russian)
- Bode, A. B. (2011) 'Wooden churches with cascade coverings as an echo of the architectural traditions of the Novgorod', *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo stroitel'nogo universiteta [The Bulletin of Moscow State University of Civil Engineering]*, 1–2, pp. 52–58. (in Russian)
- Bolkhovitinov, E.A., mitr. (1821). *Opisanie Pskovo-Pecherskogo pervoklasnogo monastyria [The description of Pskov-Pechory first-class Monastery]*. Derpt: The Typography of I.Kh. Shinman Publ. (in Russian)
- Bolkhovitinov, E. A., mitr. (1831). *Istoriia kniazhestva Pskovskogo [The History of the Pskov Principality]*, part 3. Kiev: The typography of Kiev-Pechersk Lavra Publ. (in Russian)
- Brunov, N. I. (1988) *Khram Vasiliia Blazhennogo v Moskve. Pokrovskii sobor [The Church of Basil the Blessed in Moscow. The Intercession cathedral]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Evlent'ev, K. G. (2006) 'From Local History excursions of Pskov County. Pskov Provincial gazette, 1874–1876', in: Levin N.F. (ed.) *Sviatyni i drevnosti Pskovskogo uezda: po dorevoliutsionnym istochnikam [Shrines and antiquities of Pskov county: according to pre-revolutionary sources]*. Pskov: Dom pečati Publ., pp. 292–312. (in Russian)
- Gabrus', T. V. (1998) 'Ruined shrines: churches', in Gabrus', T. V. (ed.) *Strachanaia spadchyna [Lost heritage]*. Minsk: Polymya Publ., pp. 55–168. (in Belarusian)
- Ivanova, E. A. (2018) 'Monuments of wooden architecture of the Pskov region', *Pskov. Nauchno-prakticheskii, istoriko-kraevedcheskii zhurnal [Pskov. Scientific and practical, historical and local history journal]*, 48, pp. 38–55. (in Russian)
- Khodakovskii, E. V. (2020) 'Wooden church architecture of the Russian North at the end of the XVIII century', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 10, pp. 306–314. (in Russian)
- Khodakovskii, E. V. (2023) 'Wooden church building of the Russian North of the Peter the Great age', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 13, pp. 317–326. (in Russian)
- Kolomytseva, N. V. (2009–2013), Parfenova, F., nun. (comp.), Murtazov, E. (eds) *Pskovskii palomnik [Pakovian pilgrim]*, 1–5. Pskov: LOGOS Publ. (in Russian)
- Kolpakov, M. Iu. (2020) 'Pskov and Gdov in 1700 in the drawings of Liudvig Nikolai fon Allart', *Metamorfozy istorii [Metamorphosis of History]*, 10, pp. 128–168. (in Russian)
- Krasovskii, M. V. (1916) *Kurs istorii russkoi arkhitektury. Chast' 1. Dereviannoe zodchestvo [The course of the history of Russian architecture. Part 1. Wooden architecture]*. Petrograd: R. Golike and A. Vil'borg Publ. (in Russian)
- Ladyzhenskii, E. P. (1910) 'The spiritual testament of Porkhov landlord Ladyzhenskii', *Trudy Pskovskogo tserkonnogo istoriko-arkheologicheskogo komiteta : Pskovskaia starina [The Works of Pskov church historical and archaeological committee : Pskov antiquity]*, vol. 1, pp. 64–70. (in Russian)
- Lagunin, I. I. (2015) 'Novye Pechery (Posolodino), the forgotten cave monastery of the 16th century in the north of Pskov region', *Pskov. Nauchno-prakticheskii, istoriko-kraevedcheskii zhurnal [Pskov. Scientific and practical, historical and local history journal]*, 43, pp.18–30. (in Russian)
- Lebedev, E. (2005) 'Porkhov and its outskirts. Historical essay. Novgorod, 1915', in: Levin N.F. (ed.) *Porkhov i ego uezd : sbornik dorevoliutsionnykh publikatsii [Porkhov and its county : The compilation of pre-revolutionary publications]*. Pskov: Pskov regional typography Publ., pp. 125–214. (in Russian)
- Liubimov, P. (1897). 'Church monuments of antiquity in Porkhovsky district', *Pskovskie eparkhial'nye vedomosti [Pskov Diocesan gazette]*, 21, pp. 357–360. (in Russian)
- Liubimov, V. P. (comp.) (1896) *Statisticheskogeograficheskii slovar' Porkhovskogo uezda, Pskovskoi gubernii [Statistical and geographical dictionary of the Porkhov county, Pskov province]*, IV. Pskov: The Typography of provincial zemstvo Publ. (in Russian)
- Malkov, Iu. G. (1988) 'The plan of Pskov at the end of the XVII century ("icon of Zhiglevich")', *Drevnii Pskov: Istoriia. Iskusstvo. Arkheologiiia. Novye issledovaniia [Ancient Pskov. History. Art.Archeology]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ, pp. 198–224. (in Russian)
- Nasonov, E. N. (ed.) (1955) *Pskovskie letopisi [The Pskov Chronicles]*, 2. Moscow: Academy of Sciences Publ. (in Russian)
- Orfinskii, V. P., Grishina, I. E. (2004) *Tipologii dereviannogo kul'tovogo zodchestva Russkogo Severa [The typology of wooden religious architecture of Russian North]*. Petrozavodsk: Petrozavodsk State university Publ. (in Russian)
- Orlov, V. V. (2012) *Khramy Pskovskoi zemli [The churches of the Pskov Land]*. Velikie Luki: Sergei Markelov's Publ. (in Russian)
- Pavlinov, A. M. (1895) *Drevnie khramy Vitebska i Polotska. Dereviannye tserkvi v g. Vitebske [The ancient churches of Vitebsk and Polotsk. Wooden churches in Vitebsk]*. Moscow: Typography of. E. Lissner ang J. Roman Publ. (in Russian)
- Postnikov, B. A., Postnikov, A. B. (2023) *Tserkov' i dukhovenstvo Pskova v khode reform 1666-1764 godov [Church and priesthood of Pskov during the reforms in 1666 –1764. In 2 vols]*, vol. 1. Moscow: Drevlekhranische Publ. (in Russian)
- Sobolev, N. N. (1915) 'Churchyard Bel'kovo', *Drevnosti. Trudy komissii po sokhraneniuiu drevnikh pamiatnikov, sostoiashchei pri Imperatorskom Moskovskom Arkheologicheskom obshchestve [Antiquities. Works of the Commission for the Preservation of Ancient Monuments, affiliated with the Imperial Moscow Archaeological Society]*, VI. Moscow: A.A. Levenson Publ., pp. 91–100. (in Russian)
- Sofiiskii, L. I. (1912) *Gorod Opochka i ego uezd v proshlom i nastoiashchem (1414–1914) [The city of Opochka and its county in past and present (1414–1914)]*. Pskov: Opochka City Council Publ. (in Russian)
- Spranskii, M. M. (ed.) (1830) *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie Pervoe. 1649–1825 gg. [The complete Code of laws of the Russian Empire. Part 1. 1649–1825]*, XXVI. Saint Petersburg: 2nd Department of His Imperial Majesty's Own Chancellery Publ. (in Russian)
- Vetsel', N. K. (ed.) (1997) *Kadastr «Dostoprimechatel'nye Prirodnye i istoriko-kul'turnye ob"ekty Pskovskoi oblasti» [Notable Natural and historical-cultural objects of the Pskov region, the cadastre]*. Pskov: The Pskov State Pedagogical Institute Publ. (in Russian)

Шемберко Мария Алексеевна, студентка. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9. 199034. st101916@student.spbu.ru. ORCID: 0009-0001-8126-4213.

Shemberko, Maria Alexeevna, student. St Petersburg State University. St Petersburg, Russian Federation, Universitetskaya emb., 7–9. 199034. st101916@student.spbu.ru. ORCID: 0009-0001-8126-4213.

Скворцова Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9. 199034. e.skvortsova@spbu.ru. ORCID 0000-0003-4867-5915. Researcher: ID G-9358-2015

Skvortcova, Ekaterina Aleksandrovna, Ph.D. in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. e.skvortsova@spbu.ru. ORCID 0000-0003-4867-5915. Researcher: ID G-9358-2015

ОБ ИКОНОГРАФИИ ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСЕЕВНЫ, ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ, ИМПЕРАТРИЦЫ, ВДОВСТВУЮЩЕЙ ИМПЕРАТРИЦЫ

ON ICONOGRAPHY OF ELIZAVETA ALEKSEEVNA, GRAND DUCHESS, EMPRESS, DOWAGER EMPRESS

Аннотация. Настоящая статья дополняет обстоятельный очерк Ю.В. Шаровской об иконографии Елизаветы Алексеевны наблюдениями о своеобразии ее репрезентации в портретах, отражавших ее менявшийся статус при Российском дворе, — великой княгини, императрицы, вдовствующей императрицы. Наиболее традиционные портреты Елизаветы Алексеевны, созданные в бытность ее великой княгиней. В них подчеркивается ее молодость, красота, дающие надежду на потомство, кроткий нрав, обещающий супружеское счастье, а ее статус определяется как высокий, но несопоставимый со статусом самодержавной императрицы Екатерины II и уступающий свекрови великой княгине Марии Федоровне. Портретам с детьми не суждено было появиться в силу жизненных обстоятельств. На иконографию Елизаветы Алексеевны как императрицы наложил отпечаток разлад в отношениях с супругом императором Александром I. Создаются их парадные парные портреты, демонстрирующие статус; двойные же, предполагающие душевное единение моделей, чрезвычайно редки и имеют официальный характер. Самые яркие образы их нового сближения явлены в портретах Елизаветы Алексеевны как вдовствующей императрицы и ее посмертных портретах, знаменующих воссоединение с супругом.

Ключевые слова: Елизавета Алексеевна, великая княгиня, императрица, вдовствующая императрица, иконография, русское искусство XVIII века, русское искусство первой четверти XIX века.

Abstract. The paper complements Iu.V. Sharovskaia's essay on iconography of Elizaveta Alekseevna with some observations on peculiarity of her representation in portraits reflecting her changing status at Russian court, that of grand duchess, empress, dowager empress. The most conventional are portraits of Elizaveta Alekseevna as grand duchess. They accentuate her youth and beauty, giving hope of progeny, and gentle heart giving hope of happy married life. Her status is defined as high, though lower than that of her mother-in-law grand duchess Maria Fedorovna to say nothing of ruling empress Catherine II. Portraits with children were not destined to come due to the life circumstances. Discord with her husband put an imprint on her iconography as empress. Whereas their paired portraits, demonstrating status, are created, double portraits implying emotional contact of sitters are exclusively rare and are of official character. The most evocative images of new warmth in their relationship are those of dowager Empress and her posthumous portraits symbolizing their reconciliation.

Keywords: Elizaveta Alekseevna, grand duchess, empress, dowager empress, iconography, 18th-century Russian art, Russian art of the 1st quarter of the 19th century.

Императрица Елизавета Алексеевна, супруга Александра I, в юности удостоившаяся таких эпитетов, как «Психея», «ангельская», «застенчивая», стала жертвой несчастливой судьбы. Смерть двух единственных дочерей во младенчестве, холодность в отношениях с супругом, его долгая связь с М.А. Нарышкиной, привели к тому, что Елизавета Алексеевна отдалась от двора, уединившись в своем горе, и оказалась в тени свекрови вдовствующей императрицы Марии Федоровны, а потом и яркой великой княгини Александры Федоровны, супруги великого князя Николая Павловича. Как писал великий князь Николай Михайлович, Елизавета Алексеевна, «угнетенная судьбой, непонятая современниками» [5, с. 5], оказалась после смерти почти забыта.

В XIX в. иконографию Елизаветы Алексеевны собирали в рамках фундаментальных справочников по гравированным

портретам Д.А. Ровинский [25, стб. 912–928], А.В. Морозов [18, стб. 495–507], Н.К. Синягин [26, стб. 771–833]. Коллекцию ее изображений, писем и воспоминаний о ней составил великий князь Сергей Александрович. После его трагической гибели великая княгиня Елизавета Федоровна, его супруга, передала собранные материалы великому князю Николаю Михайловичу. Он продолжил изыскания, которым способствовало его родство с домом Баденских (из которого происходила Елизавета Алексеевна). Монографию «Императрица Елизавета Алексеевна» [5, 6, 7] великий князь Николай Михайлович иллюстрирует ее портретами (14 изображений), а также воспроизводит несколько ее изображений в «Русских портретах XVIII и XIX столетия» [8]. Попытка анализа иконографии Елизаветы Алексеевны была предпринята лишь полтора столетия спустя, в наши дни. Ю.В. Шаровская в статье «Импера-



Илл. 1. М. Л.-Э. Виге-Лебрен. Портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны. 1798. Холст, масло. 80х65,5. ©Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фотографы: Ю.А. Молодковец, В.С. Теребинин, Л.Г. Хейфец.

трица Елизавета Алексеевна в портретах» на основе более 250 собранных ею изображений [32], выполненных в разных техниках (живопись, рисунок, гравюра) приводит обзор наиболее интересных портретов и типов, выявляет портреты, не упоминавшиеся ее предшественниками, указывает современное местонахождение оригиналов и их воспроизведений, сопоставляет портреты с описаниями внешнего облика Елизаветы Алексеевны современниками в контексте ее жизненных перипетий.

В настоящей статье предпринята попытка дополнить обстоятельный очерк Ю.В. Шаровской наблюдениями о своеобразии репрезентации Елизаветы Алексеевны в портретах, отражавших ее меняющийся статус при Российском дворе, — великой княгини, императрицы, вдовствующей императрицы.

Иконографию Елизаветы Алексеевны открывает известный по воспроизведению в первом томе издания Николая Михайловича портрет [5, с. 409], который в 1792 г. Екатерина II поручила заказать графу Н.П. Румянцеву во время переговоров с баденским двором о женитьбе ее внука великого князя Александра Павловича на одной из принцесс. Изображение двенадцатилетней Луизы-Мари-Августы (как и ее девятилетней

сестры Фридерики-Доротеи-Вильгельмины) было исполнено придворным художником Я.-Ф. Беккером. Это поясное изображение без атрибутов, не лишённое представительности, но рассчитанное на прямой контакт со зрителем, соответствует случаю, демонстрируя красоту той, которая рассматривается как возможная избранница, ее умение держаться и модный туалет.

Портреты Елизаветы Алексеевны в бытность ее великой княгиней (1792—1801) преимущественно камерные. Наиболее известным стал портрет, созданный М. Л.-Э. Виге-Лебрен в 1798 г. для матери Елизаветы Алексеевны, неоднократно повторявшийся самой художницей и воспроизводившийся в гравюре¹ (илл. 1). Виге-Лебрен стремится подчеркнуть красоту юной модели, которая поразила ее еще при первой встрече: «Правильные черты дополнялись идеальным овалом; приятный цвет кожи безупречно гармонировал с выражением ангельской кротости ее лица, которое обрамлялось потоком пепельных волос» (пер. с англ. здесь и далее. — М.А. Шемберко) [39, р. 92]. Композиционно портрет повторяет решение портрета Е.В. Скавронской, написанного художницей ранее (1796. Холст, масло. Лувр). Такое самоцитирование, равно как



Илл. 2. М. Л.-Э. Виже-Лебрен (?). Портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны. 1795. Холст, масло. 262,5×200. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фотографы: Ю.А. Молодковец, В.С. Теребинин, Л.Г. Хейфец.

и цитирование работ других мастеров было распространенной практикой [2; 30]. В своих мемуарах Виже-Лебрен описывает, как проходили сеансы позирования: «Я могу сказать, что чем больше сеансов великая княгиня Елизавета проводила со мной, тем добрее и ласковее она становилась. Однажды утром, когда она позировала, меня охватил приступ головокружения, и я оцепенела, закрыв глаза. Она встревожилась и сама быстро побежала за водой, растерла мое лицо и ухаживала за мной с невыразимой добротой, а потом послала узнать, как я себя чувствую, как только я вернусь домой...» [39, р. 121]. Виже-Лебрен отмечает искреннюю отзывчивость великой княгини. Любопытно, что те же качества она находила присущими Марии Антуанетте [39, р. 239]. Она рассказывала схожий эпизод, когда, будучи беременной, почувствовала себя плохо и пропустила сеанс позирования венценосной модели. Когда на следующий день она приехала в Версаль с извинениями, Мария Антуанетта не отказала ей в приеме и, более того, согласилась позировать. Вздвигнувшая Виже-Лебрен в спешке уронила кисти и королева, несмотря на ее протесты, нагнулась собрать их, чтобы беременная художница не утратила себя [35, р. 239].

Сохранилось множество миниатюрных портретов Елизаветы Алексеевны. Больше всего — восемнадцать — исполнил А.Х. Ритт [15, с. 46–47]. «...Я знаю только трех ангелов в мире: это ты, Адель и великая княгиня Елизавета...» — писал он жене [15, с. 46]. Хрупкая, отчасти еще детская красота великой княгини была мастерски передана им. Изображая великую княгиню, художник не использовал атрибуты, указывающие на ее интересы, которые позволили бы охарактеризовать ее как личность. В противоположность этим миниатюрам, на портрете великой княгини Марии Федоровны того же времени (местонахождение неизвестно, до 1917 г. — в собрании Гатчинского дворца [15, с. 161]) А.Х. Ритт добавляет папку с рисунками и кисти, обращая внимание на ее увлечение живописью. Елизавета Алексеевна на его портретах — прежде всего милая и кроткая, «хороша собою, как ангел...» [9, с. 179].

Камерные и миниатюрные портреты, отвечавшие высокому статусу великой княгини, которая находилась, однако, на втором плане по сравнению со старшими представительницами династии — свекровью великой княгиней Марией Федоровной и тем более самодержавным монархом Екатериной II — были основной формой репрезентации Елизаветы Алексеевны в 1790-е годы. Но появляется и ее эффектный парадный портрет, написанный по заказу Екатерины II (1795. Холст, Масло. ГЭ) (илл. 2). Его автор, М. Л.-Э. Виже-Лебрен вспоминала: «Я написала ее стоящей в придворном платье, расставляющей несколько цветов рядом с вазой, полной других...» [39, р. 95]. Елизавета Алексеевна изображена со звездой и лентой ордена Св. Екатерины. Обязательные для парадного портрета колонны и развевающиеся драпировки, представленная нарочито на первом плане горностаевая мантия и скульптурный бюст императрицы Екатерины II соответствуют высокому положению Елизаветы Алексеевны. Однако вазон с цветами, в который она добавляет цветы, акцентирует внимание на ее натуре — мечтательной и скромной. Перед нами прежде всего очаровательная молодая женщина, чья роль — быть любящей супругой великого князя. К такой интерпретации располагает не только общее решение портрета, но и отдельный мотив — венок из роз на голове великой княгини. С.В. Усачева убедительно показала, что в женских портретах этого периода роза трактовалась прежде всего как цветок любви и невинности [28]. Этот вывод подтверждается исследованиями К.И. Шарафудиной [31, с. 31–32] и С.К. Горбовской [11, с. 64, 145], которые рассматривают цветочную символику в широком культурном контексте. Букет из разных цветов мог воплощать и надежду на рождение многочисленного потомства. Такую версию выдвинул М. Йонан, анализируя портреты юной Марии Терезии, приближающейся к возрасту вступления в брак, работы А. Мёллера [34] и А. Маньйоки [33], на которых она представлена с цветочной гирляндой [40, р. 21–23]. В случае с портретом Елизаветы Алексеевны такое предположение кажется уместным еще и потому, что она добавляет цветы к большому букету. В этом контексте можно вспомнить Семейную рощу в Павловском парке, где идея разрастания семьи

была явлена в природных образах: с появлением нового члена высаживалось деревце. Однако нельзя исключать, что треножник с цветами мог быть и просто декоративным мотивом.

В письме от 15 января 1805 г., ранее не упоминавшемся в этом контексте, Александр I писал своей сестре Марии Павловне: «...Был момент, когда мне хотелось, чтобы мой портрет написала одна французская дама, которая находилась здесь и практиковалась в этом виде искусства. Но я отказался от намерения после того, как увидел, как мало оно ей удастся. Она написала портрет моей жены, который отвратителен» [1, с. 88]. Однако император не уточняет, какой именно из двух портретов Елизаветы Алексеевны кисти Виже-Лебрен, по его мнению, не удался.

Изменение статуса Елизаветы Алексеевны, которая с восшествием в 1801 г. на престол ее супруга Александра I обрела титул императрицы, должно было повлечь за собой изменения и в характере ее репрезентации. Так, после воцарения Павла I в 1796 году по его заказу появляется портрет Марии Федоровны кисти М. Л.-Э. Виже-Лебрен (1799. Холст, масло. ГЭ), на котором она предстает в малой короне, с орденами Св. Андрея Первозванного, Св. Екатерины и Св. Иоанна Иерусалимского, в помпезном антураже и указывает на лежащие на столе чертежи с надписью: «План Новодевичьего Воскресенского монастыря», которому она покровительствовала [12, с. 194]. Здесь образ Марии Федоровны, явленный в ореоле государственной важности, резко отличается от ее более ранних парадных изображений — на фоне парков (Рослин А. Портрет великой княгини Марии Федоровны. 1777. Холст, масло. ГЭ), с атрибутами искусств (Лампи Старший И.Б. Портрет великой княгини Марии Федоровны. 1795. Холст, масло. ГМЗ «Павловск»), где подчеркивались такие добродетели, как крепкая связь с супругом, материнство, увлечение искусством.

По характеру подачи модели с парадным портретом императрицы Марии Федоровны кисти М. Л.-Э. Виже-Лебрен может сравниться заказанный А.С. Строгановым в 1805 г. Ж.-Л. Монье портрет Елизаветы Алексеевны (1805. Холст, масло. Челябинский государственный музей изобразительных искусств), парный к портрету Александра I, для Большого зала Строгановского дворца (илл. 3). Елизавета Алексеевна изображена в мантии Начальницы ордена Св. Екатерины, зеленая бархатная епанча которого, согласно статуту 1797 года, с самым длинным (в сравнении с прочими дамами) шлейфом была украшена горностаем [3, с. 141]. За ней окно, из которого открывается вид на Биржу и одну из Ростральных колонн. Это очень редкий пример парадного изображения Елизаветы Алексеевны во всем блеске статуса императрицы, хотя Александр I оставался на престоле на протяжении четверти века. Вероятно, это следует объяснить стремлением императрицы держаться в тени. Саксонский посланник К. Розенцвейг писал в 1804 г.: «... Трудно решить, имеет ли Ее Величество влияние на императора, так как она, по-видимому, придерживается правила ни во что не вмешиваться. Поэтому она не имеет никакого влияния на дела...» [6, с. 7–9]. Пафос подобных импозантных парных портретов — демонстрация статуса моделей и, выражаясь словами Г.В. Вдовина, создание «заместителей», которые постоянно осеняли бы своим присутствием то или иное место [4, с. 84–85]. На парных портретах венценосные модели могли быть изображены и в более камерной обстановке. Таковы, например, их парные портреты кисти Доу (1825, ГРМ), где они предстают на фоне Царскосельского парка.

Двойные портреты, представляющие императора и императрицу на одной картине, позволяли передать гармонию их отношений и семейных ролей. Наиболее близок по идее этому типу миниатюрный портрет Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны из собрания Государственного исторического музея, условно датируемый 1800-ми годами. Елизавета Алексеевна изображена сидящей, Александр Павлович стоит рядом, слегка наклонившись к ней, его поза выражает готовность с нежностью заботиться о жене. Идиллической атмосфере соответствует место действия — сад. Трогательные образы юных супругов заставляют вспомнить, что придворные в первые годы их брака называли их Амуром и Психеей².

Великий князь Николай Михайлович считал началом



Илл. 3. Ж.-Л. Монье. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. 1805. Холст, масло. 273×182. Челябинский государственный музей изобразительных искусств.

отдаления Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны 1804 год: «Елизавете 1804 год дал новые поводы к разочарованию и унынию. Ее супруг стал постепенно от нее удаляться, сохраняя еще, однако, внешние приличия» [6, с. 25]. Мария Фёдоровна сетовала на холодность невестки к сыну и считала, что та сама подтолкнула его искать любовные связи [17, с. 194]. Двойные портреты супругов продолжают создаваться, но их отношения не располагали к тому, чтобы эта жанровая разновидность стала ведущей. Одно из немногих изображений этого типа — «Мир Европы» (1814, офорт, резец, ГЭ) [13] — имеет репрезентативный характер и изобилует государственной атрибутикой, что отчасти освобождало от необходимости характеризовать межличностные отношения. В руках императора масляная ветвь, императрица указывает на монумент с надписью «Твоей твердостью спасена Европа», двуглавый орел держит над ними дубовый и лавровый венцы. Другой двойной портрет (гравюра А. Конте по рисунку Л. де Сент-Обена, бумага, гравюра пунктиром) [16] был также создан по случаю заключения мира Тильзитского (1807)³, завершившего, однако, лишь промежуточный этап наполеоновских войн. Это также портрет в рост. Но супружеская чета представлена в более камерной атмосфере, на фоне парка. Жест сомкнутых рук предполагает демонстрацию согласия. Холодность и напряженность, вероятно, неумышленно проникли в это изображение, впрочем, точно отразив действительность.

В портретах, на которых Елизавета Алексеевна предстает одна, отсылки к образу супруга порой присутствуют в форме символических деталей — например, скульптурного портретного бюста (миниатюра работы Д.И. Евреинова, 1800-е гг., медь, эмаль, ГРМ) или его инициала (инициалы «А» и «Е» на вазе на миниатюрном портрете работы неизвестного художника из собрания ГТГ; инициал «А» на медальоне на шее Елизаветы Алексеевны на портрете из собрания ГЭ [20], на портрете кисти С. Тончи (после 1801, ГРМ), к которому он восходит, медальона нет). Однако такие отсылки были отнюдь не обязательными, во многих портретах их нет.

Портреты в семейной, домашней обстановке, в которой порой изображались Павел Петрович и Мария Федоровна⁴, для иконографии Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны не характерны. Обычно на таких *conversation pieces* супруги предстают с детьми. Увы, обстоятельства жизни не способствовали появлению подобных портретов императора Александра и его супруги. Две их дочери, родившиеся в 1799 и 1807 годах, умерли в младенчестве. Поэтому и такой традиционно значимый для иконографии императрицы тип изображения, как портреты с детьми, дающими уверенность в будущем династии, не могли получить распространение. Единственное известное подобное изображение Елизаветы Алексеевны — миниатюра 1800 года работы шевалье Эммануила де ла Сель де Шатобура (и оно атрибутируется так под вопросом) [36]. Елизавета Алексеевна обнимает годовалую дочь Марию, которую она любовно называла «Mäuschen» — «мышка», а малютка цепляется ручкой за подвеску на ее шее. Портрет отличается простотой и естественностью. Еще один образ, связанный с темой материнства, — портрет Елизаветы Алексеевны из собрания государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск) [21] — вариация типа Тончи-Лебрен, который выделяет Ю.В. Шаровская. Крой костюма позволяет говорить о том, что великая княгиня изображена ожидающей появления ребенка — редкий, хотя встречающийся в русском искусстве тип изображения⁵. Вероятно, смерть дочери стала поводом к созданию портрета кисти Я. Орта (1800, ГРМ), на котором Елизавета Алексеевна предстает в траурных одеяниях. В ее застывшем взоре угадываются следы пережитого несчастья. Однако эту интонацию смягчает смещение акцента на безупречную античную красоту великой княгини. Она изображена в профиль, как на камнях (прием, ранее использованный в ее портрете Ж.-Л. Монье (1802, ГТГ). Черное платье и черный тюрбан оттеняют сияющую белизну ее кожи.

Ряд портретов Елизаветы Алексеевны должен был подчеркнуть ее связь с другими членами императорской семьи. До смерти императрицы Екатерины II это были исключительно ее изображения, явленные как «портрет в портрете» — скульп-

турный бюст в рассмотренном выше парадном портрете кисти Л. М.-Э. Виже-Лебрен или медальон в поясном портрете кисти В.Л. Боровиковского из Павловска (1795). Оба были заказаны Екатериной II [32, с. 136]. Впоследствии появились и портреты, демонстрирующие согласие невестки и свекрови — вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Таковы две пары миниатюр с погрудными портретами императриц, помещенных в одном обрамлении (1810-е, ГИМ) [22; 23].

Портрет, отражающий общественную деятельность императрицы Елизаветы Алексеевны, появляется в период Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии. Сохранившиеся письма Елизаветы Алексеевны показывают, что она была настоящей патриоткой [19]. В конце декабря 1812 г. императрица основала и возглавила «Императорское Женское Патриотическое общество», каждая участница которого принимала на себя попечение об определенной части Санкт-Петербурга. Общество занималось и просветительной деятельностью, учреждало школы и училища. Пренебрегая трудностями, Елизавета Алексеевна сопровождала императора в заграничном походе 1813–1814 года, следуя за ним на некотором расстоянии соответственно ходу военных действий.

Й. Олешкевич создает аллегорический «Апофеоз императрицы Елизаветы Алексеевны, жены Александра I» (1813, Национальный музей в Варшаве) по образцу портрета императрицы Марии Федоровны «Благодетельное призрение и попечение императрицы Марии Федоровны о бедных», за который ранее получил от Императорской Академии художеств звание академика (1812. Холст, масло. ГРМ). Обе представлены в условных антиклизированных одеяниях в окружении страждущих. Мария Федоровна изображена на фоне пирамиды — согласно иконологическим разъяснениям, «знака славы и памяти добрых государей» [14, с. 129], на портрете Елизаветы Алексеевны позади нее виднеется церковный купол. В обоих портретах Й. Олешкевич использовал эмблематический мотив «*caritas*» — «милосердия», представленного в виде женщины с прильнувшими к ней детьми. В трактовках образов императриц при общем сходстве есть нюансы различия. Статуарная фигура Марии Федоровны в красной драпировке более величественна и более материальна, нежели тонкая стройная фигура Елизаветы Алексеевны в синей драпировке, кажущаяся сошедшей с небес, подобно ангелу. Жесты Марии Федоровны покровительственны, перед ней просящие склоняются в глубоком почтении, тогда как Елизавета Алексеевна протягивает ей руки, они простирают к ней свои и касаются ее. Разница статуса старшей, вдовствующей императрицы и молодой и их характеров при подобии социальной роли тонко обозначена в этих портретах.

Среди самых ярких образов Елизаветы Алексеевны — портреты, на которых она предстает в трауре по своему супругу. После многих лет взаимного отчуждения в 1820-е гг. императора и императрица сблизилась. Смерть Александра Павловича потрясла Елизавету Алексеевну, ее слабое здоровье ухудшилось, она таяла на глазах. С. С. Уваров писал: «Эти две сродных души не могли быть разлучены надолго... Частица императора Александра продолжала его существование, и этот драгоценный остаток его исчез» [27, с. 225]. За полгода, разделяющие кончину Александра I и Елизаветы Алексеевны (между декабрем 1825 и маем 1826 г.), Дж. Доу написал ее портрет (Королевская коллекция, Великобритания [38]; незаконченное авторское повторение — в ГРМ) по заказу Ф. Питт, ее лектрисы, супруги англиканского пастора, обучавшего императрицу английскому языку. Первоначально портрет был поясным, затем был дописан до ростового, как полагают авторы статьи о нем на официальном сайте Royal Collection Trust, с тем, чтобы он составил пару портрету Александра I, написанному Доу также по заказу Ф. Питт [37]. На эту мысль наводит их одинаковый размер (портрет Александра I — 240,2×155,0 см, портрет Елизаветы Алексеевны — 240,8×154,6 см). Елизавета Алексеевна изображена перед бюстом покойного супруга. Сложив руки на сердце, с печальной улыбкой смотрит она на зрителя. Лучи заходящего солнца на заднем плане — метафора заката жизни.

Еще более выразителен портрет работы П. В. Басина (1831, ГЭ), который был заказан через несколько лет после смерти Елизаветы Алексеевны, подругой ее юности графи-



Илл. 4. П. В. Басин. Портрет вдовствующей императрицы Елизаветы Алексеевны. 1831. Холст, масло. 209,5×161. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фотограф: П.С. Демидов.

ней Софьей Владимировной Строгановой, урождённой Голицыной (илл. 4). За основу композиции взят тот же мотив — предстояние Елизаветы Алексеевны бюсту супруга. Императрица изображена сидящей, устремив на него горестный взгляд. За окном — море в отблеске лучей закатного солнца (последние недели жизни Александра они провели в Таганроге). На столике подле нее — портрет Александра Павловича и букет из фиалок, незабудок и маков, значение которых в современных справочниках расшифровывающих смыслы цветов, трактовалось как постоянство памяти «и в счастья, и в злополучии» [29, с. 101–102]. Именно в портретах вдовствующей императрицы впервые столь явственно обозначилась ее эмоциональная связь с супругом. В них в полной мере выражено мировоззрение эпохи романтизма с его культом недостижимой мечты. Вспоминаются строки В. А. Жуковского, написанные много раньше о Мавзолее супругу-благодетелю в Павловске, построенном по заказу его вдовы Марии Федоровны:

*Воспоминанье здесь унылое живет;
Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,
Оно беседует о том, чего уж нет,*

С неизменяющей Мечтою (элегия «Славянка», 1815).

Но портреты Елизаветы Алексеевны как вдовствующей императрицы отличаются от изображений в трауре по мужу ее предшественницы Марии Федоровны, пережившей Павла Петровича на 27 лет. В черном облачении Мария Федоровна предстает на портрете работы Г.-Ф. фон Кюгельхена (1801. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля; 1800-е, ГРМ). Однако этот образ не несет в себе такого отпечатка личной трагедии, он служит скорее знаком нового положения и верности памяти мужа. Об этом свидетельствует и предназначение подобных портретов. Марии Федоровны. Графиня В. Н. Головина писала в своих мемуарах: «Она заставила написать с себя портрет в глубоком трауре и раздавала копии всем...» [9, с. 264].

Посмертные портреты Елизаветы Алексеевны несут в себе идею ее воссоединения с супругом. Так, портретная гравюра Т. Райта (1826. Бумага, гравюра пунктиром. ГИМ) сопровождалась подписью: «Надеюсь вскоре с ним соединиться». На гравюре «Аллегория на смерть Елизаветы Алексеевны» с подписью «Принятие в небо Ея Величества Императрицы Елисаветы Августейшим Ея Супругом» (1826. Литография. ГЭ)



Александр Павлович протягивает руку к возносящейся к нему супруге (илл. 5). Позади Александра стоит Петр I, образ которого неоднократно использовался художниками в аллегорических изображениях в правление Александра I. Здесь политическое содержание сочетается с личным. На литографии 1827 года покойная Елизавета представлена парящей в небе. Подпись «К Нему Парю! С улыбкой ты вещаешь, Прости, Земля, Мой ангел в небесах» напоминает о любви Александра и Елизаветы и страданиях от разлуки (илл. 6). Крылья бабочки заставляют увидеть в Елизавете Алексеевне Психею — красавицу, получившую бессмертие за любовь к своему супругу Амуру — и вспомнить ее юные годы, когда она получила такое прозвание при дворе.

Судьба и особенности натуры Елизаветы Алексеевны повлияли на ее иконографию. Ее портреты в некоторых существенных моментах отличаются от обычных для соответствующего статуса — великой княгини, императрицы и вдовствующей императрицы. Наиболее традиционны портреты Елизаветы Алексеевны, когда она занимала положение великой княгини. В них подчеркивается ее молодость, красота, дающие надежду на потомство, кроткий нрав, обещающий супружеское счастье, а ее статус определяется как высокий, но несопоставимый со статусом самодержавной императрицы Екатерины II и уступающий свекрови великой княгине Марии Федоровне. Портретам с детьми не суждено было появиться в силу жизненных обстоятельств. На иконографию Елизаветы Алексеевны как императрицы наложил отпечаток разлад в отношениях с супругом. Создаются их парадные парные портреты, демонстрирующие статус; двойные же, предполагающие душевное единение моделей, чрезвычайно редки и имеют официальный характер. Самые яркие образы их нового сближения явлены в портретах Елизаветы Алексеевны как вдовствующей императрицы и ее посмертные портреты, знаменующие воссоединение с супругом.



Илл. 5. Неизвестный литограф. Аллегория на смерть императрицы Елизаветы Алексеевны в образе парящей в облаках Психеи. 1826. Бумага, литография. 67×51. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фотограф: Кокшаров А.М.

Илл. 6. Неизвестный литограф. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны в образе парящей в облаках Психеи. 1826. Бумага, литография. 67×51. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Примечания:

- ¹ Первый, основной вариант портрета великой княгини настолько понравился императорской семье, что был оставлен в Зимнем дворце. Для подарка маркграфине Баденской, матери Елизаветы Алексеевны, был написан еще один, который, по мнению французского исследователя Л. Рео, находится в музее города Монпелье [24, с. 265]. Данный иконографический тип Елизаветы Алексеевны известен как в авторских копиях, так и в многочисленных повторениях.
- ² Графиня Головина в своих мемуарах писала: «Ничто не могло представить зрелища более интересного и приятного, чем прелестный союз Великого князя Александра и Великой княгини Елизаветы. Это были Амур и Психея...» [9, с. 88].
- ³ Императорская чета представлена на фоне монумента с надписью «Aucto Imperio. Paxe Europaea Restituta». Скульптурная фигура в лавровом венке с рогом изобилия воплощает мир.
- ⁴ Г. фон Кюгельхен. Портрет семьи Павла I. 1800-е. ГМЗ «Павловск»; Неизвестный художник. Портрет великого князя Павла Петровича с супругой и сыновьями Александром и Константином. Ок. 1781. Пастель из собрания вел. кн. Николая Михайловича. Местонахождение неизвестно; И.Ф. Антинг. Великий князь Павел Петрович и великая княгиня Мария Федоровна с детьми. 1785 г. (?) Бумага, силуэты из черной бумаги, тушь. ГРМ.
- ⁵ Ср. с: В. Эриксен. Портрет Екатерины II в трауре. 1762. ГЭ; А. Рослин. Портрет великой княгини Наталии Алексеевны. 1776. Холст, масло. ГЭ.

Список литературы:

1. Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна. Переписка из трех углов, 1804–1826 гг. / Подготовка писем Е. Дмитриевой и Ф. Шедеви, подготовка дневника Марии Павловны Е. Дмитриевой, пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 740 с.
2. Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. М.: Искусство, 1975. 421 с.
3. Амелехина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символики церемониальных костюмов при Российском императорском дворе XVIII–XIX вв: дис... канд. ист. наук. М., 2003.
4. Вдовин Г. В. Персона. Индивидуальность. Личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII в. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 239 с.
5. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елисавета Алексеевна, супруга императора Александра I. Т. 1. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1908. 486 с.
6. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елисавета Алексеевна, супруга императора Александра I: Т. 2. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1909. 762 с.
7. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елисавета Алексеевна, супруга императора Александра I: Т. 3. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1909. 778 с.
8. Великий князь Николай Михайлович. Русские портреты XVIII и XIX столетий. Т. 1–5. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905–1909.
9. Головина В. Н. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766–1821) / Предисл. и примеч. К. Валишевского; Полн. пер. с фр. К. Папудогло. М.: Типография «Рекорд», 1911. 412 с.
10. Головкин Ф. Г. Записки // Русская старина. Т. 129. №1. СПб: Типография товарищества «Общественная польза», 1907. С. 179–181.
11. Горбовская С. Г. Вдохновенные розой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2023. 167 с.
12. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог 1. Л.: Аврора, 1976. 341 с.
13. Карделли Сальватор. Аллегория «Мир Европы». 1814. Офорт, резец. // Государственный Эрмитаж. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+engraving/1508203> (дата обращения: 22.03.2024)
14. Карев А. А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 125–133.
15. Комелова Г. Н. Августин Ритт – русский миниатюрист, 1765–1799: жизнь и творчество / Гос. Эрмитаж. СПб.: Славия, 2004. 208 с.
16. Конте А. по рисунку Луи де Сент-Обена. Александр I и Елизавета Алексеевна. Нач. XIX в. Пунктир. // Государственный Эрмитаж. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+engraving/1507912> (дата обращения: 22.03.2024)
17. Лямина Е. Э., Эдельман О. В. «Не стану я жалеть о розах»: интеллектуальный гардероб императрицы // Российские императрицы. Мода и стиль. Конец XVII – начало XX века. Каталог выставки / сост. кат.: С. П. Балан, Т. Ф. Шакирова; пер. с дат. А. Н. Чеканский; пер. с англ.: Н. Б. Кац, О. Г. Кучкова. М.: Кучково поле, 2013. С. 188–201.
18. Морозов А. В. Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Т. 2. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1913. Стб. 373–662.
19. Недзвецкий В. А. «Русская по духу»: Елизавета Алексеевна Романова о русских, русском языке и русской литературе // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. №5. С. 71–82.
20. Неизвестный художник первой четверти XIX в. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны (копия). 1800-е. Холст, масло. // Государственный Эрмитаж. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/128329> (дата обращения: 22.03.2024)
21. Неизвестный художник. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. Холст, масло. // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8816314> (дата обращения: 22.03.2024)
22. Неизвестный художник. Портреты императриц Марии Федоровны и Елизаветы Алексеевны. 1810-е гг. Кость, гуашь. // Государственный исторический музей. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2490012?query=Портрет%20императриц%20Марии%20Федоровны%20и%20Елизаветы%20Алексеевны&index=0> (дата обращения: 22.03.2024)
23. Неизвестный художник. Портреты императриц Марии Федоровны и Елизаветы Алексеевны. 1800-е гг. Мель, эмаль. // Государственный исторический музей. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2490012?query=Портрет%20императриц%20Марии%20Федоровны%20и%20Елизаветы%20Алексеевны&index=0> (дата обращения: 22.03.2024)
24. Немилова И. С. Французская живопись XVIII века. М.: Изобразительное искусство, 1985. 494 с.
25. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 2. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887. 344 с.
26. Синягин Н. К. Материалы к истории императора Александра I и его эпохи, собранные Н.К. Синягиным. СПб.: товарищество Р. Р. Голике и А. И. Вильборг, 1910. 137 с.

27. Уваров С. С. Императрица Елизавета Алексеевна. Русская старина. СПб.: Типография В. С. Балашева, 1884. Вып. 1. С. 225–236.
28. Усачева С. В. «Дева-роза» в портретах В. Л. Боровиковского. Живописный образ и литературный контекст // Вестник истории, литературы, искусства. 2016. Т. 11. С. 389–396.
29. Усачева С. В. Букет императрицы. Семантические особенности цветочных мотивов в русской живописи конца XVIII — первой половины XIX века // Третьяковские чтения. 2014. Материалы отчетной научной конференции / ред. кол. Л. И. Иовлева, Т. В. Юденкова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 96–104.
30. Чежина Ю. И. Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме заимствования в живописи // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2011. № 1. С. 186–195.
31. Шарафадина К. И. Селам, откройся!: флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 543 с.
32. Шаровская Ю. В. Императрица Елизавета Алексеевна в портретах // Александр I: «Сфинкс, не разгаданный до гроба...»: каталог выставки. СПб.: Славия, 2005. С. 132–143.
33. Ádám de Mányoki. Bildnis der Erzherzogin Maria Theresia von Österreich, spätere Kaiserin. (Replik). Um 1735. // Bayerische Staatsgemäldesammlungen. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/y7GEKWExPV> (дата обращения: 24.03.2024).
34. Andreas Möller. Kaiserin Maria Theresia im Alter von elf Jahren, Kniestück. Um 1727 // Kunsthistorisches Museum, Wien. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2413> (дата обращения: 24.03.2024).
35. Baillio J., Lang P., Baetjer K. Elisabeth Louise Vigée Le Brun. New York: Metropolitan Museum of Art, 2016. 278 p.
36. Emmanuel de la Salle de Chateaubourg. Portrait of a Mother with child. 1800. Private collection. // PICRYL: The World's Largest Public Domain Media Search Engine. URL: <https://picryl.com/media/mother-with-child-by-emmanuel-de-la-selle-de-chateaubourg-5965cc> (дата обращения: 22.03.2023)
37. George Daw. Alexander I, Emperor of Russia. C. 1818–1825. Oil, canvas. // Royal Collection Trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/9/collection/400098/alexander-i-emperor-of-russia-1777-1825> (дата обращения: 22.03.2024)
38. George Daw. Elizabeth, Empress of Russia. After 1 December 1825. // Royal Collection Trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/400076/elizabeth-empress-of-russia-1779-1826> (дата обращения: 22.03.2024)
39. Vigée-Lebrun L-E. The Memoirs of Madame Vigée Lebrun. New York: Dodo Press, 2010. 240 p.
40. Yonan M. Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2011. 226 p.

References:

- Alekseeva, T.V. (1975) *Vladimir Lukich Borovikovskii i russkaia kul'tura na rubezhe 18–19 vekov [Vladimir Lukich Borovikovskii and Russian Culture at the Turn of the 18th–19th Centuries]*. Moscow: Iskustvo Publ. (in Russian)
- Amelekhina, S.A. (2003) *Kul'turno-istoricheskaiia evoliutsiia formy i simvoliki tseremonial'nykh kostiumov pri Rossiiskom imperatorskom dvore XVIII–XIX vekov [Cultural and Historical Evolution of the Form and Symbolism of Ceremonial Costumes at the Russian Imperial Court of the 18th and 19th Centuries]*. PhD Thesis, Moscow, Russian State University for the Humanities. (in Russian)
- Baillio, J., Lang, P., Baetjer, K. (2016) *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Chezhina, Ju.I. (2011) 'Twin Portraits by J.-L. Monnier and A.E. Egorov: Toward the Problem of Borrowing in Painting', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 1, pp. 186–195. (in Russian)
- Dmitrieva, E., Shedevi, F. (2017) *Aleksandr I, Mariia Pavlovna, Elizaveta Alekseevna. Perepiska iz trekh uglov, 1804–1826 [Alexander I, Maria Pavlovna, Elizaveta Alexeevna. Correspondence from Three Corners, 1804–1826]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Golovina, V.N. (1910) *Souvenirs de la comtesse Golovine, née princesse Galitzine, 1766–1821*. Paris: Plon Nourrit. (in French)
- Golovkin, F.G. (1907) 'Zapiski', *Russkaia starina [Russian Antiquity]*, 1 (129), pp. 179–181. (in Russian)
- Gorbovskaia, S.G. (2023) *Vdokhnovlennye rozoi [Inspired by the Rose]*. St. Petersburg: St. Petersburg State University Publ. (in Russian)
- Karev, A.A. (2010) 'On the Education of the Historical Painter in Russia of the XVIII century', in *Imperatorskaia Akademiia khudozhestva. Dokumenty i issledovaniia. K 250-letiiu so dnia osnovaniia [The Imperial Academy of Arts. Documents and research. To the 250th anniversary of its foundation]*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., pp. 125–133. (in Russian)
- Komelova, G.N. (2004) *Avustin Ritt – russkii miniaturist, 1765–1799: zhizn' i tvorchestvo [Augustin Ritt – Russian miniaturist, 1765–1799: Life and Work]*. St. Petersburg: Slavia Publ. (in Russian)
- Levinson-Lessing, V.F. (1976) (ed.) *Gosudarstvennyi Ermitazh Zapadnoevropeiskaia zhivopis'. Katalog 1 [State Hermitage. Western European painting. Catalogue 1]*. Leningrad: Avrora Publ. (in Russian)
- Liamina, E.E., Edel'man, O.V. (2013) '“I will not regret the roses”: the empress's intellectual wardrobe', in: Balan, S.P., Shakirova, T.F. (eds) *Rossiiskie imperatritsy. Moda i stil'. Konets XVII – nachalo XX veka. Katalog vystavki [Russian Empresses. Fashion and Style. End of XVII – Beginning of XX Century. Exhibition Catalog]*. Moscow: Kuchkovo pole Publ., pp. 188–201. (in Russian)
- Morozov, A.V. (1913) *Katalog moego sobraniia russkikh gravirovannykh i litografirovannykh portretov [Catalog of my Collection of Russian Engraved and Lithographed Portraits]*, vol. 2. Moscow: Tovarishchestvo skoropechatni A.A. Levenson Publ., pp. 373–662. (in Russian)
- Nedzvetskii, V.A. (2013) '“Russian in spirit”: Elizabeth Alexeyevna Romanova on Russians, Russian language and Russian literature', *Vestnik Moskovskogo universiteta [Bulletin of Moscow University. Series 9: Philology]*, 5, pp. 71–82. (in Russian)
- Nemilova, I.S. (1985) *Frantsuzskaia zhivopis' XVIII veka [French Painting of the 18th Century]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nikolai Mikhailovich, Velikii kniaz' (1905–1909) *Russkie portrety XVIII i XIX stoletii [Russian Portraits of the 18th and 19th Centuries]*. Vols. 1–5. St. Petersburg: Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ. (in Russian)
- Nikolai Mikhailovich, Velikii kniaz' (1908–1909) *Imperatritsa Elisaveta Alekseevna, supruga imperatora Aleksandra I [Empress Elizabeth Alexeyevna, Consort of Emperor Alexander I]*. Vols. 1–3. St. Petersburg: Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ. (in Russian)
- Rovinskii, D.A. (1887) *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov [Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits]*, vol. 2. St. Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)
- Sharafadina, K.I. (2018) *“Selam, otkroisia!”: floro-poetika v obraznom iazyke russkoi i zarubezhnoi literatury [Selam, Open Up!: Floro-poetics in the Figurative Language of Russian and Foreign Literature]*. St. Petersburg: Nestor-Istoriia Publ. (in Russian)
- Sharovskaia, Ju. V. (2005) 'Empress Elizaveta Alexeevna in portraits', in: *Aleksandr I: “Sfinks, ne razgadannyi do groba...”. Katalog vystavki [Alexander I: “Sphinx, not Solved to the Grave...”. Exhibition Catalog]*. St. Petersburg: Slavia Publ., pp. 132–143. (in Russian)
- Siniagin, N.K. (1910) *Materialy k istorii imperatora Aleksandra I i ego epokhi, sobrannye N.K. Siniaginyum [Materials to the History of*

- Emperor Alexander I and His Epoch, Collected by N.K. Sinyagin*. St. Petersburg: Tovarishchestvo R. R. Golike i A.I. Vil'borg Publ. (in Russian)
- Usacheva, S.V. (2015) 'Bouquet of the Empress. Semantic Features of Floral Motifs in Russian Painting of the End of the XVIII–First Half of the XIX Century', in: Iovleva, L.I., Iudenkova, T.V. (eds.) *Tret'iakovskie chteniia. 2014. Materialy otchetnoi nauchnoi konferentsii [Tret'yakov Readings. 2014. Proceedings of the Conference]*. Moscow: Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia Publ., pp. 96–104. (in Russian)
- Usacheva, S.V. (2016) '“Rose-Virgin” in Works of V.L. Borovikovskiy. Artistic Image and Literary Context', *Vestnik istorii, literatury, iskusstva [Bulletin of History, Literature, Art]*, 11, pp. 389–396. (in Russian)
- Uvarov, S.S. (1884) 'Empress Elizaveta Alexeevna', *Russkaia starina [Russian antiquity]*, 1, pp. 225–236. (in Russian)
- Vdovin, G.V. (2005) *Persona. Individual'nost'. Lichnost': opyt samopoznaniia v iskusstve russkogo portreta XVIII veka [A Person. Individuality. Personality: the Experience of Self-Discovery in the Art of Russian Portraiture of the 18th Century]*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ. (in Russian)
- Vigée-Lebrun, L-E. (2010) *The Memoirs of Madame Vigée Lebrun*. New York: Dodo Press.
- Yonan, M. (2011) *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.

Хмельницкая Александра Богдановна, студент магистратуры. Санкт-Петербургская Академия Художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. athenaskymilk@gmail.com. ORCID: 0009-0004-7802-9863

Khmel'nitskaia, Aleksandra Bogdanovna, master's degree student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. athenaskymilk@gmail.com. ORCID: 0009-0004-7802-9863

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ ШКОЛЫ КАНГРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НАЙНСУКХА (1710–1778)

STYLISTIC FEATURES OF MINIATURE PAINTING OF THE KANGRA SCHOOL IN THE WORKS OF NAINSUKH (1710–1778)

Аннотация. Данная статья посвящена видному мастеру раджпутской миниатюрной живописи XVIII века — Найнсукху (1710–1778). Творчество художника рассматривается в связи с общей проблематикой живописи Индии, в частности — формированием стилистических особенностей школы Пахари, получившей распространение в предгорьях Гималаев. Приводится краткий очерк историографии вопроса, от первых монографий начала XX в. до современных выставок. Раскрывается проблема стиля в живописи Пахари, обозначаются две наиболее крупных школы, хронологически следующих друг за другом — Басоли и Кангра. Приводится объяснение того, как сложность классификации художественных особенностей школ региона, основанной на выделении отдельных центров, была преодолена в 1960-х гг. благодаря открытию профессором Б.Н. Госвами целой генеалогии художников семейной мастерской Пандита Сеу, из которой также происходит и Найнсукх. Рассматривается фигура Найнсукха с точки зрения формирования и развития его манеры. Анализируются наиболее важные его произведения — как ранние, являющиеся копиями миниатюр Великих Моголов, так и поздние, где мастер достигает полной свободы, теплоты и особой живописной мягкости, свойственной зрелому этапу школы Пахари. Отдельное внимание уделяется эскизам пастушки-Радхи, ставшим основой для серии «Гитаговинда» 1775–1780 гг., выполненной потомками Найнсукха после его смерти. В заключении делается вывод о том, что работы Найнсукха, в которых опыт и богатое наследие художников Басоли объединяются с достижениями могольской школы, в последней четверти XVIII в. станут основой для школы Кангра — уникального явления в истории искусства Индии.

Ключевые слова: индийская миниатюра, раджпутская миниатюра, Гималаи; школа Пахари, школа Кангра, Найнсукх.

Abstract. The article is dedicated to the eminent master of Rajput miniature painting of the 18th century named Nainsukh (1710–1778). The artist's work is examined in connection with the general issues of Indian painting, in particular, the development of stylistic features of the Pahari school, which gained popularity in the foothills of the Himalayas. A brief overview of the historiography of the subject is provided, from the first monographs of the early 20th century to the contemporary exhibitions. The problem of style in Pahari painting is discussed, and two major schools, Basohli and Kangra, which chronologically succeeded each other, are identified. The article explains how the complexity of classifying the artistic characteristics of the region's schools, based on the identification of individual centers, was overcome in the 1960s thanks to the discovery by Professor B.N. Goswamy of the entire genealogy of artists from the Pandit Seu family workshop, which Nainsukh also belonged to. The figure of Nainsukh is considered in terms of the formation and development of his artistic style. The analysis focuses on his most important works — both early ones, which are copies of the Great Mughal miniatures, and later ones, where the master achieves complete freedom, warmth, and a unique softness characteristic of the mature stage of the Pahari school. Special attention is given to the sketches of the shepherdess Radha, which served as the basis for the series "Gitagovinda" created in 1775–1780 by Nainsukh's descendants after his death. It is concluded that Nainsukh's works, which combine the experience and rich heritage of the Basohli artists with the achievements of the Mughal school, will become the basis for the Kangra school, a unique phenomenon in the history of Indian art, in the last quarter of the 18th century.

Keywords: Indian miniature, Rajput miniature, Himalayas, Pahari School, Kangra School, Nainsukh.

Тема индийской миниатюрной живописи многие десятилетия привлекает внимание отечественных исследователей, однако публикаций по данной теме выходит совсем немного. В частности, раджпутская миниатюра и ее мастера нередко остаются в тени более известной и намного лучше изученной школы Великих и Поздних Моголов [1, 2]. И уж совсем малое количество работ на русском языке посвящено ответвлению раджпутской школы, получившему развитие в северных регионах Индии — живописи Пахари, которую И.И. Шептунова в своей статье 1979 года называет «последним расцветом» искусства индийской миниатюры [9, с. 27]. При этом данная школа является не менее крупным художественным явлением и представлена рядом памятников в коллекциях отечественных музеев — Государственного Эрмитажа, Государственного музея Востока и других, а потому, безусловно, заслуживает внимания и пристального рассмотрения со стороны специалистов.

Школа Пахари (букв. «горная» на хинди) сформировалась примерно в середине XVII в. и получила распространение в части Гималаев, простирающейся от Тихри-Гархвала на востоке до Джамму на западе, и захватывающей часть современного Пакистана. Суверенные раджпутские княжества, располагавшиеся там, в первой половине XIX в. попали под власть сначала Сикхской империи, а затем и Британской Ост-Индской компании, приход которой ознаменовал окончательный упадок местных изобразительных традиций. Однако уникальные образцы миниатюрной живописи, созданные в регионе за целое столетие до появления новых правителей, являются важной составляющей как художественной, так и придворной жизни горных раджпутских владений.

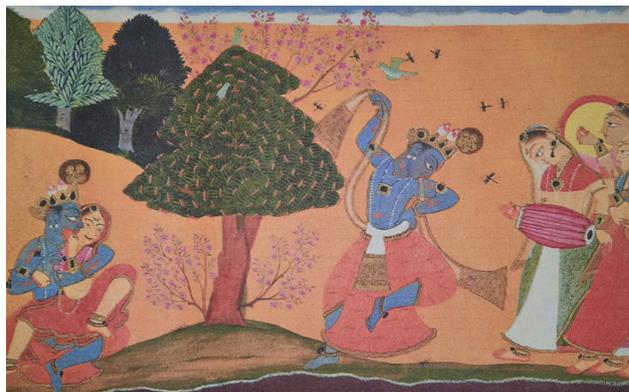
Термин «живопись Пахари» вошёл в научный оборот индийский искусствовед и философ-традиционалист А.К. Курмарасвами. В своей монографии «Раджпутская живопись»

1916 года [12] он впервые выделил миниатюру непосредственно Раджастхана («rajasthani») и раджпутских дворов Гималайских предгорий («pahari») в два самостоятельных направления. До этого они объединялись в одну группу с могольской миниатюрой мусульманских династий Индии, которая на тот момент обладала гораздо большей известностью в Европе. Кроме того, А. Кумарасвами был первым, кто описал раджпутскую миниатюру как целый микрокосм религиозно-мистических идей и представлений, основанных на концепции бхакти — эмоционально-личном, всепоглощающем почитании божества, которое в IX–XI вв. получило эстетическую мотивировку и стало связываться с понятием любви, желанием преданного лицеизреть безгранично прекрасного бога (Шиву, Вишну или Кришну) как своего возлюбленного, переживать его физическое присутствие [6, с. 94–95]. Раджпутскую живопись, таким образом, учёный трактовал как практически идеальное искусство, в котором гармонично объединились народное и светское, чувственное и религиозное начало [7, с. 75].

С точки зрения стиля А. Кумарасвами разделил школу Пахари на два крупных, хронологически следующих друг за другом этапа: школа Басоли (сер. XVII – сер. XVIII в.), для которой характерны плоскостность, интенсивный колорит и эмоциональная выразительность человеческих фигур (илл. 1), и школа Кангра (сер. XVIII – первая четв. XIX в.) с ее обращением к живописным пейзажам Пенджабских холмов, тонкими светотеневыми моделировками, изяществом и лирическим настроением.

Обе школы едины в выборе сюжетных источников миниатюр: главным образом, они обращаются к древнеиндийским эпическим поэмам («Махабхарата» и «Рамаяна»), священным текстам пуран («Бхагавата-пурана», «Шива-пурана», «Маркандея-пурана» и её составной части «Деви-махатмьям»), а также произведениям средневековой любовной поэзии, в которых главными действующими лицами выступают Кришна и его возлюбленная Радха («Гитаговинда», «Бихари Сатсаи», «Расикаприя», «Сундар Шрингар»). В последнем случае миниатюры Пахари обнаруживают особую связь с санскритской теорией эстетического восприятия — теорией расы, которая, впервые возникнув в трактате о драматическом искусстве «Натьяшастра» (IV в. до н.э. – VII в.), оказала существенное влияние на развитие индийского театра, музыки и литературы. П.А. Гринцер определяет расу как «особое качество (...) произведения, его “сок”, “сущность”», но одновременно и «сам процесс вкушения, восприятия, наслаждения эстетическим объектом» [3, с. 143]. Применительно к архитектуре, скульптуре и живописи о расе стоит говорить как о «конечной цели, “душе” художественного произведения» [3, с. 143], то есть о достижении зрителем наслаждения определенной эстетической эмоцией при контакте с произведением искусства. Таким образом, художники школы Пахари, изображая Кришну и Радху, с помощью ряда формальных выразительных средств как бы имитируют их сиюминутные и постоянные чувства, а значит, стремятся к возбуждению той или иной расы (эротической, горестной, гневной или другую), которую затем «вкушает» зритель.

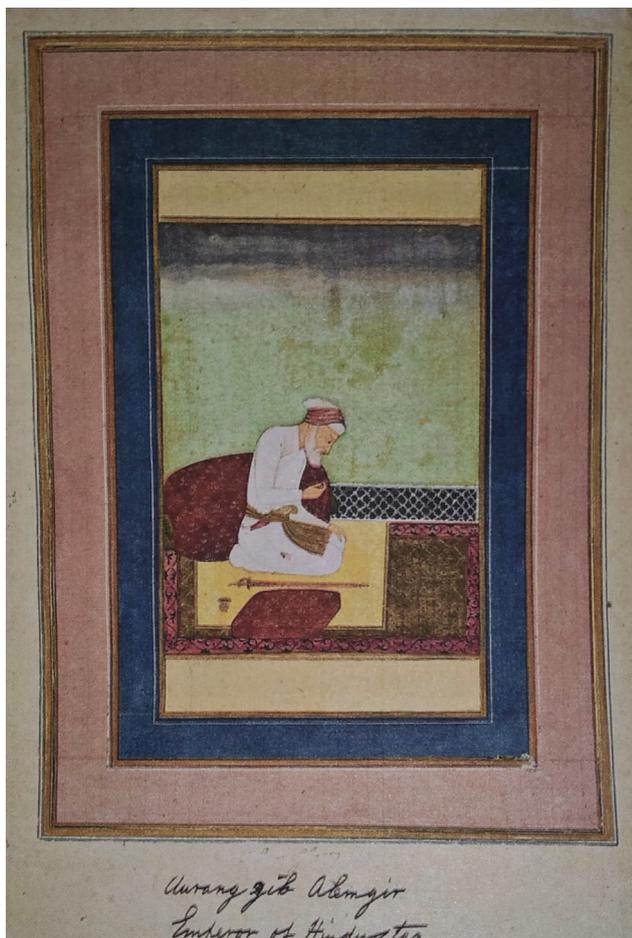
Потому, как можно увидеть, немаловажен в случае школы Пахари и характер заказчика: это раджпутские князья, как правило, обладающие не столько политическим влиянием, сколько развитым художественным вкусом. По их заказу создаются изысканные литературные и мифологические серии миниатюр, портреты, изображающие жизнь придворных, пейзажи, сельские и бытовые сцены. Кангрская миниатюра, кроме того, формируется под несомненным воз-



Илл. 1. Манаку. Боготворенный Кришна. Лист из серии «Гитаговинда», 1730 г., школа Басоли. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 2. Найнсух. Автопортрет. Ок. 1730. Индийский музей, Калькутта. Фото автора.

Илл. 3. Найнсух. Портрет императора Аурангзеба, читающего Коран. Фрагмент. Ок. 1730-1735 гг. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.



Илл. 4. Аурангзеб. Нач. XVIII в. Могольская школа. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Фото автора.

действием могольской живописи, поскольку в этот период в рядах мастеров Пахари уже трудилось немало художников из придворных мастерских Великих Моголов: многих из них удалил от двора падишах Аурангзеб (1658–1707), ортодоксальный мусульманин и приверженец суровой религиозной политики, некоторые вынуждены были бежать в горы после осады Дели войсками Надир-шаха в 1739 году.

В 1940–1950-е гг. такие индийские и британские учёные как У. Арчер, К. Кхандалавала, М.С. Рандхава и другие активно посещали центры миниатюр Пахари, исследовали существующие музейные коллекции и формировали новые, связывались с потомками художников Пахари и брали интервью у тех раджпутских князей, в чьих коллекциях находились образцы данной живописи. Таким образом они существенно расширили географию центров распространения школы (помимо Кангры, Гулера и Басоли, в неё были также включены Манди, Чамба, Нурпур и Манкот), выпустили ряд монографий, посвященных технике и технологии живописи Пахари, её изобразительному языку, сюжетной и иконографической составляющей [11; 16; 17].

Вместе с тем, все перечисленные исследователи сошлись во мнении, что выделение отдельных художественных центров школы Пахари приводит к ряду сложностей в атрибуции и определении стилистических особенностей миниатюры. Границы между региональными горными школами размыты, а зачастую и вовсе неопределимы (как, например, границы между школой Кангра и Гулера). Потому, возможно, индивидуальные особенности в выборе колорита, трактовке человеческих фигур и пейзажных элементов, а также характере линии стоит связывать не столько со стилем, распространённым в том или ином княжестве, сколько с манерой конкретных художников или семейных мастерских.

Долгое время имена мастеров школы Пахари были

неизвестны. Только в первой половине 1960-х гг. пенджабский историк искусств, профессор Б.Н. Госвами произвел настоящую революцию в исследовании темы: в ходе комплексной архивной, лингвистической и полевой работы он открыл целую генеалогию художников региона и их покровителей, а также атрибутировал огромное количество миниатюр Пахари, созданных в семейной мастерской Пандита Сеу. Именно с художниками этой мастерской, которые в XVIII и начале XIX в. работали в ряде княжеств региона — в частности, с мастером по имени Найнсукх [13] — вероятно, и связано рождение и развитие того стиля, который современные исследователи индийского искусства подразумевают под школой Кангра.

Б.Н. Госвами в соавторстве с немецким искусствоведом Э. Фишером выпустил ряд монографий [14; 15], посвященных мастерам школы Пахари, благодаря чему в последние десятилетия к работам этим художников наблюдается всё возрастающий как исследовательский, так и зрительский интерес. Самые значительные выставки проходили — и продолжают проходить — в Цюрихе, музее Ритберг: «Мастера Пахари» (1990), «Найнсукх из Гулера» (1999), «Гитаговинда: великая индийская история любви» (2020), «Юный Кришна: путешествия индийского бога» (2023–2024). КATALOGИ к ним являются одними из наиболее ценных современных публикаций по данной теме [18].

Найнсукх (илл. 2), один из самых крупных мастеров школы Пахари, вошёл в историю как один из родоначальников живописи Кангра. Впрочем, она получила название по месту создания не столько его собственных работ, сколько произведений его потомков — нескольких сыновей и племянников, которые в 1770–1780-х гг. под патронажем кангрского махараджи Сансар Чанда (1775–1823), тонкого знатока и покровителя искусств, создали наиболее объемные и значительные серии миниатюры школы Пахари — «Рамаяна», «Бхагавата-пурана» и «Гитаговинда». Но надо отметить, что во всех этих сериях потомки Найнсукха не превосходят его и не создают собственного стиля, а лишь повторяют, улучшают и интерпретируют манеру учителя, совершенствуют его сюжеты, образы, художественные приемы и композиционные схемы — а в некоторых случаях и в буквальном смысле развивают его эскизы до полноценных произведений. Если в годы их работы школа Кангра пребывает «в зените», в самой зрелой фазе своего развития, то живопись Найнсукха представляет собой непрерывный творческий поиск и стремительность мысли, постоянно неуловимо меняется и развивается. А потому обращение к его работам способно дать исследователю понимание того, как происходило формирование стилистических особенностей кангрской миниатюры, столь непохожей на другие школы индийской живописи.

О жизни самого Найнсукха известно очень мало. Б.Н. Госвами удалось реконструировать некоторые элементы биографии мастера, опираясь на сведения из свитков-бахи — индустских генеалогических реестров Харидвара. Согласно им, Найнсукх родился в Гулере, примерно в 1710 г., в семье плотника-маляра («tarkhan-chitrega») Пандита Сеу [13, р. 17]. По косвенным предположениям, его предки были выходцами из касты кашмирских браминов, потому и отец Найнсукха, и он сам в поздние годы получили почетную приставку «пандит» к своим именам. Однако статус семьи с течением десятилетий понижался, так как её члены поколение за поколением избирали «нечистую» ремесленную профессию художника, и ныне проживающие всё в том же штате Химачал-Прадеш потомки Найнсукха не принадлежат к высшей касте [10].

Начиная с 1740-х гг. и вплоть до своей смерти в 1778 г., Найнсукх работал в разных княжествах за пределами родного Гулера: сначала в Джасроте, при дворе Балванта Сингха, затем, после его смерти — в Басоли, на службе у раджи Амрит Пала, родственника своего предыдущего покровителя [13]. Истоки его художественной манеры кроются, с одной стороны, в традициях семейной мастерской (ремеслу его обучали отец Пандит Сеу и старший брат Манаку, также видные мастера школы Пахари), а с другой — в живописи Великих Моголов: в молодые годы Найнсукх активно копировал портретные миниатюры могольских художников, перенимал их композиционные приёмы, склонность к детализации и утонченной репрезентативной трактовке моделей. Однако уже в

этих ранних работах проявляется индивидуальность мастера.

Так, «Портрет императора Аурангзеба, читающего Коран» (ок. 1730–1735 гг., музей принца Уэльского, Мумбаи (илл. 3)) явно опирается на существующую иконографию пожилого падишаха — аналогичный тип можно встретить, например, в листе могольского художника начала XVIII века из коллекции музея Виктории и Альберта (илл. 4). Однако при сопоставлении двух изображений Аурангзеба видна лаконичность и выразительность силуэта у Найнсукха, его стремление передать характер и живость модели более свободными, обобщёнными линиями старческого изгиба спины и напряжённости позы. Лицо, в отличие от могольского, не портретно и ближе даже к раджпутскому типу — тонкий острый нос, удлинённый миндалевидный глаз. Найнсукх далек от дотошности и в изображении придворной роскоши, окружающей императора на могольской миниатюре — отделки предметов мебели, ковровых покрытий, оружия, декоративных деталей костюма. Собственно, сам ковер, на котором восседает Аурангзеб, даже не закрашен, да и фон предстает собой практически абстракцию, то есть чистую, почти не загрунтованную поверхность листа бумаги; эта воздушность, «эскизность» при общей законченности миниатюры будет свойственна Найнсукху и в последующие годы.

С течение времени стиль Найнсукха начинает развиваться: первые его известные работы 1730-х гг. в большинстве своём формализованы и суховаты, так как во всём ученически следуют канонам могольской живописи. Это по преимуществу портреты раджпутских вельмож, изображения придворных праздников и фейерверков, музыкантов и актёров (илл. 5). Вместе с тем, постепенно начинают фигурировать в композициях и индуистские святилища и ритуалы (илл. 6), все более значительную роль приобретает пейзаж: зелёные холмы и раскидистые деревья, озера, журавли и цапли, стоящие по колено в воде среди прорастающих лотосов. Все эти элементы, основанные на живом художественном наблюдении, насыщают работы Найнсукха особой лиричностью и живописной мягкостью, расширяющей рамки могольского канона.

Часто фигуры лишены фона, будто бы «выплываю» из пустого пространства (например, «Портрет Миана Зоравара Сингха и Балванта Сингха», ок. 1742 (илл. 7) — но при этом, судя по завершённости, лаконичности и живости фигур (как, например, в миниатюре «Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар», ок. 1740–1745 (илл. 8–11) самим художником они воспринимаются как полноценные произведения, насыщенные звуками и действием.

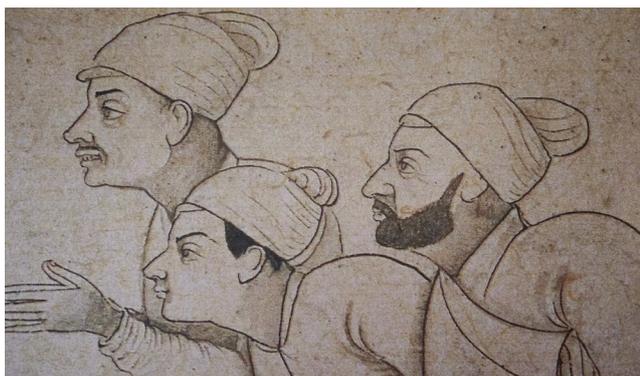
Манере Найнсукха свойственна экспериментальность и разносторонний подход к выбору сюжетов. В равной степени удачными являются его пейзажи, многофигурные мифологические, дворцовые и бытовые сцены, предметные, архитектурные и анималистические студии, а также парадные портреты — в частности, серия многочисленных изображений Балванта Сингха, с которым художник находился, по-видимому, в близких дружеских отношениях, поскольку нередко писал его в процессе занятий повседневными заботами и развлечениями. Эта серия беспрецедентна по уровню теплоты, мягкости и человечности, с которой художник подходит к изображению раджи и его окружения. Каким только не предстает Балвант Сингх: слушающим музыкантов и курящим хукку (илл. 12), убивающим тигра на охоте (илл. 13), в парадных доспехах, проводящим время с семьёй либо за оценкой произведений искусства (илл. 14), молящимся, за стрижкой бороды (илл. 15), греющимся у камина во дворце (илл. 16) или под множеством покрывал в походном шатре (илл. 17). Присутствуют даже попытки создания детских портретов («Балвант Сингх с детьми» (илл. 18), «Балвант Сингх с сыном», «Сыновья Балванта Сингха со слугами», ок. 1750–1755 гг.), что в целом является редкостью для индийской миниатюры. Все эти работы характеризуют мягкий сдержанный колорит (хотя в отдельных редких случаях могут встречаться драматические перепады света и тени), тонкость и твердость линии, фарфоровая точность и художавость человеческих лиц и повышенное внимание к сюжетным деталям. Найнсукха не занимает задача создания официального придворного портрета как таковая; пожалуй,



Илл. 5. Найнсукх. Группа трубачей. Ок. 1735–1740 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 6. Найнсукх. Жреческие ритуалы. Ок. 1735–1740 гг. Музей изящных искусств, Бостон. Фото автора.

Илл. 7. Найнсукх. Портрет Миана Зоравара и Балванта Сингха. Ок. 1742 г. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.



Илл. 8. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 9. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Фрагмент. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 10. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Фрагмент. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 11. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Фрагмент. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

его можно было бы даже назвать не самым выдающимся портретистом. Его стихия — фиксация индивидуальных характеристик портретируемого с помощью передачи сиюминутных эмоциональных состояний в нескольких лаконичных линиях.

В ранних произведениях Найнсухка примечательна склонность к мотивам, которые будут разрабатывать мастера последующего поколения — в частности, интерес к природным и анималистическим формам как самостоятельным и активным выразителям чувств. Так, в пейзаже с дикими и прирученными слонами 1730–1745 гг. (илл. 19) тела животных уподобляются формам округлых невысоких холмов, уходящих вдаль (при этом размывка контура линий дальнего плана создаёт впечатление некоей туманной дымки, в которую постепенно погружаются горы), а их шкура — коре раскидистых зеленых деревьев. И, хотя в центре внимания мастера находится работа с ландшафтом и световоздушной средой, на первый план композиции выступают динамика и напряжение, создаваемые тремя сцепленными друг с другом в схватке туловищами слонов. Едва различимые фигуры людей, восседающих на спинах зверей, ещё более подчеркивают величие природы и взаимосвязь ее элементов, которую стремится обозначить художник.

В зрелый и особенно поздний периоды работы Найнсухка приобретают всё большую натуралистичность и портретность. Одновременно с этим в них всё чаще возникают сакральные и мифологические мотивы — «Шива и Парвати на горе Кайлас» (ок. 1760–1765 гг. (илл. 20)), «Вишну, сидящий в лотосе» (ок. 1765–1775 гг.), иллюстрации народных легенд и индуистских святынь. Так, в листе «Балвант Сингх в тхакурдваре, Джасрота» (ок. 1760 г. (илл. 21)) статуя Вишну в алтарной нише, выделенная яркой синей и жёлтой краской, кажется словно бы более живой и реальной, чем присутствующие на композиции люди; этим подчеркивается и функциональное назначение статуи в индуистском храме — присутствие внутри изваяния («мурги») самого божества в момент совершения ритуала. В некоторых листах этого периода ощущение условной «первородности» и сакральности природного пространства Найнсухк подкрепляет с помощью любимого раджпутскими мастерами приёма непрерывного повествования; именно благодаря ему, например, рассказ о приготовлениях брахмачарьи (ученика брахмана) к новой жизни в качестве послушника-вайшнава (илл. 22) превращается в наблюдение за человеческой пластикой, которая в лоне священной рощи (символизируемой в данном случае высоким деревом с золотыми плодами) сближается со звериной.

Большой изысканностью отличается работа, иллюстрирующая одну из индийских раг (илл. 23). Данную миниатюру Найнсухк предположительно создал после 1763 г. для своего нового покровителя Амрит Пала в рамках серии «Рагамала», незавершенной либо не сохранившейся в полном объёме [13, р. 236]. Тонкая охристо-оранжевая полоса неба с заходящим солнцем в верхней части листа плавно переходит в глубокие сумерки. В центре композиции — юноша, охваченный языками пламени и обнимающий возлюбленную, в окружении светильников с горящими свечами. Все эти иконографические признаки позволяют определить работу как персонафицированное изображение раги Дипак, одной из классических раг музыки хиндустани, традиционно исполняемой после заката, когда зажигаются огни, и соответствующей любовной расе «шрингар», а точнее особому оттенку этой расы — «огню любви разлуки, разгорающемуся в пламени страстного желания» [8, с. 111]. Вне всякого сомнения, трепетность и нежность фигур любовников — в особенности мотив их переплетенных рук — предвосхищает целый ряд подобных изображений Кришны и Радхи в живописи школы Кангра последующих десятилетий.

Сами же изображения этой божественной пары у Найнсухка, как правило, также встречаются в работах, сосредоточенных на сюжете поклонения. В подобных миниатюрах покровители мастера, например, всё тот же Балвант Сингх, преданный кришнаит (илл. 24), или даже люди искусства, такие как придворный поэт XV–XVI вв. Бихари, автор сборника любовной поэзии «Сатсаи», выступают в качестве подданных Кришны и Радхи — божественных правителей, восседающих на пышном троне (илл. 25). Такие произведения

отличаются использованием наибольшего количества могольских приёмов, от открытой террасы как места действия и низкой линии горизонта и заканчивая обилием фактурных предметов местного быта и архитектуры (ковры, балдахины, подставки для ног, блюда с листьями бетеля и так далее). При этом в них изящно вписаны индуистские персонажи и характерный для предгорьев Гималаев пейзаж — озеро, небо и зеленые холмы, что придаёт работам тонкость, тепло и поэтическую отстранённость, характерные для Найнсухха.

Примечательными являются несколько эскизов, сделанных Найнсуххом предположительно в 1765–1775 гг. и фактически положивших начало разработке серии иллюстраций к средневековой любовной поэме «Гитаговинда», созданной потомками мастера. На рисунке из коллекции музея Ритберг в Цюрихе (илл. 26) выполнен детальный набросок фигуры сидящего в профиль мужчины, одетого в платье и тюрбан того же типа, который нередко можно встретить на изображениях придворных Балванта Сингха; на коленях мужчины изогнутый меч в ножнах, а в правой руке — тонкий продолговатый предмет, вероятно, свиток из пальмового листа (об этом свидетельствует и узкий футляр для рукописи, лежащий у ног придворного). Надписи на деванагари, начертанные, по-видимому, рукой самого Найнсухха, цитируют неполные, но достаточные для идентификации строки из четвёртой части поэмы Джаядевы, названной А.Я. Сыркиным «Нежный Мадхусудана» и посвященной страданиям Радхи — возлюбленной бога Кришны и главной героини произведения: «Ее возвышенное лицо-лотос несет на себе облако [слез], источаемое из глаз...» («Vahati cha calita-vilosana-jala-dhara...»), «На каждом шагу она взывает так: “Мадхава, я пала к твоим ногам! Ты отворачиваешься, и вот даже луна тотчас умножает [жар] в моем теле!”» («Dhyana-layena ruga rakalru...»), «Чтобы с чувством изобразить это, надо продекларировать превосходно изреченные досточтимым Джаядевой слова подруги юной пастушки, встревоженной разлукой с Хари...» («Sri-Jayadeva-bhanitam...») [5, с. 79]. Личность изображенного установить сложно, однако надписи однозначно связаны с эскизами на оборотной стороне того же листа, буквально иллюстрирующими цитаты из поэмы (илл. 27). Женщина в вариациях из трех поз, набросанных несколькими лаконичными, мгновенно передающими эмоциональное состояние линиями, легко опознается как Радха, пребывающая в тоске и томлении по Кришне (его же самого можно увидеть в нижней левой части листа, внимающим посланию компаньонки Радхи).

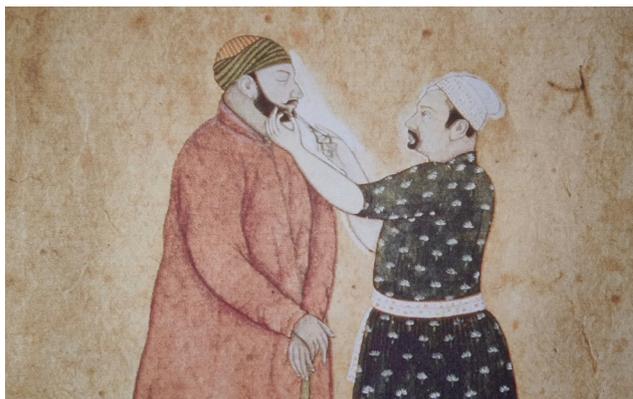
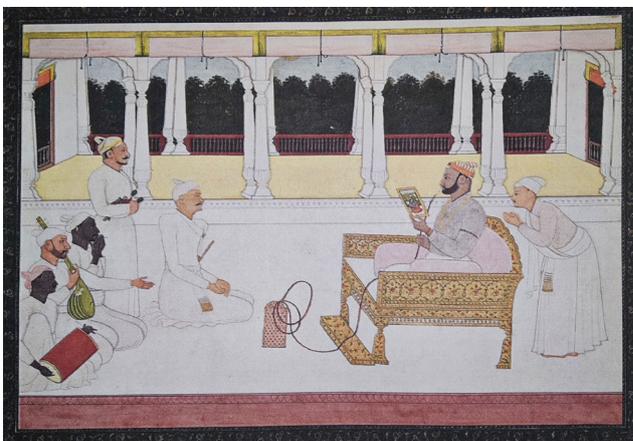
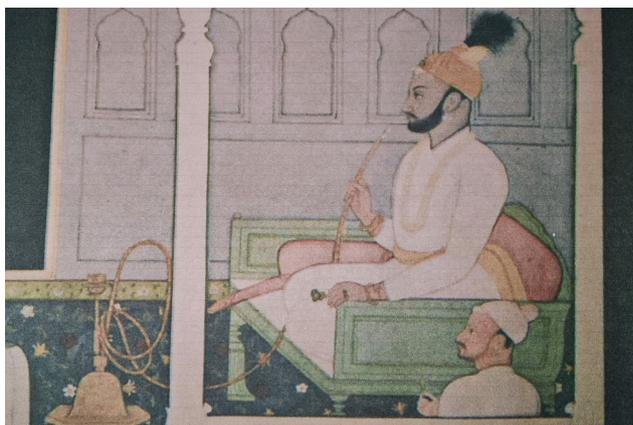
На другом листе с набросками из коллекции музея Ритберг (илл. 28) несколько сегментированных сцен отсылают к той же четвёртой части «Гитаговинды», воссоздавая некоторые характерные действия Радхи в строках из данной части текста — например, тайное рисование портрета Кришны или укрытие своей груди щитом из лепестков лотоса в попытке защититься от ядовитых стрел любви. Во всех случаях быстрые и уверенные мазки акцентируют наиболее важные элементы композиции — выразительные, практически театральные позы и «зарифмованные» с ними фрагменты пышной растительности (два ствола дерева, обнявших друг друга и повторяющих волнообразное движение вскинутой вверх руки полужающей Радхи, и так далее). Тип удлиненной точеной фигуры Радхи, а также натуралистичная трактовка кроны деревьев отсылают к глубоко могольской секулярной манере письма, свойственной Найнсухху в той же мере, что и лёгкость, эскизность и спонтанность, ставшие основой для школы Кангра.

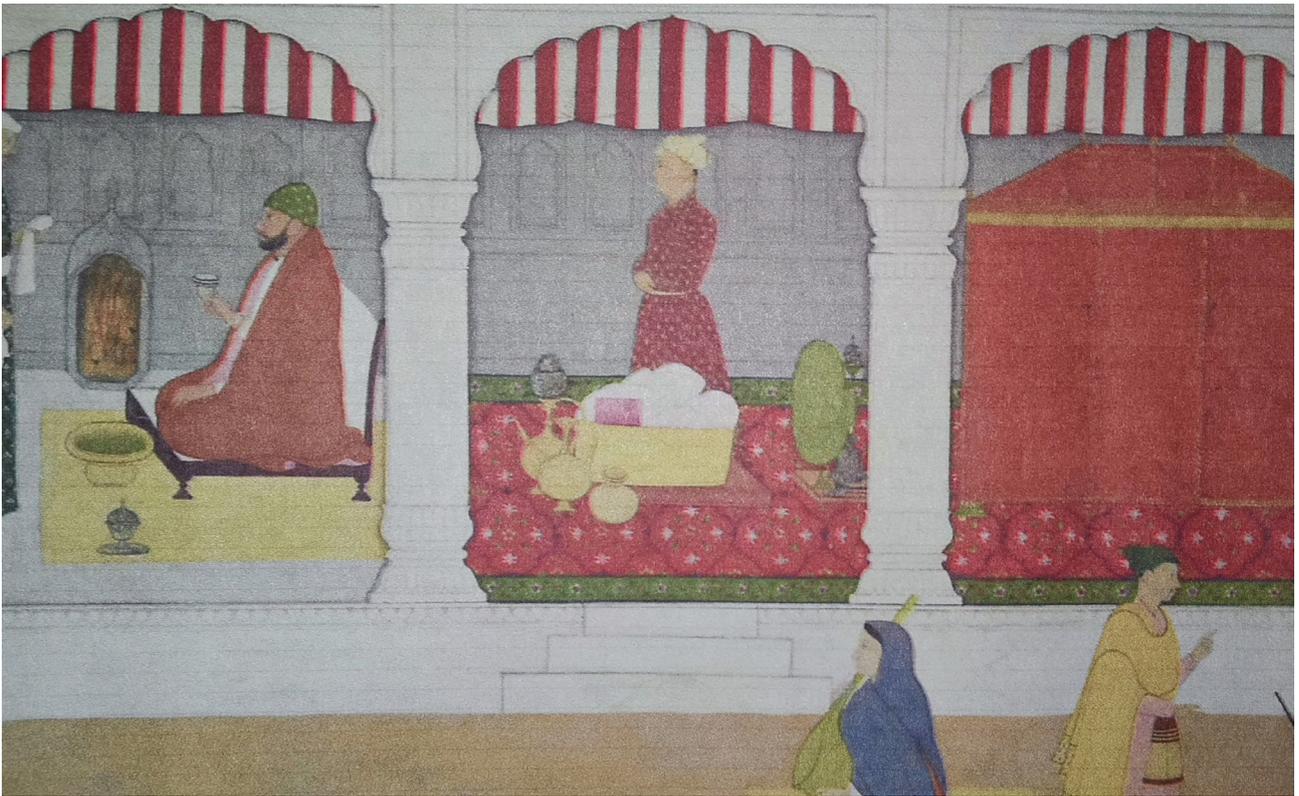
Илл. 12. Найнсухх. Музыка ночи: Балвант Сингх слушает музыку. Фрагмент. Ок. 1748 гг.. Музей Лахора. Фото автора.

Илл. 13. Найнсухх. Балвант Сингх готовится поразить тигра. Фрагмент. Ок. 1750-1755 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 14. Найнсухх. Балвант Сингх рассматривает миниатюру Найнсухха. Ок. 1745-1750 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 15. Найнсухх. Балванту Сингху подстригают бороду. Фрагмент. Ок. 1755-1760 гг. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.





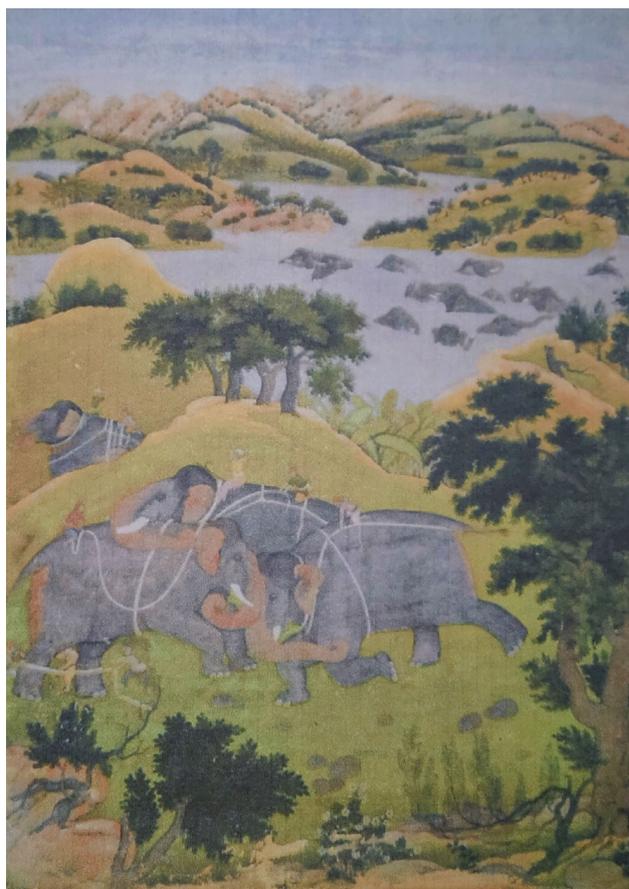
Илл. 16. Найнсух. Балвант Сингх отдыхает у камина. Фрагмент. Ок. 1755-1760 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 17. Найнсух. Холодное утро: Балвант Сингх в шатре в Нагроте. Ок. 1755-1760 гг. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.

Найнсукх, особенно поздний, непрерывно размышляет о всеохватности мироздания. Он стремится не просто воспроизвести увиденное, создать некое внешнее подобие реальности, но придать глубокий смысл предметам и явлениям. Атмосфера его пейзажей, как пишет Б.Н. Госвами, напоминает «величественную реку, более озабоченную течением, нежели природой воды в ней» [13]. Во многих более поздних работах школы Пахари — особенно «Гитаговинда» 1775–1780 г. (илл. 29) — можно наблюдать «цитаты» из миниатюр Найнсукха. Становится классикой выработанный мастером особый кангрский тип, по выражению О.П. Дешпанде — «неповторимый тип персонажей с характерным профилем и, особенно, с абрисом наклоненной головы» [4, с. 136], тип нежный, мягкий и несколько хрупкий, преисполненный тихой эlegантности.

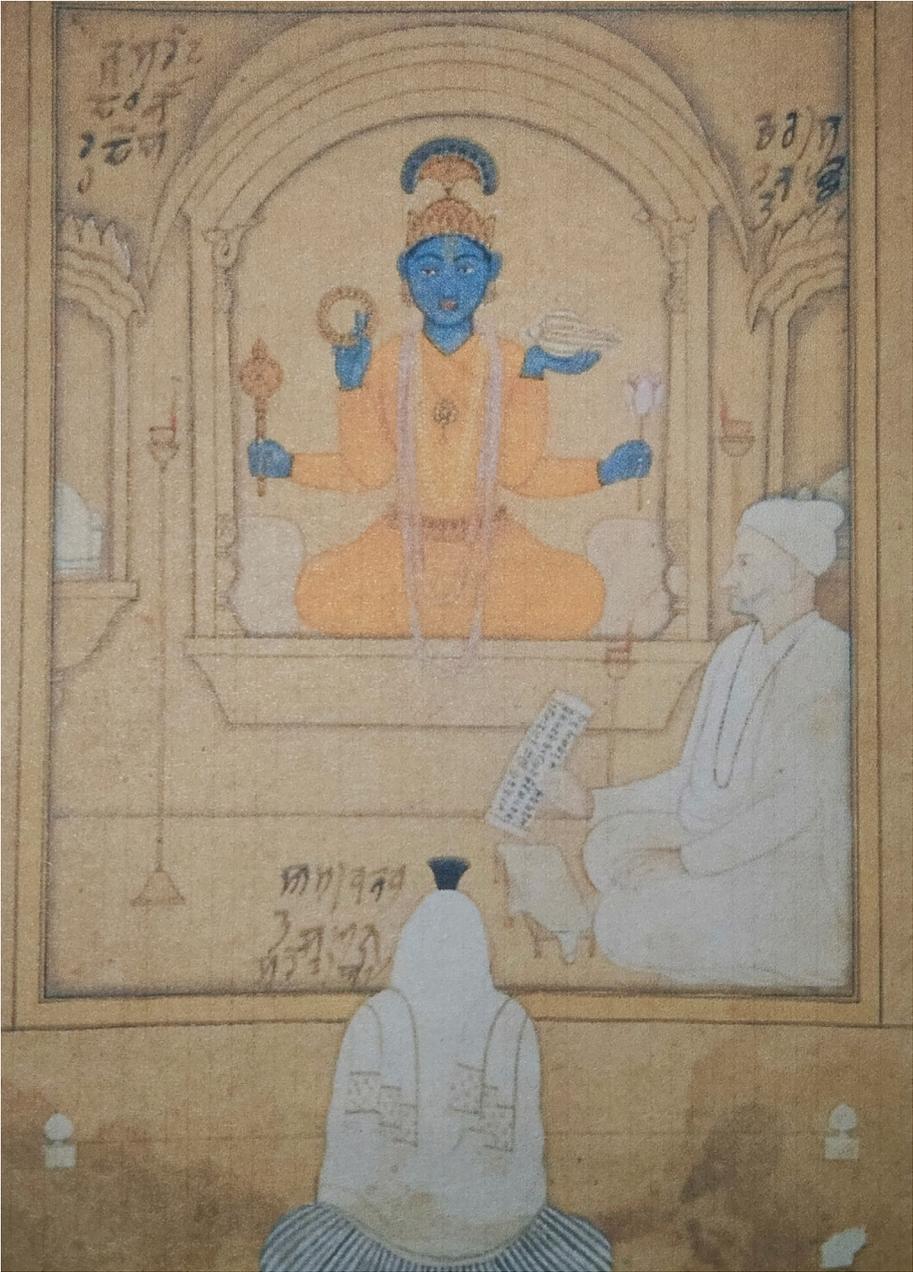
Таким образом, произведения Найнсукха во многом воплощают универсализм философии средневековой Индии. Видя сущность красоты вселенной в переменах, происходящих в природе, художник создал картину мира, пропитанную гармонией, любовью и упорядоченностью, полностью соотносенную с философией бхакти. При всем натурализме и ощущении физического присутствия в пространстве миниатюры, которое испытывает зритель, глядя на произведения Найнсукха, сами композиции его представляют собой что-то вроде ритмичного театрального действия — но за этим спектаклем стоит «лила», божественная игра высшего Брахмана, проявляющего себя во всем сущем.

В качестве вывода можно заключить, что из всех мастеров Пахари именно Найнсукх стал первым, кто сумел, опираясь на опыт и богатое наследие художников Басоли, в полной мере освоить достижения могольской школы и сформировать с их помощью уникальную манеру письма, которая уже в последней четверти XVIII столетия составит основу школы Кангра.



Илл. 18. Найнсукх. Балвант Сингх с детьми. Ок. 1750–1755. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.

Илл. 19. Найнсукх. Пейзаж с дикими и прирученными слонами. Ок. 1735–1740. Музей изящных искусств, Бостон. Фото автора.



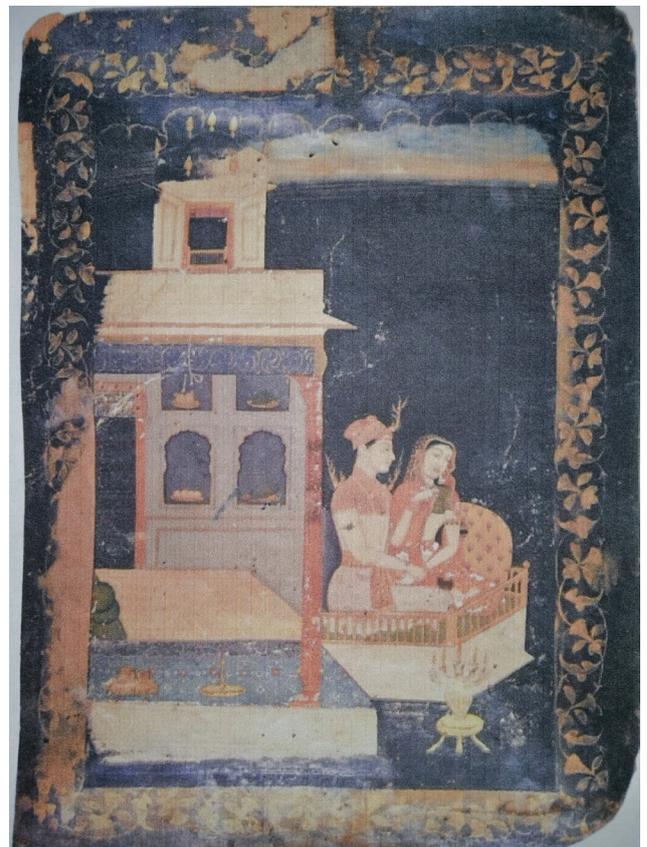


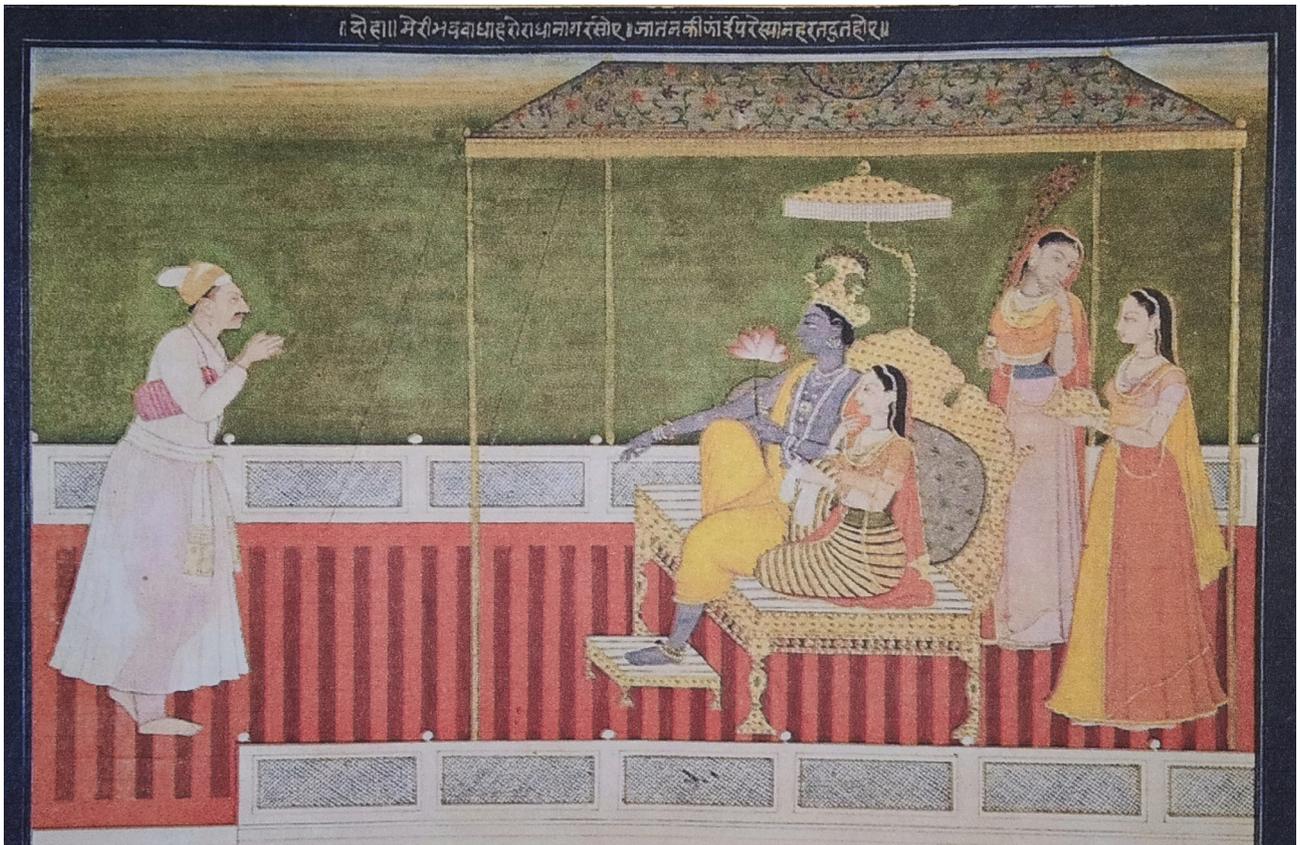
Илл. 20. Найнсух. Шива и Парвати на горе Кайлас. Фрагмент. Ок. 1760-1765 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 21. Найнсух. Балвант Сингх в тхакурдваре, Джасрота. Ок. 1760 г. Музей Бхарат Кала Бхаван, Варанаси. Фото автора.

Илл. 22. Найнсух. Продвижение послушника. Ок. 1760-1765 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 23. Найнсух. Рага Дипак. Ок. 1765-1775. Фонд Сарабхай, Ахмедабад. Фото автора.







Илл. 24. Балвант Сингх созерцает Кришну и Радху. Ок. 1745-1750 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

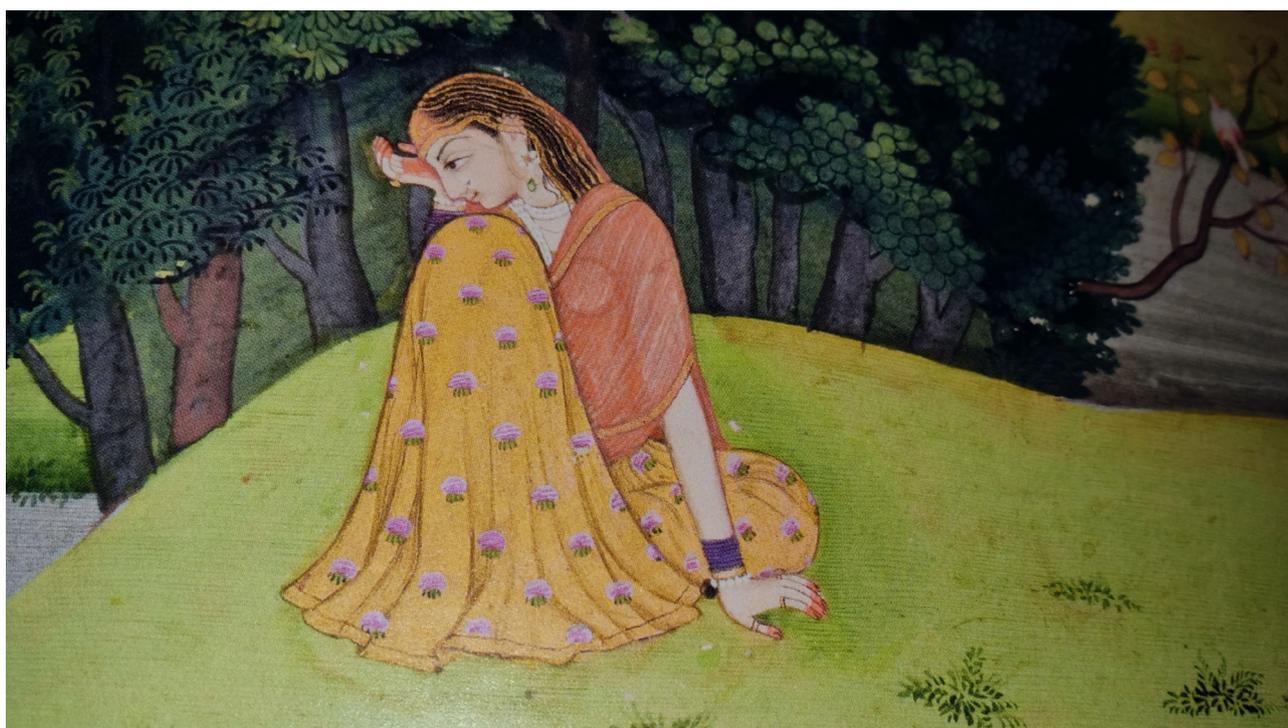
Илл. 25. Найнсукх. Поэт Бихари воздает почести Радхе и Кришне. Ок. 1760-1765 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 26. Найнсукх. Эскиз к серии «Гитаговинда». Ок. 1765-1775 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 27. Найнсукх. Эскиз к серии «Гитаговинда». Ок. 1765-1775 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 28. Найнсукх. Эскиз к серии «Гитаговинда». Ок. 1765-1775 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 29. Поколение потомков Манаку и Найнсукха. Страдающая Радха. Фрагмент. Лист из серии «Гитаговинда», 1775-1780 гг., школа Кангра. Музей Гиме, Париж. Фото автора.



Список литературы:

1. *Атманова Ю. Г.* Портрет в могольской миниатюрной живописи XVI–XIX веков (иконография, типология, семантика): дисс. канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2013. 326 с.
2. *Грек Т. В.* Могольские миниатюры XVII в. с изображениями дворцовых приемов – дарбаров (Сравнительная характеристика групповых портретов) // *Страны и народы Востока*. Выпуск XIV. Индия — страна и народ. Книга 3. М.: Наука, 1972. С. 237–254.
3. *Гринцер П. А.* Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987. 312 с.
4. *Дешпанде О.* Индийская миниатюра. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 152 с.
5. Джаядева. Гитаговинда. Пер. с санскрита, вступит, статья и коммент. А. Я. Сыркина. М.: Наука, Восточная литература, 1995. 191 с.
6. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм / Под общ. ред. М. Ф. Альбедиль и А. М. Дубянского. М.: Республика, 1996. 576 с.
7. *Коротчикова П.* Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дисс. канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2016. 230 с.
8. *Морозова Т. Е.* Рага в музыке хиндустани. Современный период. М.: Издательство ИКАР, 2003. 444 с.
9. *Шептунова И.* Три миниатюры школы Пахари / Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. М.: Изобразительное искусство, 1979. С. 26–39.
10. Ханда Ом Чанд, Миниатюра школы Пахари // *cyberleninka.ru*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/miniatura-shkoly-pahari> (дата обращения: 20.02.2024).
11. *Archer W.* Indian Paintings from the Punjab Hills. A Survey and History of Pahari Miniature Painting. Sotheby Parke Bernet Publications Limited, 1973. 2 Vol.
12. *Coomaraswamy A.* Rajput Painting. 2 Vol. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2003 [1916]. 83 p.
13. *Goswamy B. N.* Nainsukh of Guler: A Great Indian Painter from a Small Hill-State. *Artibus Asiae. Supplementum*, vol. 41, 1997. pp. 5–304.
14. *Goswamy B. N., Fischer E.* Pahari Masters: Court Painters of Northern India. *Artibus Asiae. Supplementum*, Vol. 38, 1992. pp. 3–391.
15. *Goswamy B. N., Fischer E.* The First Generation after Manaku and Nainsukh of Guler. *Artibus Asiae. Supplementum*, vol. 48, 2011. pp. 687–718.
16. *Khandalavala K.* Pahari miniature painting. Bombay: New Book, 1958. 563 p.
17. *Randhawa M. S.* Kangra Paintings on Love. Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1994. 168 p.
18. *Widmer C.* Gitagovinda: India's Great Love Story (English and German Edition). Arnoldsche Verlagsanstalt, 2019. 152 p.

References:

- Al'bedil', M.F., Dubianskii, A.M. (1996) *Induizm. Dzhainizm. Sikhizm [Hinduism. Jainism. Sikhism]*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)
- Archer, W. (1973). *Indian Paintings from the Punjab Hills: A Survey and History of Pahari Miniature Painting*. Sotheby Parke Bernet Publications Limited.
- Atmanova, Iu.G. (2013) *'Portret v mogol'skoi miniatiurnoi zhivopisi XVI–XIX vekov (ikonografiia, tipologiia, semantika) [Portrait in Mughal miniature painting of the 16th–19th centuries (iconography, typology, semantics)]'*, PhD Thesis, Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Coomaraswamy, A. (2003). *Rajput Painting (2 Vol.)*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- Greк, T. V. (1972) 'Mughal miniatures of the 17th century with images of palace receptions – darbars (Comparative characteristics of group portraits)', in: *Strany i narody Vostoka [Countries and peoples of the East.]*, XIV- India is a country and a people. Book 3. Moscow: Nauka Publ., pp. 237–254. (in Russian)
- Grintser, P.A. (1987). *Osnovnye kategorii klassicheskoi indiiskoi poetiki [Main categories of classical Indian poetics]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Deshpande, O. (2014). *Indiiskaia miniatiura [Indian miniature]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Goswamy, B.N., Fischer, E. (1992) Pahari Masters: Court Painters of Northern India. *Artibus Asiae. Supplementum*, 38, pp. 3–391.
- Goswamy, B.N. (1997). Nainsukh of Guler: A Great Indian Painter from a Small Hill-State. *Artibus Asiae. Supplementum*, 41, pp. 5–304.
- Goswamy, B.N., Fischer, E. (2011) The First Generation after Manaku and Nainsukh of Guler. *Artibus Asiae. Supplementum*, 48, pp. 687–718.
- Khandalavala, K. (1958) *Pahari Miniature Painting*. Bombay: New Book.
- Khanda Om Chand (2015) *Miniature of Pahari school* (Online). *Cyberleninka.ru*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/miniatura-shkoly-pahari> (accessed: 20 February 2024)
- Korotchkova, P. (2016) *'Ananda K. Kumarasvami (1877–1947) kak istorik i teoretik iskusstva [Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947) as historian and art theorist]'*, PhD Thesis, State Institute of Art Studies, Moscow. (in Russian)
- Morozova, T.E. (2003) *Raga v muzyke hindustani. Sovremennyi period [Raga in Hindustani music. Modern period]*. Moscow: IKAR Publ. (in Russian)
- Randhawa, M.S. (1994). *Kangra Paintings on Love*. Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India.
- Syrkin, A. (1995). *Dzhaiadeva. Gitagovinda*. Moscow: Nauka, Vostochnaia literatura Publ. (in Russian)
- Sheptunova, I. (1979) 'Three miniatures of the Pahari school', *Sokrovishcha iskusstva stran Azii i Afriki [Treasures of art from Asia and Africa]*. Series 3: Arts, pp. 26–39. (in Russian)
- Widmer, C. (2019) *Gitagovinda: India's Great Love Story* (English and German Edition). Arnoldsche Verlagsanstalt.

Рогов Михаил Анатольевич, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент, научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS). Государственный университет «Дубна». Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82–84, 119571. rogovm@hotmail.com. ORCID: 0000–0001–7573–3370

Rogov, Mikhail Anatolievich, PhD in Art History, PhD in Economics, associate professor, head of The Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS). The State University “Dubna”. The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), 82–84 Vernadskogo Av., 119571 Moscow, Russian Federation. rogovm@hotmail.com. ORCID: 0000–0001–7573–3370

К ВОПРОСУ О ДАТАХ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ А.И. И И.И.ЛЕВИТАНОВ*

TO THE QUESTION OF THE BIRTH DATES OF ARTISTS ADOLF AND ISAAC LEVITAN

Аннотация. С тех пор, как в 2010 г. автором было сделано, а позднее введено в научный оборот открытие архивных записей из Литовского государственного исторического архива (LVIA) о датах рождения в семье учителя из местечка Кейданы в Ковенской губернии Эльяшива Лейбовича Левитана и его жены Баси художника Абеля (Авеля, Адольфа Ильича) Левитана и его старшей родной сестры Михле, уточняющее биографию их знаменитого брата Исаака Ильича Левитана, появились новые сведения, которые требуют переосмысления высказанных ранее гипотез, большинство из которых удалось надежно подтвердить или опровергнуть. Музейное сообщество (за редким исключением) почти четырнадцать лет игнорировавшее произошедшие открытия, наконец, проявило интерес к ним. Актуальность темы исследования связана с влиянием частных биографических событий на возможности интерпретации психологических особенностей творчества выдающегося мастера «пейзажа настроения». Методология работы построена на научных стратегиях анализа микроистории на основе источниковедческого анализа. В работе подтверждается, что общепринятые даты рождения Адольфа и Исаака Левитанов неверные, Адольф Ильич Левитан родился 9 января 1861 г. по старому стилю, а Исаак Ильич Левитан родился в 1861–1862 гг. Перипетии второго брака их отца могли повлиять на психологические мотивы творчества, что важно в контексте социальной истории искусства.

Ключевые слова: Исаак Левитан, Адольф Левитан, Каунасский региональный архив, эскапизм, пейзаж настроения

Abstract. Since in 2010, the author made, and later introduced into scientific circulation, the discovery of archival records from the Lithuanian State Historical Archive (LVIA) about the dates of birth in the family of a teacher from the town of Keidany in the Kovno province, Elyashiv Leibovich Levitan and his wife Basya, artist Abel (Abel, Adolf Ilyich) Levitan and his older sister Michle, shedding light on the biography of their famous brother Isaac Ilyich Levitan, new information has appeared that requires a rethinking of previously stated hypotheses, most of which were reliably confirmed or refuted. An interesting, anthropological observation is that the museum community (with rare exceptions), which ignored the discoveries that had occurred for almost fourteen years, turned out, as before, not ready to take active steps to recognize the fallacy of existing ideas, but interest in changes due to those or other reasons finally manifested itself. The relevance of the research topic is related to the influence of private biographical events on the possibility of interpreting the psychological features of the work of the outstanding master of “mood landscape”. The methodology of the work is based on scientific strategies for analyzing microhistory based on source analysis. The work confirms that the generally accepted dates of birth of Adolf and Isaac Levitan are incorrect, Adolf Ilyich Levitan was born on January 9, 1861 according to the old style, and Isaac Ilyich Levitan was born in 1861–1862. The vicissitudes of their father's second marriage could have influenced the psychological motives for creativity.

Keywords: Isaac Levitan, Adolf Levitan, Kaunas Regional Archive, escapism, mood landscape

Напомним хронологию основных событий этого исследовательского процесса: осенью 2010 года автор, вдохновленный выставкой, посвященной 150-летию со дня рождения Исаака Ильича Левитана, обнаружил архивные записи на сайте еврейской генеалогии jewishgen.org и связался с научным сотрудником Государственной Третьяковской галереи Любовью Ивановной Захаренковой, по любезному совету которой подал заявку на участие в конференции в Плесе. Лишь 13–14 ноября 2015 г. состоялась апробация на XIV Плещских чтениях, на которых открытие автора было с интересом воспринято главным научным сотрудником отдела «Дом-музей И.И. Левитана» Плещского музея-заповедника Ольгой Викторовной Наседкиной, в 2015 г. опубликовавшей книгу «Родственники И.И. Левитана», ее коллегами и приехавшей из Франции правнучкой сестры художников Терезы (в замужестве Бирчанской) Ирэн Каменка. По итогам апробации в 2016 г. вышла печатная публикация¹, содержащая сведения об этих открытых документах и гипотезы автора. Позднее на генеалогическом сайте «Церкви Иисуса Христа Святых последних дней» (мормонов)

FamilySearch.org стали доступны эти сканы микрофильмов из литовских архивов². Тем временем открытия и гипотезы автора получили легко объяснимую широкую популярность в интернете: на них опирались школьники, которые готовили свои доклады о выдающемся русском художнике. Почти полтора десятилетия спустя после открытия, автор, наконец, был приглашен главным научным сотрудником отдела живописи второй половины XIX — начала XX вв. Государственной Третьяковской галереи Галиной Сергеевной Чурак на заседание Ученого совета галереи 15 апреля 2024 г. в качестве докладчика, где сообщил имеющиеся сведения и предположения и ответил на вопросы в ходе оживленной дискуссии. На этом заседании в своем выступлении Г.С. Чурак публично озвучила следующие известные ей от ее источников новые сведения: в ревизских сказках содержится информация о женьтье Эльяшива на Добре и детях Таубе (Терезе), Эстер (Эмме), Абеле (Авеле), Ицике и их маленькой сестренке Фейге, о которой ранее не было известно.

Доступная автору проверка этих фактов и ранее предложенных гипотез показала следующее. Действительно, на

ЧАСТЬ I.—О РОДИВШИХСЯ.							ЧАСТЬ I.—О РОДИВШИХСЯ.						
№	Кто совершал обряд	Число и месяц рождения	Где родился.	Состояние отца, имена отца и матери.	Кто родился и какое имя.	№	Кто совершал обряд	Число и месяц рождения	Где родился.	Состояние отца, имена отца и матери.	Кто родился и какое имя.		
Женского.	Мужского.	Христианский.	Еврейский.			Женского.	Мужского.	Христианский.	Еврейский.				
1	1	2/9	10	Ковнин	Мейманского в еврейском присутствии в урочище Ковнин. Имя отца: Франкельштейн, имя матери: Хана, дочь Цуккерманна.	1	1	2/9	10	Ковнин	Имя отца: Франкельштейн, имя матери: Хана, дочь Цуккерманна.		
2	2			Тот же	Вильямовского в присутствии Авраама Бернштейна, Кейтлера, Маркуса Мена Черны, Вейсманна.	2	2	10/13					
1	1	6/7	7	Тот же	Вильямовского в присутствии Рейно Вейсманна, Авраама Бернштейна, Маркуса Мена Черны, Вейсманна.	1	1	6/7	7				
3	3	8/15	16	Тот же	Ковнинского в присутствии Авраама Бернштейна, Кейтлера, Маркуса Мена Черны, Вейсманна.	3	3	8/15	16	1863			
4	4	9/16	17	Тот же	Ковнинского в присутствии Авраама Бернштейна, Кейтлера, Маркуса Мена Черны, Вейсманна.	4	4	9/16	17	1863			
5	5	10/17	18	Тот же	Вильямовского в присутствии Авраама Бернштейна, Кейтлера, Маркуса Мена Черны, Вейсманна.	5	5	10/17	18	1863			
6	6	11/18	19	Тот же	Вильямовского в присутствии Авраама Бернштейна, Кейтлера, Маркуса Мена Черны, Вейсманна.	6	6	11/18	19	1863			

Илл. 1. Скан архивной записи о рождении Абеля (Адольфа Ильича) Левитана. Литовский государственный исторический архив. LVIA 1226/1/160, л. 1, запись 4, микрофильм 2205122, барабан 1. Источник: FamilySearch.org, пленка # 004220818, снимок 7. <https://www.familysearch.org/search/film/004220818>

сайте Jewishgen.org появилась подобная информация (раньше ее не было), правда, насколько известно автору, не в ревизских сказках, а в данных архивных дел о заявлениях на паспорта, и о выданных сертификатах паспортов и внутренних паспортов Элияша Лейбовича Левитана и членов его семьи (паспорт тогда выдавался на всю семью). Все эти дела хранятся в Каунасском региональном архиве (KRA), фонд I-61 «Ковенская городская управа Ковенской губернии», опись 2 (далее KRA/I-61/2).

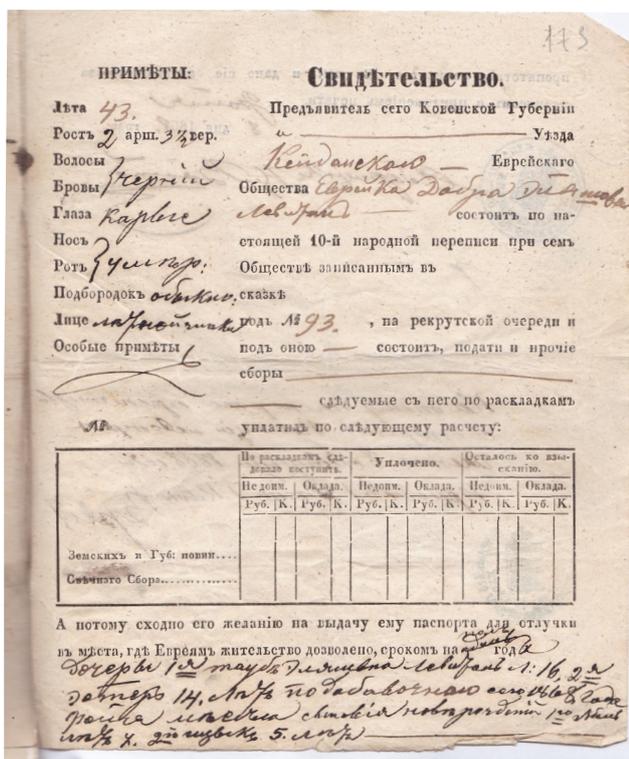
В архивных документах 1852 года 25-летний Элияш Лейбович Левитан указан в качестве учителя еврейской общины местечка Кейданы (KRA/I-61/2/1745, л. 22). Впрочем, учитель Элияш Левитан фигурирует в архивных списках налогоплательщиков в деле о взыскании свечного сбора с еврейского общества Ковенской губернии уже в 1849 г. (KRA/I-61/2/1330, л. 52, запись № 448).

Как было обнаружено автором в 2010 г. в документах Литовского государственного исторического архива (LVIA), расположенного в Вильнюсе (фонд 1226 «Раввинат Ковенской губернии 1822–1940», оп. 1), Элияш Левитан был женат на Басе, родившей ему дочь Михле 18 июля 1859 г. (LVIA 1226/1/157, запись №13) и сына Абеля (Адольфа Ильича) 9 января 1861 г. (LVIA 1226/1/159, л. 1, запись №4 и LVIA 1226/1/160, л. 1, запись №4), (илл. 1). Здесь и далее даты указаны по старому стилю.

Однако в заявлении Эляшива на получение паспорта от 17 ноября 1865 г. (KRA/I-61/2/3241) упоминается его новая

супруга по имени Добра, а в свидетельстве на выдачу паспорта семье 43-летней Добры 8 августа 1868 г., (KRA/I-61/2/3935) указаны дети: 16-летняя Таубе, 14-летняя Эстер, 7-летний Абель, 5-летний Ицик и месячная Фейга. Михле, которой, если она выжила, должно было к этому моменту исполниться 9 лет, в этом списке отсутствует. В заявлении на сертификат паспорта от 21 июля 1870 г. (KRA/I-61/2/4235) не фигурируют Абель и Ицик, вероятно, уже отосланные учиться; нет и Фейги, возможно, скончавшейся в младенческом возрасте, но еще упоминается Таубе. Позднее, судя по архивному делу о паспорте от 28 сентября 1872 г. (KRA/I-61/2/4972) повзрослевшая Таубе тоже покинула отчий дом, а юная Эстер фигурирует как Эма. Фактически, свидетельство KRA/I-61/2/3935 от 8 августа 1868 г. — пока единственный известный документ из детства будущего знаменитого художника (илл. 2).

Итак, анализ собранной информации с учетом новых данных показывает, что уже в 1865 г. Элияш Лейбович Левитан был женат на Добре, родившей ему Фейгу в 1868 году. Таким образом, старшие дочери в семье Эляшива и Добры Таубе (Тереза?) и Эстер (Эмма), видимо, от предыдущего брака Эляшива (как Абель) или Добры. Ицик (Исаак Ильич Левитан), судя по этим паспортным данным, родился между июлем 1862 и августом 1863 годов. Возраст Адольфа Ильича Левитана оказался завышен по сравнению с «официально» до сих пор признанным более, чем на полтора года. Если указанную в воинском



Илл. 2. Скан свидетельства о выдаче внутреннего паспорта от 8 августа 1868 г. на семью Левитанов: 43-летняя Добра, 16-летняя Таубе (Тереза), 14-летняя Эстер (Эмма), 7-летний Абель (Адольф Ильич), 5-летний Ицик (Исаак Ильич) и месячная Фейга. Источник: Каунасский региональный архив. KRA/I-61/2/3935.

документе Училища живописи, ваяния и зодчества, упоминаем Софьей Александровной Пророковой [3], «официально» признанную дату рождения Исаака Ильича снизить на пару лет, то получится 1862 год, соответствующий паспортным данным Ицика. Записей о рождении детей, упомянутых в семье Эльяшова и Добры (за исключением Абели) в архивах Кейдан и Ковно за соответствующие годы обнаружить не удалось, так что не исключено, что они родились в других населенных пунктах, например, это могли быть дети Добры, рожденные вне ее брака с Эльяшовым (за исключением Фейги, рожденной уже в этом браке). Так или иначе, рождение Ицика произошло ближе всех остальных выживших детей к вторичной женитьбе Эльяшова, и это могло сказаться на его детских переживаниях.

Таким образом еще раз подтверждается открытие, заключающееся в том, что, во-первых, достоверная дата рождения Абели Эльяшевича (Адольфа Ильича) — 9 января 1861 г. по старому стилю — эта дата точно совпадает с тем, что ему 7 лет по состоянию на 8 августа 1868 г. в паспортных данных; и, во-вторых, что Исаак Ильич Левитан (Ицик) достоверно не мог родиться в августе 1860 г. у Баси и Эльяшова, то есть «официально» принятые даты рождений обоих художников — 25 июля 1859 г. (Адольф Ильич) и 18 августа 1860 г. (Исаак Ильич) настоящим исследованием уверенно опровергаются, как и ошибочные гипотезы о возможном ото-

ждествлении Исаака Ильича и Ицика-Лейба, Михле и Эммы, Терезы и Двойры, предложенные автором в 2010 году.

Общий вывод исследования остается неизменным по сравнению с исследованием 2010 года, но приобретает больше доказательной силы: Исаак Левитан в очень нежном возрасте пережил сильнейший стресс семейных обстоятельств и без того очень бедной семье, и этот фактор играет, по мнению автора, важную роль для понимания эскапистских мотивов его творчества.

Источники:

- Каунасский региональный архив (KRA, Каунас), фонд I-61 «Ковенская городская управа Ковенской губернии», опись 2, дела: KRA/I-61/2/3935
- KRA/I-61/2/3241
- KRA/I-61/2/1745
- KRA/I-61/2/4972
- Литовский государственный исторический архив (LVIA, Вильнюс), фонд 1226 «Раввинат Ковенской губернии 1822-1940», опись 1, дела: LVIA 1226/1/157
- LVIA 1226/1/159
- LVIA 1226/1/160

Примечания:

* Дата поступления статьи в редакцию — 18 апреля 2024 г.

¹ Рогов М.А. Тайна происхождения И.И.Левитана и ее возможное влияние на его творчество [4].

² Узнав об этом, автор сразу же 31 августа 2016 г. направил сведения по электронной почте О.В. Наседкиной, а также Л.И. Захаренковой, которая, как недавно выяснилось, к сожалению, их тогда не получила.

Список литературы:

1. Евдокимов И. В. Левитан: повесть / Иван Евдокимов. М.: Советский писатель, 1959. 375 с.
2. Наседкина О. В. Родственники И.И. Левитана. Иваново: Листос, 2015. 48 с.
3. Пророкова С. А. Левитан. Серия: ЖЗЛ Жизнь замечательных людей. Вып. 20 (310), М.: Молодая гвардия., 1960. 236 с.
4. Рогов М. А. Тайна происхождения И.И.Левитана и ее возможное влияние на его творчество // XIV Плёские чтения: материалы научно-практической конференции, Плёс, 13–14 ноября 2015 г. Иваново, 2016. С. 126–131.

References:

- Evdokimov, I.V. (1959) *Levitan: povest' [Levitan: story]*. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ. (in Russian)
- Nasedkina, O.V. (2015) *Rodstvenniki I.I. Levitana [I.Levitan's relatives]*. Ivanovo: Listos Publ. (in Russian)
- Prorokova, S.A. (1960) *Levitan. Serii: Zhizn' zamechatel'nykh liudei [Levitan. Series: Lives of remarkable people]*, 20 (310). Moscow: Molodaia gvardiia Publ. (in Russian)
- Rogov, M.A. (2016) 'The mystery of the origin of I.I. Levitan and its possible influence on his work', in: *XIV Plioskie chteniia: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, Plios, 13–14 noiabria 2015 [XIV Plios Readings: materials of the scientific and practical conference, Plios, November 13–14, 2015]*. Ivanovo, pp. 126–131. (in Russian)

Трубачева Анна Александровна, бакалавр. Санкт-Петербургская Академия художеств имени И.Е. Репина. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 17., 190034. lkhtnva@vk.com. ORCID: 0009-0008-5416-383X

Trubacheva, Anna Alexandrovna, bachelor student. Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaia emb., 190034 St. Petersburg, Russian Federation. lkhtnva@vk.com. ORCID: 0009-0008-5416-383X

ПОЗДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ДЖ.М.У.ТЁРНЕРА (КОНЕЦ 1830-Х – 1840-Е ГОДЫ): ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

THE LATE PERIOD OF J.M.W. TURNER'S WORK (LATE 1830S – 1840S): THE PROBLEM OF STYLE

Аннотация. Статья посвящена проблеме «позднего стиля» Дж. М. У. Тёрнера и выявлению особенностей творческого метода мастера, на основе анализа его эстетических, тематических, пластических принципов. Основные положения английской эстетики второй половины XVIII – начала XIX вв. не только не утрачивают своей актуальности, но обретают в его творчестве новую глубину осмысления. Важнейшие полотна Тёрнера конца 1830–1840-х гг. кульминируют разработку ряда тем и мотивов, которые художник развивал, начиная с самых ранних своих произведений: тема противостояния человека и стихии, технического прогресса, жизни и смерти и другие. Именно в поздний период происходит расширение концептуального формата исторической картины — художник впервые обращается к форме диптиха. Трансформация художественного языка Тёрнера совершается в русле последовательного освобождения от фиксации реалистических условностей и высвобождения суггестивного потенциала, в виду чего позднейшие работы мастера демонстрируют движение цвета, рождающее практически абстрактные формы.

Ключевые слова: Дж. М. У. Тёрнер, английский романтизм, пейзаж, И.В. Гёте, Э. Бёрк, Э. Юнг, Дж. Аддисон, Г. Хоум, английская эстетика второй половины XVIII – начала XIX вв., предромантизм.

Abstract. The article deals with the problem of J. M. W. Turner's 'late style' and the identification of the features of the master's creative method based on the analysis of his aesthetic, thematic, plastic principles. The main ideas of the English aesthetics of the second half of the 18th – early 19th centuries not only do not lose their relevance, but acquire a new depth of understanding in the master's work. Turner's most important canvases of the late 1830s and 1840s culminate the development of a number of themes and motifs that the artist has developed since his earliest works: the theme of confrontation between the man and the elements, technological progress, life and death, and others. It was in the late period that the conceptual format of his historical painting expanded – the artist first turned to the form of a diptych. The transformation of Turner's art language occurs in line with his consistent liberation from realistic conventions and the exploration of suggestive possibilities. As a result, his late works demonstrate the movement of color that produces almost abstract forms.

Keywords: J. M. W. Turner, English romanticism, landscape, I. V. Goethe, E. Burke, E. Jung, J. Addison, G. Home, English aesthetics of the second half of the 18th – early 19th centuries, pre-romanticism.

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер — выдающийся мастер романтического пейзажа, однако до сих пор определение его места в общем контексте развития живописи XIX века вызывает вопросы. Действительно, произведения мастера зачастую аккумулируют сложный сплав разнородных художественных интенций, при том, что о линейном развитии живописного стиля Тёрнера говорить не приходится. Особенности творческого метода, наиболее полно раскрывшиеся в поздний период творчества (конец 1830-х – 1840-е гг.) и составляющие научный интерес настоящей статьи, в той или иной степени проявлялись и в его ранних работах, в том числе, в подмалевках и в акварельных набросках. Уже к 1830-м годам, когда свободная манера живописных экспериментов Тёрнера принимает программный характер развития, эти тенденции начинают более явно проникать в его экспозиционные работы, и к концу 1840-х гг. между ранними произведениями и поздними, являющимися сформировавшимся к тому времени стиль, образуется настоящая пропасть. В этой связи возникает необходимость осмыслить проблему стиля в позднем творчестве Тёрнера: рассмотреть развитие эстетических и тематических принципов мастера, охарактеризовать особенности художественного строя произведений сквозь призму реализации целостного творческого метода.

Исследование творческой биографии Дж.М.У. Тёрнера

началось еще современниками художника (Дж. Рёскин «Современные художники», 1843), и к настоящему моменту существует довольно обширный пласт посвященной ему литературы. Однако продолжительное время работы позднего периода оставались исследователями без должного внимания. Более подробное их изучение наблюдается в зарубежном искусствознании только со второй половины XX века. На данный момент можно отметить растущий за рубежом интерес к творчеству Тёрнера в целом и к поздним работам в частности, судя по количеству выставок, организуемых галереями Тейт в последние годы.

Творческий метод Тёрнера формируется на основе его восприятия ключевых идей английской эстетики второй половины XVIII – начала XIX вв. сквозь призму личного мироощущения и понимания природы. Многие исследователи выделяют середину XVIII века в Англии как переломный момент в мироощущении эпохи. Об этом периоде С.Х. Монк пишет, что «это были годы смены ценностей и установления новой точки зрения, годы, когда эмоции и воображение стали разрушать совершенное равновесие и гармонию» [3, с. 306]. Поводом для этого заключения Монка служит появление таких трудов как: «Исследование о человеческом познании» Д. Юма (1748), «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Э. Бёрка (1757),

«Предположения об оригинальном сочинении» Э. Юнга (1759).

В последующие десятилетия начинается активное переосмысление старых и разработка новых категорий, составивших основы эстетики романтизма, которые, очевидно, отразились в творчестве Тёрнера. Так, Дж. Аддисон вводит понятие «необычного» («uncommon») как важную эстетическую категорию в рамках предромантического «спора древних и новых», Г. Хоум развивает эту мысль и рассматривает в своем труде «Основания критики» (1762) уже «новизну» (novelty) как самостоятельное эстетическое качество, превосходящее даже «возвышенное» (sublime). «Творческий ум» противопоставляется Э. Юнгом «здравому рассудку» и приобретает поистине универсальное значение. Отсюда возникает формула «оригинальности» как отказа от подражания древним, которая позднее станет одним из ведущих принципов романтической эстетики.

Нет сомнений, что на Тёрнера произвела глубокое впечатление и работа Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Важное место в создании эстетического эффекта, по Бёрку, занимает категория «возвышенного», которая отвечает требованиям «изящного вкуса», репрезентация которой является «одним из объективных источников субъективного чувства ужасного» [3, с. 175]. Именно это чувство, по мнению философов-предромантиков, способно рождать подлинно сильное ощущение эстетического наслаждения. Источниками столь глубокого переживания служат сила, мощь, тьма, пустота, молчание и так далее, то есть мерой возвышенного служит «эмоциональное состояние, вызванное определенными свойствами предметов» [6, с. 53]. Разработка концепции «возвышенного» актуализирует тему гибели, выраженную в мотивах стихийных катастроф, бурь, кораблекрушений, характерных для живописи Тёрнера.

Прежде такой разнообразный за счет интенсивных и часто разнонаправленных поисков, художественный метод Тёрнера обретает единство к концу 1830-х гг., а его трактовка тем и мотивов, уже обнаруженных ранее, трансформируется, благодаря консолидации творческих усилий, демонстрируя абсолютную творческую свободу.

Так, проходящая сквозь творчество мастера тема противостояния человека и стихии в картинах позднего периода получает новое звучание, наиболее остро выразительное воплощение. Особую важность приобретает выявление символического значения изображаемого, которое Тёрнер традиционно подчёркивал литературными комментариями. Теперь форма начинается говорить сама за себя, манифестируя самодостаточность художественных средств как инструмента воздействия и транслирования тех или иных смыслов. Таким образом, мастер бесконечно расширяет возможности художественного образа. Эта черта позднего творчества художника позволяет говорить о нем как о модернисте, восприимчивому Тёрнера как предтече, в частности, абстрактного экспрессионизма.

Мотив бури на море Тёрнер развивает, начиная с самых ранних своих произведений, уже тогда стремясь передать остро трагическое ощущение неустойчивости бытия («Кораблекрушение», 1805; «Шторм (Кораблекрушение)», 1823; «Метель, лавина и наводнение», 1837; «Невольничье судно. Работарговец бросает за борт мертвых и умирающих. Надвигается тайфун», 1840). Однако, своё наивысшее воплощение, как представляется, этот мотив находит в картине «Снежная буря. Пароход выходит из гавани...» (1842), одной из наиболее экспрессивных работ Тёрнера, где мастер стремится показать размах стихии в его предельном выражении. Композиция строится ломаной ритмичкой светлых и тёмных мазков, образующих чередующиеся тональные массы, стягивающиеся в воронкообразную композицию. Пространственный водоворот кульминируется в ярком световом центре, на фоне которого явно видны лишь силуэт мачты, гнущейся от сильного ветра, и неясные очертания корабля в отдалении. Желтый, переходящий в красно-бурый дым из трубы, вздымающийся вверх и вплетающийся в общий закручивающийся поток, воспринимается как вопль жизни посреди смерти. Это воплощение «некоего неразложимого единства — буйства стихий, красок и внутренних переживаний» [6, с. 149]. Яркое противопоставление «мертвенных» белил и «живительного» хрома

в различных коннотациях будет использовано Тёрнером не раз впоследствии (например, «Мир. Похороны в море», 1842).

Драматическое столкновение мощной силы стихии и хрупкой человеческой жизни — не просто дань восхищения природе или живописное воплощение эстетических идей романтизма, это еще и индивидуальный опыт восприятия природы. Оригинальная подпись к картине сообщает: «Метель. Пароход выходит из гавани и подает сигнал бедствия, попав на мель. Автор пережил такой шторм в ночь, когда «Ариэль» вышел из Харвича». Пространный комментарий призван служить подтверждением достоверности изображенного. Вместе с тем, он наталкивает на мысль об отображении Тёрнером не объективной, но субъективной реальности. «Здесь романтическое видение почти становится чистой абстракцией, поскольку художник воссоздал свою глубоко личную реакцию на природное явление» [23, с. 427], — отмечает У. Роднер. «Метель» демонстрирует новое видение Тёрнером существа искусства — это не просто репрезентация темы человека на краю гибели, а выражение на холсте действительного опыта переживания художником этого момента, и его слова это подтверждают: «...я уже не рассчитывал на спасение, и в то же время знал, что, если чудо все-таки произойдет, я буду просто обязан изобразить это» [2, с. 69].

Мифологические сюжеты, наряду с историческими, занимали важное место в творчестве Тёрнера. При том, что в ранних работах заметно подражание К. Лоррену, Р. Уилсону и Н. Пуссену, нельзя отказать им в особом, «тёрнеровском» подходе к художественной трактовке. «Он чувствовал необходимость отразить в своем искусстве гнетущее всех ощущение нарастающего кризиса и приближения грядущей катастрофы» [9, с. 42], — отмечает Е. Некрасова. Речь идет о таких картинах, как «Дидона при основании Карфагена» (1815), «Упадок Карфагена» (1817) и других.

Хотя к 1830-м годам фокус внимания художника смещается на развитие иных сюжетов, в позднейших работах он все же возвращается к мифологическим, переосмысляя их в новом ключе. Последние четыре полотна, написанные в 1850 г., посвящены мифу о Дидоне и Энее, к которому Тернер не раз обращался прежде — Г. Финли подметил, что за свою жизнь Тёрнер написал одиннадцать картин, прямо или косвенно связанных с легендой об Энее. Одна из поздней серии картин 1850 года была утрачена, остальные три — «Меркурий послан увещевать Энея» (1850), «Отправление флота» (1850) и «Посещение гробницы» (1850) — сейчас хранятся в галерее Тейт. По сравнению с полотнами раннего периода на сюжеты «Энеиды», Тёрнер отказывается от живописных условностей, проработки деталей, излишних уточнений. Здесь со всей полнотой воплощаются творческие поиски, аккумулированные в позднем творчестве, в частности, работа с цветовыми нюансами преломления света в атмосфере. Каталожная запись в Тейт гласит, что многие критики после экспонирования серии «с сожалением оглянулись на более ранний стиль Тёрнера», отмечая в этих работах «небрежность в отношении формы и расточительное использование света». Однако, Л. Гоинг считает, что «для зрелого Тёрнера ... человеческие фигуры должны были неизбежно потерять форму вплоть до полного исчезновения, чтобы соответствовать новому пониманию единства картины» [9, с. 26].

Картины серии имеют выраженный символический подтекст, очевидно, связанный с потребностью мастера осмыслить жизненный и творческий путь. Полотно «Меркурий послан увещевать Энея» (1850) намекает на эпическую судьбу героя, который вынужден выбирать между личным счастьем и исполнением своего предназначения. Особенно показательно последнее произведение, «Посещение гробницы» (1850), здесь Тёрнер самостоятельно дополняет миф, изображая Дидону на могиле своего супруга Сихея вместе с Энеем и Купидоном, по существу, размышляя о крушении человеческих надежд, их эфемерности и обманчивости.

Расширяя концепцию исторической живописи, в 1842 г. Тёрнер, никогда ранее не писавший программных диптихов, создает парные полотна «Мир. Похороны на море» и «Война. Изгнание. Скала Лимпет». Противопоставленные друг другу, они, в сущности, воплощают единый комплекс тем: человеческой гибели, неотвратимости судьбы, высшей справедливости.

Картина «Мир. Похороны на море» (1842) посвящена памяти друга художника Уилки, это лирическое произведение, как часто бывало с поздними работами Тёрнера, не понятое современниками. Среди безмолвного пейзажа резко выделяется глубокий черный силуэт судна, в центре композиции ярко высвеченный факелами гроб опускается в воду. Колористически картина выстроена холодными голубыми тонами, тёплыми жёлтыми и контрастными массами белого и черного.

Работа «Война. Изгнание. Скала Лимпет» (1842) полностью противоположна «Миру» колористически и семантически. Красный пылающий закат наводит на мысль о кровавом поле битвы, в центре фигура Наполеона, видимо, погрузившегося в размышления о смысле собственной жизни и тщетности побуждений, обращаясь во внутреннем монологе к раковине, лежащей посреди озера (как следует из подписи Тёрнера к полотну). Интересно, что Тёрнер избрал для обеих картин квадратный формат, однако полотно «Мир» крупнее, а «Война» к тому же была выставлена в раме в форме неправильного шестиугольника. Как пишет Некрасова, судьба Наполеона, пролившего море крови и обречённого за это на вечное одиночество на острове Св. Елены среди руин, противопоставлена судьбе Уилки, выполнившего свое праведное предназначение и почетно возвратившегося к вечному покою в лоно природы [9, с. 157]. Эти полотна ярко иллюстрируют трансформацию функции цвета в поздний период творчества художника — сюжет здесь обретает эмоциональное звучание, именно благодаря символизму колористического решения.

Примечательна в творчестве Тёрнера трактовка темы технического прогресса. В лирико-философском ключе она раскрывается в картине «Фрегат «Смелый», буксируемый к месту последней стоянки на слом» (1838). В 1844 г. Тёрнер пишет «Дождь, пар и скорость», одну из первых картин в английской живописи, посвященных новому явлению, послужившему толчком к глобальным изменениям в мировосприятии современников — поезду. М. Мюррэй пишет о том, что Тёрнер в этой картине раскрывает новое понимание бытия, «заново утверждает в многомерности и необъятности природы» [18, с. 89], то есть натура осмысливается художником в новом качестве, не вступая в конфронтацию с силой технического прогресса. А. У. Роднер отмечает: «Восхищаясь новой жизнеспособностью машин, он часто изображал их в том же свете, что и многие другие примеры человеческой предприимчивости в прошлом и настоящем, то есть как ограниченные в своих возможностях и уязвимые перед превосходящим сил окружающей среды» [23, с. 455].

«Дождь, пар и скорость» (1844) — это впечатление от быстрой езды, это наблюдение за миром из окна поезда в дождливый день. Синтезируя свой предшествующий опыт изображения диффузии разнородных сред, художник пишет настолько насыщенную световоздушную среду, что очертания ландшафта растворяются в ней, воспринимаемая лишь рельефными цветовыми пятнами, а грохочущий звук поезда приглушается, доносясь до зрителя лишь едва уловимыми вибрациями. Однако ощутим и обратный эффект — поезда с грохотом и рёвом вылетающего на зрителя. Он достигается художником с помощью комплекса художественных приемов: пространственного построения, колористического контраста, работы с тоном, живописной фактуры. Тёрнер стремился передать само движение, впечатление непрерывно изменяющегося мира. «Если мы стараемся сфокусироваться на конкретной части изображения, мы тут же встречаем сопротивление» [15, с. 84], — справедливо отмечает Мюррэй.

«Дождь, пар и скорость» актуализирует и проблему живописного воплощения стремительно развивающегося времени, что вызывает аналогии с импрессионизмом. Как пишет Некрасова, Тёрнер предпочел «беззубому» правдоподобию «философское понимание реальности бытия, изменчивости и динамичности первичной материи и ее живописное воплощение в бесконечном изменении цвета и света» [9, с. 148]. И данное высказывание, безусловно, применимо не только к этой работе, а характеризует творческий метод позднего Тёрнера в целом.

Отдельного внимания, в этой связи, заслуживает работа Тёрнера с изображением различных атмосферных эффектов. Поиски в этой области не прекращались на протяжении

всего творчества художника, однако именно в поздний период Тёрнер расширяет диапазон художественных задач и бесконечно разнообразит вариативность их решения. В 1830-е — 1840-е гг. художник создает множество подмалевков акварелью и маслом, на примере которых можно наблюдать его эксперименты в области передачи естественного освещения в разное время суток и года, при разных климатических условиях.

Тёрнер и прежде посвящал целые альбомы разработке акварельных эскизов и подмалевков на основе одного топонима. В галерее Тейт хранятся альбомы, озаглавленные именно по географическому принципу: «Комо и Венеция» (1819), «От Анконы до Рима» (1819), «Порты Англии» (1822–1828) и другие. Однако в подобных работах позднего периода творчества Тёрнер проявляет интерес не только и не столько к конкретным особенностям ландшафта, но передаче цветом атмосферных эффектов, преломлению света в различных средах — живописанию момента. Художник отказывается от стремления к завершённости изображения и переходит к открытым формам, в этом выражается его абсолютная творческая свобода.

Так, например, в 1841–1842 гг. создается целая серия видов швейцарского Люцернского озера и горы Риги с различных точек зрения и при разном освещении. Все эти листы озаглавлены в свойственной Тёрнеру манере. «Закат, Люцернское озеро» (1841) — самый разнообразный по колориту и сложный в передаче освещения. Тёрнер начинает с карандашного наброска, несколькими линиями намечая горные хребты, а затем всецело отдается работе с тоном. Здесь теплый свет закатного солнца сосуществует с холодным отблеском луны, создавая тончайшие цветовые нюансы и сложные рефлексы. Искренне преданный эстетическим идеалам своей эпохи, Тёрнер находит в себе силы отвергнуть всяческие условности и посмотреть на природу под углом собственного восприятия, «отсюда и поиски сюжетов, вернее предлогов для изображения наиболее переходных явлений в природе» [8, с. 86].

Работу «Люцернское озеро...тма после заката» (1841) художник пишет с другой точки зрения: здесь горы практически опоясывают озеро. Композиция создает эффект камерного, замкнутого пространства, а плотное наложение тона рождает ощущение сгущения сумерек. Однако общий теплый тон, подчеркнутый использованием тонированной бумаги, и красные рефлексы позволяют почувствовать, что ночь еще не опустилась. Тёрнер мастерски улавливает переходное состояние природы, передавая впечатление мягкого, окутывающего света тончайшими валёрами, используя всего три краски. При этом он отказывается от каких-либо уточнений, работая широким пятном так, что пейзаж скорее угадывается, а добавляя несколькими штрихами на передний план две фигуры, уравнивает и центрирует композицию.

Чем больше Тёрнер работает над передачей атмосферных явлений, тем к более открытым формам он переходит. Сравнение описанных выше листов с акварелями из альбома 1844 года, посвященного тому же Люцернскому озеру («Люцерн», 1844) показывает, что если в 1841 г. Тёрнер уже отошел от детальной проработки, но все еще сохранял связь с реальным объектом изображения, то произведения 1844 года тяготеют к абстракции, они более экспрессивны, здесь художник, действительно, изображает саму световоздушную среду. Даже подписи к этим листам становятся максимально лаконичными и обобщенными: «Немного проясняется» (1844), «Дождливо» (1844), «Отблеск солнечного света» (1844), «Озеро и небо. Буря» (1844).

Акварель «Радуга» (1844) передает насыщенный влагой воздух, сверкающий в солнечных лучах. Линия горизонта и очертания берега едва различимы, изобразительное пространство, намеченное диагональю пирса, предстает единым потоком движущихся воздушных масс, написанных широкими свободными мазками. Тёрнер словно бы изображает сам процесс преломления солнечных лучей, кульминирующий в отблеске радуги. Здесь цвет является отражением эмоционально-визуального восприятия автора.

В период 1830-х–1840-х гг. трансформация художественного языка Тёрнера совершается в русле последовательного освобождения от фиксации реалистических условностей. Позднейшие работы мастера демонстрируют движение цвета,

рождающее практически абстрактные формы. Тёрнер стремится с помощью цвета воссоздать во многом умозрительные, однако почерпнутые в природе, световые эффекты в воздушной среде, часто и создающие само пространство картины («Марина» (1835–1840); «Сцена празднества в Лагуне. Венеция» (1844); «Рыбак на закате» (1845)). Он практически полностью отказывается от рисунка как такового, в его позднейших работах сложно найти один четко очерченный силуэт.

В этой связи, одним из важнейших аспектов, характеризующих поздний стиль Тёрнера, является его отношение к цвету. Роль цвета в создании художественного образа становится определяющей: он выступает средством передачи визуальных эффектов, основным инструментом формообразования, определяет его символическое звучание, что ярче всего проявляется в таких полотнах как «Пейзаж с морскими чудовищами» (ок. 1845), «Пейзаж с рекой и бухтой в отдалении» (1840–1850), «Корабли в отдалении. Венеция» (1845) и в многочисленных акварелях.

В постмодернистском анализе Н. Флинна эта черта поздней живописи Тёрнера обозначена как «пророческая», связанная с живописью цветового поля XX века. Он пишет: «Не вызывают ли эти не обличенные в форму цвета вопроса о месте и времени как таковом? ...» [15, с. 32]. Однако, модернизм живописи Тёрнера, безусловно, не был оторван от современной ему эстетической мысли, что было отмечено выше.

К 1840-м гг. Тёрнер практически полностью отходит от использования сложных или составных цветов, в его палитре остаются основные цвета, практически по теории Гёте, которую он в это время довольно подробно изучал — желтый, красный, синий. Из палитры изгоняется и зеленый, появляясь только в рефлексах при смешении желтого и синего. Излюбленными становятся всевозможные оттенки желтого, этот чистый светлый цвет, как «первое производное света», ложится в основу множества работ Тёрнера этого периода («Венеция, Сан Бенедетто с видом на устье канала» (1843), «Венецианский праздник» (1845), «Пейзаж с водой» (1840–1845)). Сам Тёрнер говорил о том, что желтый стал его любимым цветом, «потому что картины требуют света» [9, с. 158].

Развитие цветовидения художника в это время сопряжено с изучением теоретических трудов современников, среди которых особое место занимает «Учение о цвете» И.В. Гёте. В его основе лежит убеждение автора в том, что тьма является не отсутствием света, как писал Ньютон, а его антагонистом. Именно из взаимодействия этих противоположных явлений рождается призматический цвет.

Важной областью исследования Гёте является «чувственно-нравственное действие цвета» — влияние цвета на сознание и психологическое восприятие человека. В связи с характером этого влияния, по Гёте, возникает разделение цветов: так, к «положительным» цветам относятся желтый, красно-желтый и желто-красный, а к «отрицательным» — синий, красно-синий и сине-красный. Зеленый цвет при этом классифицируется как «нейтральный», так как образуется смешением двух «изначальных» цветов, являющихся антиподами друг друга. А чистый красный, образуясь на стыке «положительной» и «отрицательной» групп, несет в себе отпечатки обеих, при этом обретая собственные коннотации.

При том что Тёрнер, очевидно, с интересом воспринял теорию Гёте, он не был полностью согласен с его тезисами. Например, он считал, что Гёте недостаточно внимания уделил природе тени [9, с. 174]. Вместе с тем, и коннотативный потенциал цвета интерпретировался Тёрнером далеко не столь однозначно, но сквозь призму глубоко индивидуального, лирического осмысления действительности. В этой связи, диптих, посвященный теории цвета Гёте, представляется буквально «исследованием исследования», попыткой его практического применения в живописи в форме полемического диалога.

В «Тени и мрак. Вечере потоп» (1843) основной эффект достигается, благодаря яркому светотеневому контрасту, определяющему структуру композиции — она строится закручивающейся спиралью от плотных тeneвых масс в левом нижнем углу полотна, через объем синего неба и моря, к кульминации в желтовато-белом свете луны. Мир будто накры-

вает всеобъемлющей волной, и он оказывается в водовороте «тьмы». Вкрапление синевы рождается в соприкосновении тени со светом, исходящим из центра, буквально по теории Гёте. Эффект преломления, из которого возникают красный и оранжевый спектры, позволяет заполнить углы полотна цветом, будто появившимся естественным образом, за счет ослабления четкости зрения смотрящего, к периферии изображения.

«Тень и мрак. Вечер потоп» становится своего рода наглядным комментарием к положению Гёте об «отрицательных» цветах. В то же время, Тёрнер спорит с утверждением об их «пассивности», демонстрируя невероятную динамичность tonальных масс. «Это своеобразный тёрнеровский вариант «страшного мрака грядущего ужаса» [9, с. 174], — пишет Некрасова.

«Очищенный» мир «Утра после Потопа» (1843) предстает вихрем яркого желтого цвета, в самом центре которого качается на волнах силуэт ковчега. Здесь Тёрнер использует тот же композиционный прием — охристо-оранжевый и глубокий красный цвет образуют основную композиционную окружность, которую, в свою очередь, словно опоясывает еще не рассеявшаяся тьма, концентрируясь в углах полотна. Доминирующий желтый цвет к центру превращается в практически «чистый» белый свет, вкрапления теней здесь приобретают синие, зеленые и землистые оттенки. Кажется, «Утро после потоп» — наиболее подробная иллюстрация метаморфоз света, согласно теории Гёте. «Перед нами — полный цветовой круг. Правда, цвета в нем расставлены в другом порядке; они, скорее, усиливаются в тех местах, где этому способствует их окружение, а в чистом виде — отсутствуют...» [2, с. 89], — отмечает Бокемюль.

Диптих Тёрнера углубляет теорию Гёте в отношении контраста света и тени, их противостояние обретает метафизическое звучание, воплощая дихотомию бытия. Они — вечно противополоствующие, но и способные к бесконечным трансформациям силы: как из тьмы в «Утре после потоп» рождается свет надежды на новое рождение, так и солнце, источник света, может стать символом апокалипсиса и поглотить все сущее, как это будет явлено в «Ангеле, стоящем в солнечном свете» (1846).

«Ангел, стоящий в солнечном свете» (1846) воспринимается как кульминационным произведением Тёрнера. Некрасова рассматривает полотно как «апокалиптическое видение» [9, с. 177], это тематическое определение символически вписывается в канву творчества художника и связано с его рефлексией собственного жизненного пути. Здесь аккумулируются все характерные особенности стиля позднего периода его творчества. Наблюдения в сфере оптики определяют выбор квадратного формата и композиции, вписанной в круг. Изображение частично ускользает от детального рассмотрения — взгляд движется по спиралевидной линии построения плавно, не задерживаясь на отдельных объектах. Тёрнер избегает четких линий в пользу эфемерных силуэтов, усиливающих общее динамическое ощущение. Как и в других картинах с воронкообразной композицией, все направляющие собираются в световом центре. Концентрированный в желтом цвете свет здесь окутывает все пространство картины, а само солнце обретает символическое воплощение в виде ангела, вздымающего вверх пылающий меч.

Ангел воспринимается аллегорией тёрнеровского восприятия света как амбивалентного символа жизни и смерти. Бокемюль видит в этой картине воплощение слов Рёскина, сравнившего Тёрнера с «великим Ангелом апокалипсиса... в облачной тоге и радугой над головой, обладающим властью над солнцем и звездами» [2, с. 74]. А Некрасова заключает: «„Солнце — это бог“, — будто бы сказал Тёрнер, умирая...» [9, с. 180].

Эта семантическая многослойность характерна для поздних работ Тёрнера. Технические средства и художественные приемы, с помощью которых он добивается отражения в искусстве правды впечатления от созерцания могущества и красоты природы, обогащенного лирико-философским подтекстом, представляются важнейшей составляющей сложившегося стиля художника.

Резюмируя исследование, можно сделать вывод о том, что творческий метод Тёрнера к концу 1830-х гг. обретает единство и трансформируется, благодаря консолидации творческих усилий. Тёрнер, несомненно, осмыслил и творчески интерпретировал философско-эстетические концепции пре-

дромантизма, выработал глубоко индивидуальный художественный язык, не стремясь при этом быть понятным публике.

Возможность рассмотрения поисков художника 1830–40-х гг. с позиции стиля обусловлена целостным характером эволюции тематических принципов в сопряжении с трансформацией изобразительных средств. В указанный период наблюдается переход от нарративных сюжетов к философским обобщениям или вовсе отказу от сюжетной составляющей. Тёрнер развивает темы противостояния человека и стихии, жизни и смерти, красоты и величественности природы, в рамках обращения к современной истории обстоятельно осмысливается тема технического прогресса. Особую важность для Тёрнера обретает проблема времени, что выражается не только на уровне сюжета, но зача-

стую воплощается во внутренней динамике изображения.

Художественный язык Тёрнера также претерпевает соответствующую эволюцию: складываются основные принципы композиционного построения, совершенно переосмысливается феномен цвета: он становится ведущим элементом формообразования и семантического обогащения образа. Более того, часто Тёрнер избирает объектом изображения непосредственно стихию светоцветовых превращений, воплощая ее в игре красок, опираясь в равной степени и на реальность, и на творческое воображение. Комплексный эффект его живописи рождается из сложной нюансировки и оркестровки цвета, разнообразия фактуры, виртуозной свободы композиционного мышления.

Список литературы:

1. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. 237 с.
2. Бокемюль М. Дж. М. У. Тёрнер 1775–1851. Мир цвета и света: пер. с англ. И. Д. Гольбина. М.: Арт-родник, 2004. 94 с.
3. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2003. № 5. С. 169–181.
4. Вайтенко М. В. Предромантизм в английском пейзажном искусстве второй половины XVIII века: автореферат к диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.04. Санкт-Петербург, 2002. 306 с.
5. Куртов М., Кучинов Е., Михайлов Р., Сазонов Н., Фиолетовое С., Реgev Й., Тышкевич Н. Семь фрагментов о цвете // Логос. 2019. № 4 (131). С. 131–209.
6. Мееровский Б. В. И. Кант и английская эстетика XVIII века // Кантовский сборник. 1985. №1(10). С. 51–57.
7. Некрасова Е. А. Поздний этап творчества Уильяма Тёрнера // Искусство. 1975. №1. С. 62–67.
8. Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М.: Искусство, 1975. 256 с.
9. Некрасова Е. А. Тёрнер 1775–1851. М.: Изобразительное искусство. 1976. 208 с.
10. Цурганова Е. А. Джон Рёскин // Литературоведческий журнал. 2019. № 45. С. 182–193.
11. Шейнс Э. Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер. Жизнь и шедевры: пер. с англ. В. Ф. Дюбина. М.: Бертельсманн, 2009. 256 с.
12. Bishop P. The northern part of JMW Turner's tour of Switzerland in 1844 // The British Art Journal. 2016. Vol. 17. No. 1. P. 54–68.
13. Brown D. B. J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours. Tate Research Publication, 2013.
14. Butlin M. The paintings of J. M. W. Turner. Paul Mellon Centre, 1984. 993 p.
15. Christensen J. Was J. M. W. Turner "modern"? Yes (according to Max Ernst) // Notes in the History of Art. 2001. Vol. 20. No. 2. P. 32–36.
16. Finley G. The Genesis of Turner's 'Landscape Sublime' // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1979. Bd 42. H. 2/3. S. 141–165.
17. Finley G. Love and Duty: J. M. W. Turner and the Aeneas Legend // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1990. No. 3. S. 376–390.
18. Gatt G. Turner: The Life and Work of the Artist. London: Thames & Hudson, 1978. 139 p.
19. Gowing L. Turner: Imagination and Reality. New York: Doubleday & Company, 1966. 64 p.
20. Hirsh D. The World of Turner, 1775–1851. Time-Life Books, 1969. 192 p.
21. Munsterberg M. J. M. W. Turner's 'Falls at Schaffhausen' // Record of the Art Museum, Princeton University. 1985. Vol. 44. No. 2. P. 24–31.
22. Munsterberg M. Ruskin's Turner: The making of a Romantic hero // The British Art Journal. 2009. Vol. 10. No. 1. P. 61–71.
23. Murray M. Art, Technology, and the Holy: Reflections on the Work of J. M. W. Turner // The Journal of Aesthetic Education. 1974. Vol. 8. No. 2. P. 79–90.
24. Nichols K. Turner's Use of Graphite Underdrawing in His Watercolor 'Cassiobury Park, Hertfordshire' // Master Drawings. Nineteenth-Century British and American Drawings. 2002. Vol. 40. No. 4. P. 299–304.
25. Rodner W. S. Humanity and Nature in the Steamboat Paintings of J.M.W. Turner // Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies. 1986. Vol. 18. No. 3. P. 455–474.
26. Townsend J. H. How Turner painted. Materials & Techniques. London: Thames & Hudson, 2019. 160 p.

References:

- Berk, E. (1979) *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshennogo i prekrasnogo [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]*. Moscow: Iskustvo Publ. (in Russian)
- Bishop, P. (2016) 'The northern part of JMW Turner's tour of Switzerland in 1844', *The British Art Journal*, 17, 1, pp. 54–68.
- Bockemuhl, M. (2004) *J.M.W. Turner 1775–1851. Mir tsveta i sveta [J.M.W. Turner 1775–1851. The world of color and light]*. Moscow: Art-rodnik Publ. (in Russian)
- Brown, D. B. (2013) *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Tate Research Publ.
- Butlin, M. (1984) *The paintings of J. M. W. Turner*. Paul Mellon Centre Publ.
- Christensen, J. (2011) 'Was J. M. W. Turner "modern"? Yes (according to Max Ernst)', *Notes in the History of Art*, 20, 2, pp. 32–36.
- Finley, G. (1979) 'The Genesis of Turner's "Landscape Sublime"', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 2/3, pp. 141–165.
- Finley, G. (1990) 'Love and Duty: J. M. W. Turner and the Aeneas Legend', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, pp. 376–390.
- Gatt, G. (1978) *Turner: The Life and Work of the Artist*. London, Thames & Hudson.
- Gowing, L. (1966) *Turner: Imagination and Reality*. New York, Doubleday & Company.
- Hirsh, D. (1969) *The World of Turner, 1775–1851*. Time-Life Books.
- Kurtov, M. (2019), Kuchinov, E., Mikhailov, R., Sazonov, N., Fioletovoe, S., Regev, I., Tyshkevich, N. 'Seven fragments about color'. *Logos [Logos]*, 4 (131), pp. 131–209. (in Russian)
- Meerovskii, B. (1985) 'V. I. Kant and the English aesthetics of the XVIII century', *Kantovskii sbornik [Kant's Collection]*, 1 (10), pp. 51–57. (in Russian)
- Munsterberg, M. (1985) 'J. M. W. Turner's "Falls at Schaffhausen"', *Record of the Art Museum*, Princeton University, 44, 2, pp. 24–31.

- Munsterberg, M. (2009) 'Ruskin's Turner: The making of a Romantic hero', *The British Art Journal*, 10, 1, pp. 61–71.
- Murray, M. (1974) 'Art, Technology, and the Holy: Reflections on the Work of J. M. W. Turner', *The Journal of Aesthetic Education*, 8, 2, pp. 79–90.
- Nekrasova, E.A. (1975) 'The late stage of William Turner's work', *Iskusstvo [Art]*, 1, pp. 62–67. (in Russian)
- Nekrasova, E.A. (1975) *Romantizm v angliiskom iskusstve [Romanticism in English Art]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nekrasova, E.A. (1976) *Turner 1775–1851 [Turner 1775–1851]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nichols, K. (2002) 'Turner's Use of Graphite Underdrawing in His Watercolor "Cassiobury Park, Hertfordshire"', *Master Drawings. Nineteenth-Century British and American Drawings*, 40, 4, pp. 299–304.
- Rodner, W.S. (1986) 'Humanity and Nature in the Steamboat Paintings of J.M.W. Turner', *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 18, 3, pp. 455–474.
- Sheins, E. (2009) *Joseph Mallord William Turner. Zhizn' i shdevry [Joseph Mallord William Turner. Life and masterpieces]*. Moscow: Bertel'smann Publ. (in Russian)
- Townsend, J.H. (2019) *How Turner painted. Materials & Techniques*. London, Thames & Hudson Publ.
- Tsurganova, E.A. (2019) 'John Ruskin', *Literaturovedcheskii zhurnal [Literaturovedcheskii journal]*, 45, pp. 182–193. (in Russian)
- Vershinin, I.V. (2003) 'Aesthetics and poetics of English pre-Romanticism', *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]*, 5, pp. 169–181. (in Russian)
- Voitenko, M.V. (2002) *Predromantizm v angliiskom peizazhnom iskusstve vtoroi poloviny XVIII veka [Pre-Romanticism in English landscape art of the second half of the XVIII century]*. PhD Thesis. Saint-Petersburg, Saint-Petersburg University. (in Russian)

Пузько Анастасия Сергеевна, студентка. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. anastasiap2002@gmail.com. ORCID: 0009-0006-4947-5199

Puzko, Anastasiia Sergeevna, student. St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. anastasiap2002@gmail.com. ORCID: 0009-0006-4947-5199

ЭСТЕТИКА ДЕКАДАНСА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ОБРИ БЕРДСЛЕЯ К «ЖЕЛТОЙ КНИГЕ»

DECADENCE AESTHETICS IN AUBREY BEARDSLEY'S ILLUSTRATIONS FOR "THE YELLOW BOOK"

Аннотация. Автор анализирует иконографию и семантику графических работ Обри Бердслея, опубликованных в первых четырех выпусках литературного журнала «Желтая книга» за 1894 г., для выявления черт и осмысления специфики эстетики декаданса в искусстве Англии конца XIX века. Необходимо отметить, что «Желтая книга» впервые выступает самостоятельным объектом исследования в русскоязычной историографии. Актуальность исследования обусловлена малой изученностью в России как феномена декаданса в целом, так и художественной деятельности Обри Бердслея в частности.

Декаданс, как художественное и литературное направление, зародился во Франции в 30-е годы XIX в. и распространился на многие европейские страны, в том числе в Англию, где окончательно оформился в эпоху fin de siècle. Одним из центральных представителей декадентской линии искусства в Англии был Обри Бердслей (1872–1898) — художник, автор нескольких циклов иллюстраций к литературным произведениям (в т. ч. к «Смерти Артура» Томаса Мэлори, «Саломее» Оскара Уайльда и «Лисистрата» Аристофана). Одним из его важнейших проектов была работа над альманахом «Желтая книга». Журнал совмещал на своих страницах как литературные, так и художественные произведения: эссе, поэзию, прозу, графику, репродукции картин и т. д. «Желтая книга» издавалась в твердом переплете, без рекламы, и ее содержание имело подчеркнуто элитарный характер. Особое внимание в работах для книги Бердслей уделил мотивам театрализации и эстетизации окружающей действительности: повседневность он пытался стилизовать, применял интроспекции и ретроспекции для создания ощущения иллюзорного, постановочного мира. Художник использует принцип визуальной аналогии, стремясь придать нарративу ироничности и парадоксальности. Все эти черты выводятся автором в статье как элементы декадентской эстетики и анализируются применительно к работам Обри Бердслея.

Ключевые слова: декаданс, Желтая книга, Обри Бердслей, эстетика декаданса, fin de siècle, печатная графика, журнальная графика.

Abstract. The author analyzes the iconography and semantics of Aubrey Beardsley's graphic works, published in the first four issues of the literary magazine «The Yellow Book» in 1894, to identify the features and understand the specifics of the aesthetics of decadence in the art of England at the end of the 19th century. It should be noted that «The Yellow Book» for the first time appears as an independent object of study in Russian-language historiography. The relevance of the study is due to the lack of knowledge in Russia of both the phenomenon of decadence in general and the artistic activity of Aubrey Beardsley in particular.

Decadence, as an artistic and literary movement, originated in France in the 30s of the 19th century and spread to many European countries, including England, where it finally took shape in the fin de siècle era. One of the central representatives of the decadent line of art in England was Aubrey Beardsley (1872–1898), an artist, author of several cycles of illustrations for literary works (including «Le Morte d'Arthur» by Thomas Malory, «Salome» by Oscar Wilde, and «Lysistrata» by Aristophanes). One of his most important projects was work on the almanac «The Yellow Book». The magazine combined on its pages both literary and artistic works: essays, poetry, prose, graphics, reproductions of paintings, etc. «The Yellow Book» was published in hardcover, without advertising, and its content was emphatically elitist in nature. In his works for the book, Beardsley paid special attention to the motives of theatricalization and aestheticization of the surrounding reality: he tried to stylize everyday life, used introspection and retrospection to create a feeling of an illusory, staged world. The artist uses the principle of visual analogy, trying to add irony and paradox to the narrative. All these features are identified by the author in the article as elements of decadent aesthetics and analyzed in relation to the works of Aubrey Beardsley.

Keywords: decadence, The Yellow Book, Aubrey Beardsley, decadence aesthetics, fin de siècle, printed graphics, magazine graphics.

В переводе с французского *décadence* обозначает упадок, культурный регресс и представляет собой сложное социокультурное явление, которое воспринималось по-разному в зависимости от эпохи. Как художественное направление декаданс зародился во Франции в 30-е годы XIX в. и распространился на многие европейские страны, в том числе и Англию, где окончательно оформился на рубеже XIX–XX веков.

Тема декаданса является весьма малоизученной, особенно в отечественном дискурсе, в связи с ее игнорированием в течение всего советского периода, поскольку декаданс связывался с элитарной культурой. В последнее десятилетие научный интерес к декадансу и культуре fin de siècle значи-

тельно возрос, что подтверждается выходом новых публикаций [10; 11; 17; 18], однако дефиниция термина до сих пор является весьма размытой. Существуют разные точки зрения: некоторые исследователи трактуют термин в негативном ключе, определяя декаданс как кризис и упадок искусства и культуры, для других это переходный период, во время которого происходит рождение новых идей, течений и направлений.

Среди современных исследователей наиболее четкое определение термина сформулировала в своей диссертации И.М. Покидченко. По мнению Покидченко, декадансом в широком смысле слова следует понимать проявление кризиса культуры, возникающего в переходные исторические эпохи,

в частности, как сложное явление, положившее начало истории европейского модернизма [11, с. 20]. В эти периоды, когда становится ясно, что старый общественный порядок — вместе с его культурой — уходит, и неизвестно, что придет ему на смену, с одной стороны, усиливается ощущение неуверенности, и возникает желание уйти от окружающей действительности в некий иллюзорный, вымышленный мир, а с другой — появляется стремление отобразить в новых художественных формах сам кризис, переход от известной реальности к неизвестной.

В узком смысле слова декаданс можно определить, как отдельное литературное направление, сформировавшееся в результате трансформации культуры романтизма и романтической эстетики, следствием чего явились натурализм и символизм — как две крайности подобного синтеза [11, с. 16].

Творчество Бердслея в русскоязычной традиции рассматривается, как правило, в ограниченной оптике общего тренда англomanии второй половины XIX века в России и его влияния на русское искусство рубежа XIX–XX вв. [1; 4; 12]. Исключениями являюся некоторые дореволюционные очерки и монографии [8; 9; 13], а также отдельные многочисленные статьи современных авторов и альбомные издания [3; 7; 16]. Необходимо отметить, что «Желтая книга» до настоящего момента не выступала самостоятельным объектом исследования в русскоязычной историографии. Таким образом, актуальность исследования обусловлена малой изученностью как феномена декаданса в целом, так и художественной деятельности Обри Бердслея в частности.

На волне подъема интереса к массовой периодике на рубеже XIX и XX в. силами юного художника Обри Бердслея, издателя Джона Лейна и редактора Генри Харланда в 1894 г. в Англии рождается новый формат в мире журнальной графики — литературно-художественный ежеквартальный журнал «Желтая книга». Скандальное издание выходило три года в период с апреля 1894 по 1897 г. в издательстве «The Bodley Head». Обри Бердслей был его художественным редактором, создателем всей стилистической концепции книги и оформителем первых четырех выпусков. Оформление обложки журнала резко отличалось от всех современных ему викторианских периодических изданий за счет своего почти квадратного формата, широких полей, асимметричного расположения заголовков и обилия пустого пространства, контрастирующего с типичным узорчатым беспорядком викторианских страниц. Бердслею принадлежала идея создания фирменного желтого цвета обложки по аналогии с французскими бульварными романами, что по меркам викторианской Англии было очевидной провокацией. Кроме того, по задумке Бердслея для заголовков был использован несколько архаичный шрифт Калсон. Учитывая, что «Желтая книга», скорее, стремилась показать нравы и обычаи современников, которые носили весьма фривольный характер, то использование шрифта, которым набирали тексты для религиозных изданий XVII века, вызывает вопросы. Подобный прием можно интерпретировать, как попытку Бердслея представить «Желтую книгу» как «Библию» эстетизма, красоты и декаданса.

Главной целью «Желтой книги» должен был стать протест против «сюжетных иллюстраций» в книжной графике и «слезливой сентиментальности и счастливых концовок» викторианской литературы [14, с. 66]. Важнейшим шагом для Бердслея было создание альтернативы стандартному периодическому изданию в виде полноценной высококачественной книги в переплете. Для художника акцент в названии журнала всегда стоял на втором слове. Кроме того, Бердслей надеялся, что книга станет прибежищем для авторов, которых не жаловали в традиционных консервативных изданиях из-за чрезмерной «рискованности». Ключевым в подходе к компоновке материалов для журнала был отказ от использования изображений только в качестве иллюстраций к тексту. Работы художников были напечатаны на отдельных разворотах во всю страницу и защищались папиросной бумагой. Таким образом, они подавались как самостоятельные, самоценные произведения искусства. Сами художники, в свою очередь, были представлены в рекламных материалах, обзорах прессы, оглавлениях и на задней обложке журнала, тогда как ранее, в других изданиях, этого удостоивались преимущественно только писатели [20].

Отличительной чертой содержания журнала была его широкая стилистическая и жанровая вариативность: под оформленной Бердслеем обложкой печатались самые разные авторы. Одним из наиболее важных критериев отбора являлось мастерство исполнения художественного произведения, которое создатели единогласно предпочитали сюжету. Редакторы комментировали: «Если вы принесете нам плохой рисунок распятия, мы его не примем, но если вы предложите отличный рисунок тьквы, то вполне вероятно, что мы согласимся» [14, с. 192]. Такое внимание к форме было одним из ключевых принципов эстетизма — направления, возникшего в богемной среде и распространившегося в сообществе художников в качестве реакции на чрезмерное морализаторство и прагматизм викторианской эпохи. Эстетическая концепция «искусства ради искусства», творческие принципы которой сложились в Англии под влиянием Д. Рескина и У. Пейтора, противоречила буржуазным принципам, заявляя, что всякое искусство самоценно, бесполезно и должно избегать всякой назидательности, создавая неопределенность. И.М. Покидченко выделяет ощущение неопределенности как одну из ключевых черт декаданса [11, с. 16]. Таким образом, в творчестве деятелей эстетического движения, которые были захвачены декадентскими настроениями конца века, формировалась особая эстетика, чертами которой стали стремление создать свой фантастический мир, эскапизм, усиление мистических настроений, театрализация и эстетизация повседневной жизни, частое использование символов и аллегорий.

Поскольку эстеты увлекались поэзией Китса, они целиком приняли его эстетическую формулу «красота есть единственная истина». Этот принцип, в свою очередь, стал ключевым объединяющим звеном для всех публикующихся в «Желтой книге» авторов. Так, в ходе коллективных голосований были приняты к публикации такие писатели, как Генри Джеймс, Артур Симонс, Эдмунд Госсе, Марк Бирбом, Роберт Росс и другие. Примечательно, что в журнале были представлены женщины-поэты, среди которых были Грэм Р. Томсон, Долли Рэдфорд и Эдит Несбит. Среди художников, которых Бердслей привлек к работе, можно назвать Уолтера Сикерта, Эннига Белла, Уолтера Крейна, Джозефа Пеннелла и др. Одной из наиболее неожиданных личностей, появившихся в первом выпуске книги, был сэр Фредрик Лейтон — президент Королевской академии художеств. На страницах первого номера было опубликовано два этюда его авторства. Таким образом, ассортимент художественных произведений, представленных в книге, был богат и разнообразен: портреты, этюды импрессионистов, жанровые картины, рисунки с натуры, пейзажи и плакатное искусство модерна. Представленные на страницах журнала офорты, рисунки пером и тушью, рисунки карандашом и мелками, картины акварелью и маслом — все воспроизведенные фотомеханически — предлагали читателям настоящую галерею современного искусства.

Большинство исследователей, описывавших творческий путь Обри Бердслея, выделяют период работы над созданием «Желтой книги» как наиболее успешный, принесший ему небывалую славу и богатство [8; 9; 13]. Находясь под влиянием эстетического движения, стилистически Бердслей ближе всего был к модерну, линейность и плоскостность которого предотвращала проникновение излишней чувственности в рисунок [11, с. 254]. Бердслею было свойственно создание некоей символической иллюзии с помощью таких художественных приемов, как изогнутые линии, плоскостность, декоративизм, асимметричная композиция. Эти приемы помогали художнику создать эффект театрализации жизни, изображения не конкретного лица, а скорее персонажа, человека в определенной роли. Эти эффекты, в свою очередь, воплощали в себе декадентскую эстетику.

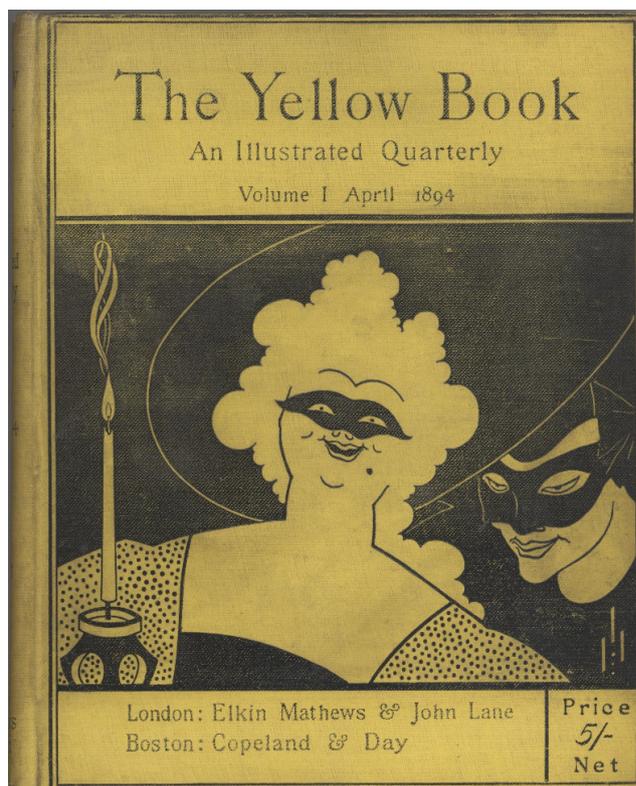
Красной нитью, проходящей через все творчество Бердслея, была тема театра и театрализации окружающего мира. Важно отметить, что внутренний мир театра был достаточно популярным сюжетом в творчестве художников еще в XVIII в. и воспринимался как остросоциальная тема. Достаточно вспомнить многочисленные работы Антуана Ватто и его последователей или поучительные карикатурные офорты Уильяма

Хогарта. В XIX в. отношение к театру меняется — теперь мир закулисы привлекает импрессионистов и реалистов своей естественностью. На пальму первенства среди них может посягнуть Эдгар Дега, посвятивший теме театра около 40 полотен. В свою очередь, в отличие от импрессионистов и реалистов, декадентов театр привлек своей искусственностью. Так, герои Бердслея всегда стилизованы, а нарисованные на их лицах эмоции всегда гипертрофированы, как у театральных актеров.

Первый пример обращения к теме театра встречается уже на обложке апрельского номера книги за 1894 год, где художник изобразил сцену, пародирующую французские бульварные романы и Венецианский карнавал (илл. 1). Персонажи комедии масок, а также участники маскарада и сами маскарады — один из распространенных мотивов искусства конца века. Вниманию читателей представляется сцена маскарада, где на первом плане красуется женщина, очень непристойного по меркам викторианской эпохи вида, в черной маске. В английской культуре XIX в. маскарад воспринимался как противовес светскому приему (стихийное, хаотичное веселье против строго распланированного церемониала), как нечто «бесовское». Если в XVIII в. маскарад в Англии был элитарным и почти потайным развлечением аристократов и носил на себе черты кощунства и бунта, то в XIX в. посещать его могли все, кто оплатил входной билет. Принципиальное смешение посетителей, социальные контрасты, дозволенная распушенность поведения составляли его отличительные особенности.

С маскарадом, маской переплетается идея символизма и вообще культуры модерна о двоемирии, «кажмости» окружающей действительности. Некоторые исследователи связывают маску с Дионисом и его культом: истинного лица Диониса не знает никто, он является миру в разнообразных «космических личинах», которые постоянно изменяются, человечество есть «сонм» ремесленников Диониса, так тогда называли актеров, а мир — сцена для «драмы превращений» или всеобщего маскарада [2, с. 6]. В рисунке Бердслея этот аксессуар пользуется особой популярностью. Где-то он служит для придания андрогинности персонажу (как, например, у одного из героев титульного листа третьего выпуска книги), иногда для создания ощущения интимности (обложка первого выпуска) или просто как элемент украшения. Обложка первого номера отсылает к образу Венецианского карнавала, где маски были неизменным атрибутом женщин легкого поведения [18], таким образом в рисунке Бердслея этот аксессуар намекает на социальный статус изображенной.

Один из наиболее популярных и важных иконографических типов в творчестве Бердслея — это Пьеро. Его можно встретить в иллюстрациях к «Саломее» или в журнале «Савой». В «Желтой книге» Пьеро появляется в серии рисунков для второго выпуска «Комедия-Балет Марионеток» (илл. 2, 3). Уже в XVIII в., бывший комический персонаж Пьеро объединяет в себе все загадочное, меланхолическое и даже трагическое в творчестве французского художника эпохи рококо Антуана Ватто. Пьеро — маска страдающего, маска неудачника, которая на протяжении веков вызывала исключительно смех, теперь переосмысливается. Арлекин и Пьеро становятся антиподами. Пьеро с аристократически бледным лицом и тонким внутренним миром стал идеалом художника-романтика. Он противопоставлен успешному Арлекину, олицетворяющему материальное начало. Через эти образы проявляется дуалистичность символизма: один — решительный, другой — робкий, один — нахальный, другой — деликатный, один — «красный» или «рыжий» и веселый, другой — белый и печальный [17, с. 167]. Можно выделить два типа авторских, не типичных Пьеро в художественном наследии Бердслея [16, с. 251]. Первый характером более всего походит на архаического баловника-трикстера или английского клоуна в стремлении безобразничать и во все вмешиваться, а второй — бездействующий меланхолический, угрюмый и романтический паяц. В рисунках к «Желтой книге» можно наблюдать образ Пьеро-трикстера. Важной его чертой является жажда подражать, прикидываться, рядиться во все различные маски и одежды. Бердслеевский паяц даже способен менять пол. Такого комедианта никак нельзя назвать персонажем страдающим, гостем из хрупкого поэти-



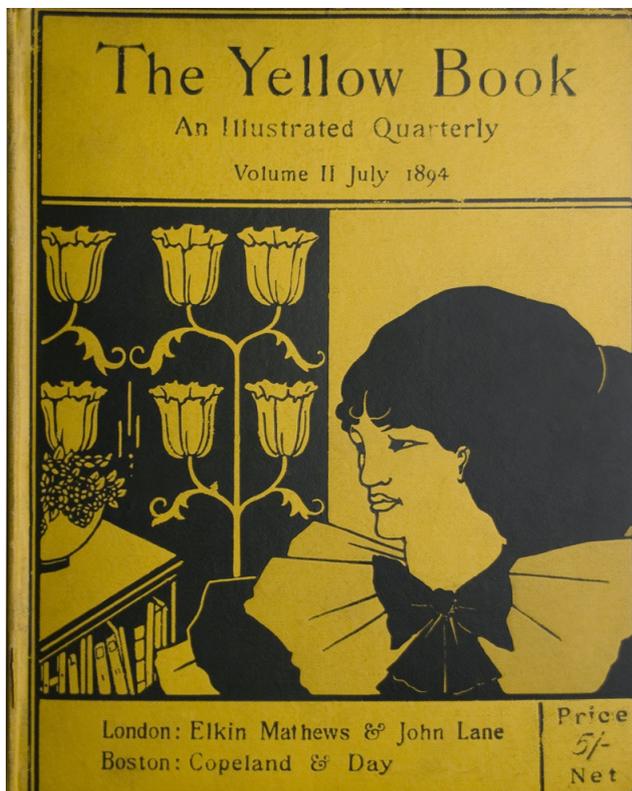
Илл. 1. Обри Бердслей. Обложка журнала «Желтая книга», вып. 1, апрель, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Девяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb1-beardsley-frontcover/>



Илл. 2. Обри Бердслей. Комедия-Балет Марионеток I. «Желтая книга», вып. 2, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Девяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb2-beardsley-comedy-i/>



Илл. 3. Обри Бердслей. Комедия-Балет Марионеток II. «Желтая книга», вып. 2, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Девяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb2-beardsley-comedy-ii/>



Илл. 4. Обложка журнала «Желтая книга», вып. 2, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Девяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb2-beardsley-front-cover/>

ческого мира. Это типичный романтический Пьеро, вывернутый наизнанку. Он всегда нагнетает обстановку театральности происходящего, он является частью сценического мира «наизнаку», мира, дублирующего нашу реальность в гротескных формах. Разного рода несовершенства окружающей художника жизни пацц выявляет в трагикомическом свете сцены.

Для искусства модерна одним из определяющих стилевых признаков является наличие яркого женского образа [5, с. 26]. К концу XIX в. формируется ряд характерных для модерна архетипов женского образа: *femme ideale* — символ благопристойности и вечной женственности и *femme fatale* — женщина соблазнительная, роковая, с тайнами и загадками, с чертами «вамп», или «страдающая добродетель». В «Желтой книге» женские персонажи определенно выходят для Бердслея на первый план, чаще всего в образе «дочерей Евы». Во второй половине XIX в. появилась амбивалентная концепция о «дочерях Евы», где змей/дьявол переосмысливается и превращается из искусителя в феминистского освободителя женщин, а Ева становится героиней, подарившей человечеству знание [6, с. 60]. Так, героиня с обложки второго выпуска журнала изображена на фоне книжного шкафа и одета в закрытое платье, характерное для женщин, поддерживающих движение эмансипации (илл. 4).

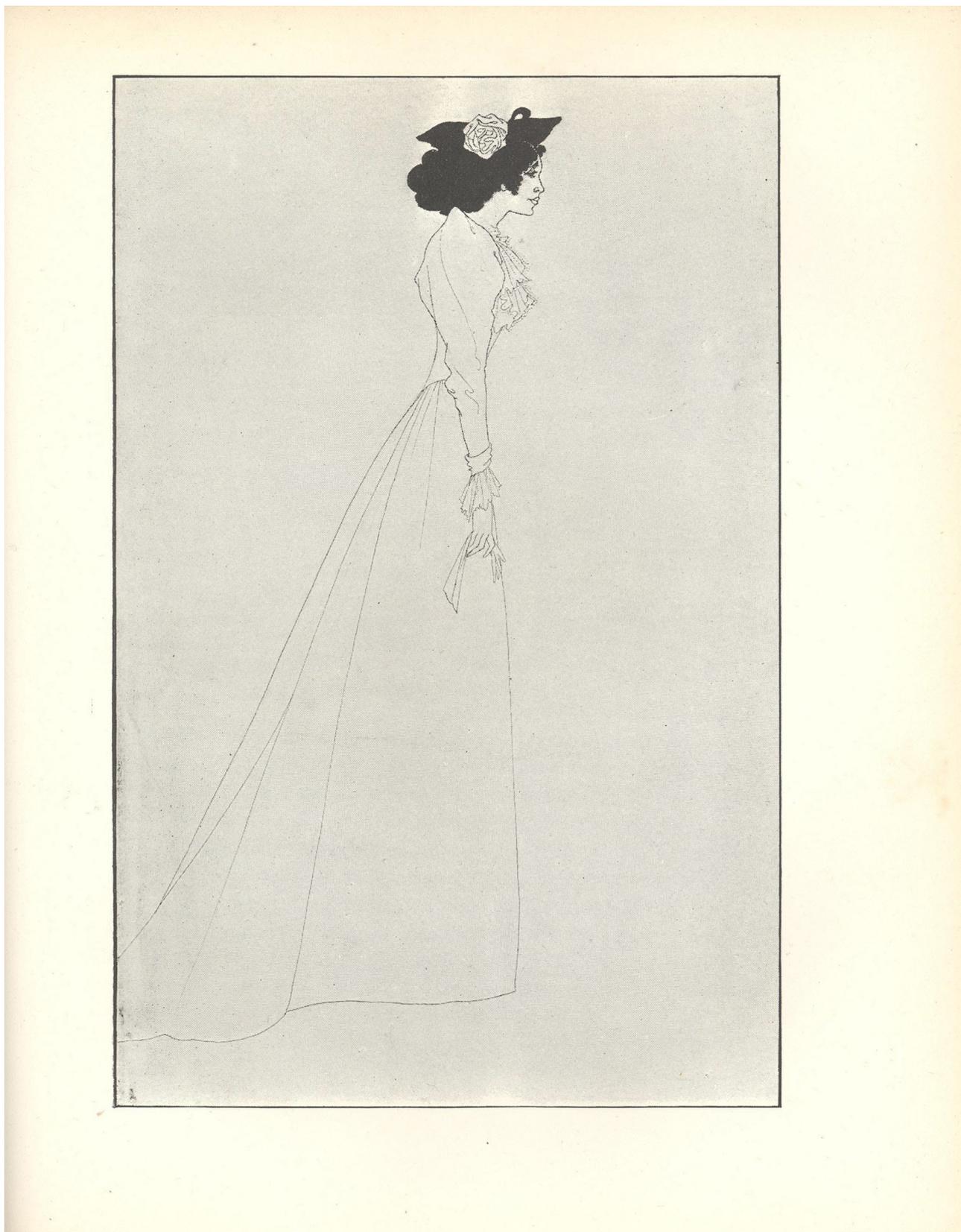
В своих рисунках одиноких женщин Бердслей исследует тему женской чувственности, однако в его героинях она, как правило, замаскированная, изящная и таинственная. Его женщины обычно самодостаточные, осознающие свою силу, что читается в уверенных позах его героинь. Художник создал целую серию портретов театральных актрис, среди которых Стелла Патрик Кэмбелл (илл. 5) и мадам Режан (илл. 6). Во время создания портрета миссис Патрик Кэмбелл мастера не столько заботило передать внешнюю схожесть, сколько-то впечатление, которое миссис Пат производила, как актриса [14, с. 210]. Хотя изображение получилось стилизованным — вытянутая, худая, немного сутулая фигура, стоящая в профиль в свете софитов, Бердслей уловил саму суть миссис Патрик Кемпбелл. В свою очередь, французская актриса мадам Режан, по мнению критиков, оказалась единственной женщиной в мире, которая выглядела на его рисунках похожей на себя. Один критик даже написал: «это лучшее изображение сей изящной, но, будем откровенны, некрасивой актрисы» [14, с. 210].

Кроме того, Бердслей всегда искажает человеческие фигуры, изменяя реальные пропорции тела, иногда добиваясь впечатления полного безобразия. Декадентская эстетика проявлялась в рисунках художника через сочетание тонкой чувственности с неконвенциональной красотой, красотой, граничащей с уродством. Здесь можно вспомнить двух почти карикатурных дам, героинь загадочной работы «Сентиментальное воспитание» (илл. 7), или комичных персонажей рисунка «Леди Голд и сопровождение» («Lady Gold's Escort») (илл. 8).

Как писал Н. Евреинов, биография Бердслея не дает ключа в интимную обитель его «чудовищного» творчества [8, с. 261]. Хотя многие из его рисунков ясно раскрывают тайные намерения художника, однако большая их часть оставляет зрителя в неизвестности, шутит ли на данном листке автор, действительно ли ему нравится тот или иной образ? Из этого вырисовывается главная особенность творчества Бердслея — создание парадокса.

Парадокс — это явление опрокидывания понимания, резкой смены точек зрения [15]. Создание парадоксов можно выделить как одну из особенностей английской литературы (Д. Свифт и др.), проявившуюся у таких викторианских авторов, как Л. Кэррол или О. Уайльд. Обри Бердслей же можно считать одним из новаторов намеренного внедрения парадоксальности и популяризации этого эффекта в изобразительном искусстве.

Парадоксальность встречается в большинстве, если не во всех работах художника. В качестве наглядного примера рассмотрим «Автопортрет» 1894 года, опубликованный в третьем выпуске книги (илл. 9). Бердслей изобразил себя в постели, под огромным пышным балдахином, в нахлобученном ночном колпаке-берете. На контрасте с роскошной, детализированной кроватью фигура Бердслея выглядит крохотной и теряется среди подушек и одеял. Свой «Автопортрет» художник сопровождает надписью в верхнем углу, слева от полога



Илл. 5. Обри Бердслей. Портрет миссис Патрик Кэмпбелл. «Желтая книга», вып. 1, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Девяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb1-beardsley-campbell/>



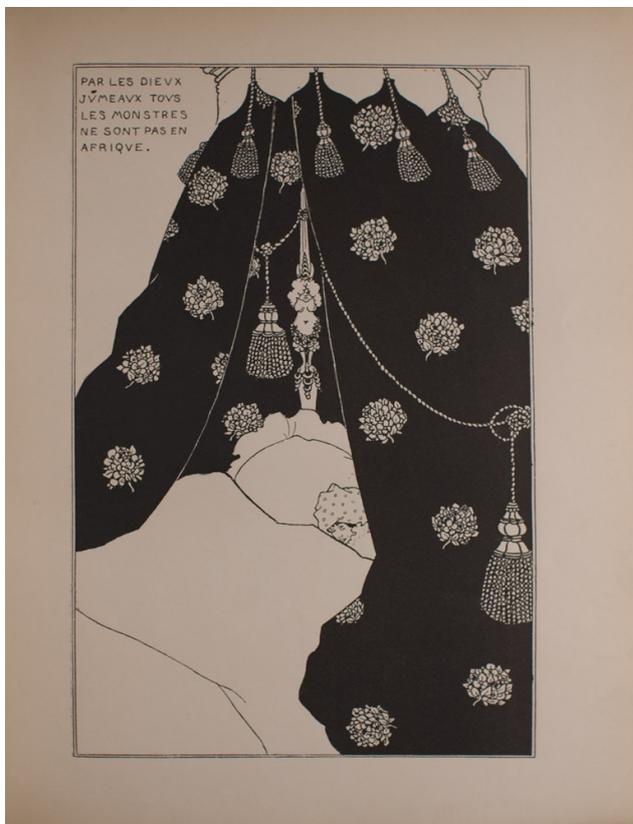
Илл. 6. Обри Бердслей. Портрет мадам Режан. «Желтая книга», вып. 2, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Десяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb2-beardsley-rejane/>



Илл. 8. Обри Бердслей. Леди Голд и сопровождение. «Желтая книга», вып. 3, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Десяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/YB3-beardsley-lady-gold/>



Илл. 7. Обри Бердслей. Сентиментальное воспитание. «Желтая книга», вып. 1, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Десяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb1-beardsley-leducation/>



Илл. 9. Обри Бердслей. Автопортрет. «Желтая книга», вып. 3, 1894. Высокая печать. Архив проекта «Желтые Десяностые Онлайн», 2020. [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb3-beardsley-himself/>

балдахина: «Честное слово, не все монстры живут в Африке». Трактовать подобное заявление можно по-разному. С одной стороны, автор словно под иронической маской и гротеском скрывает терзающее его чувство одиночества и ненависти к себе. Судя по воспоминаниям Бердслея, еще со времен школы он очень стеснялся своей внешности и винил ее в тревожащем чувстве одиночества [16, с. 247]. В этом случае «Автопортрет» — это немой крик художника, попытка поделиться чувствами, но не напрямую, а завуалированно. Однако, с другой стороны, многие в этом портрете увидели манерную саморекламу, а в надписи намеренную попытку мистифицировать собственную личность. Подобных суждений нельзя отрицать, ведь, по воспоминаниям друзей и коллег, художник славился своим дерзким нравом и любовью ко вниманию [14, с. 204]. Одним словом, смотря на рисунок Бердслея, крайне сложно или, по всей видимости, невозможно наверняка сказать, что имел в виду автор. Чем дальше зритель вглядывается в изображение, тем больше оно вовлекает его в бесконечный процесс интерпретирования. Соответственно утверждать здесь можно только одно — подобный эффект был создан намеренно.

Подводя итоги, необходимо сделать следующие выводы. В искусстве второй половины XIX в. сформировалась особая декадентская эстетика, которая выражалась в стремлении к уходу в иллюзорный, фантастический мир, эстетизации и театрализации действительности, созданию парадоксальности и неопределенности, использовании символов и аллегорий. Одним из ярких художественных проявлений декадентства в искусстве Англии конца XIX в. стал журнал «Желтая книга» наряду с одним из его отцов-основателей Обри Бердслеем. Благодаря новой творческой концепции Бердслея «Желтая книга» представила новую форму иллюстрированного альманаха, а создание подобного рода изданий станет трендом на ближайшее десятилетие как в Англии (появление таких журналов, как «Савой»), так и в странах Европы. Так, например, в России эту идею подхватили и воссоздали С. Дягилев и А. Бенуа с журналом «Мир искусства». Более того, «Желтую книгу» можно рассматривать, как одну из прародительниц французской «Livres d'artiste» Амбруаза Воллара или футуристической «Книги художника», поскольку каждый ее выпуск представлял собой комплексное самоценное художественное послание. Таким образом, заслугой «Желтой книги» стало распространение, или, даже вернее, массовое тиражирование английского искусства, а вместе с тем вкуса и моды, как на территории Соединенного Королевства,

так и в Соединенных Штатах, английских колониях и некоторых странах Европы. Его авторы и читатели были родом из разных частей англоязычного мира и ряда европейских стран.

Анализ специфики графической манеры Бердслея выявил, что стилистически он был ближе всего к модерну — стилю, который наилучшим образом подходит для воспроизведения декадентской эстетики. Исследуя характерные для Бердслея сюжеты, иконографические типы и символы на примере «Желтой книги», было отмечено ниже следующее. Одна из самых популярных тем в творчестве Бердслея, особенно ярко раскрывшаяся в «Желтой книге» — это тема театра и театрализации повседневной жизни. Отсюда самым распространенным в его творчестве иконографическим типом является белолицый паяц Пьеро, а одним из самых часто используемых и многозначных в его творчестве символов можно считать маскарадную маску. Кроме того, отдельное место как в его творчестве, так и в искусстве модерна в целом отведено женскому образу. У Бердслея женщины чаще всего представляются в иконографии дочерей Евы.

Хотя Обри Бердслея можно считать последователем линии символистского искусства, намеченной романтиками начала XIX века, эмоциональное настроение его работ совсем иное. Отличительным оттенком его авторского стиля становится новая, специфическая, подчеркивающая дух времени черта — отказ от пафосной серьезности. Его мир — это абсурдная трагикомедия, приправленная едкой иронией. Работы Бердслея, как правило, не выражают его чувств — художник лишь изредка ограничивается тонкими намеками. Он словно держал свое «Я» на расстоянии вытянутой руки от творчества и зрителя. Его рисунки создают ощущение девственной стерильности, отсутствия чувственности, однако, при этом, своеобразной интеллектуальной озабоченности. В уайльдвском «Портрете Дориана Грея» Сибилла Вейн до встречи с Дорианом представляла собой образ «чистого искусства», однако чувства, любовь к Дориану, очеловечивают ее, тем самым убивая. Она умерла, когда ожила. Так, рисунки Бердслея можно однозначно считать воплощением «чистого искусства». Если в них и скрыто что-то живое, оно мастерски запрятано под маской театральности, иронии. В отличие от несчастной Сибиллы, герои иллюстраций Бердслея играют талантливо, не выдавая живой природы своего создателя.

Список литературы:

1. Антонов О. Н. Поиграем в декаданс: Бердслеизм как явление в русской графике рубежа XIX–XX веков // Experiment. Сер. 26. 2021. Вып. 1. С. 6–25.
2. Баранова О. Н. Образ маски в аллегорической живописи XIX–XXI вв.: история и преемственность // Система ценностей современного общества. 2014. Вып. 35. С. 1–8.
3. Вержникова Т. Ф. В пространстве символизма: Обри Бердсли и графическое оформление романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди» // Английский символизм. Самообразование и европейский радиус. Коллективная монография / Под общ. ред. И. Ю. Замятиной. СПб.: Алетейя, 2024. С. 681–694.
4. Вязова Е. С. Гипноз англomanии. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 568 с.
5. Казакова Л. В. Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна. М.: «Памятники исторической мысли», 2009. 287 с.
6. Мартынова Д. О. Дочери Евы в искусстве Франции второй половины XIX века // Новое искусствознание. 2021. Вып. 2. С. 60–69.
7. Обри Бердслей: книга-альбом / Под ред. И. Пименова. М.: Эксмо, 2007. 199 с.
8. Обри Бердслей: рисунки, проза, стихи, афоризмы, письма, воспоминания и статьи / Под ред. А. Басманова. М.: Игра-техника, 1992. 367 с.
9. Обри Бердслей. Рисунки. Повесть. Стихи. Афоризмы. Письма / Под ред. М. Ф. Ликиардопуло. М.: Скорпион, 1912. 346 с.
10. Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России: каталог выставки / Авт. текстов: О. Н. Аверьянова, З. А. Бонами, Е. С. Вязова и др. М.: ABCdesign, 2014. 212 с.
11. Покидченко И. М. Феномен декаданса в европейской культуре второй половины XIX – начала XX века: дис...канд. культ. наук. 24.00.01. Москва, 2018. 254 с.
12. Рябченко-Шац В. «Бердслеизм в культуре серебряного века» // Концепт: философия, религия, культура. Сер. 3. 2022. Вып. 6. С. 132–155.
13. Сидоров А. А. Обри Бердслей. М.: Венок, 1917. 81 с.
14. Стерджис М. Обри Бердслей. Биография. М.: Агтау Литагент «Аттикус», 2014. 383 с.
15. Стрельцова Н. Д. Парадокс и нонсенс: типология и причины появления // Синергия. 2017. Вып. 1. С. 2–23.

16. Щербакова Н. Бердслей и его маски // От классической античности до модерна. Сборник / Сост. и отв. ред. Е. В. Шидловская. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 260–269.
17. Щербакова Н. В. Сценический образ-маска в изобразительном искусстве Франции XIX века. От образов театра к театральности образов: дис...канд. иск. 17.00.04. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 256 с.
18. Duque J. F. Spaces in Time: The Influence of Aubrey Beardsley on Psychedelic Graphic Design // H-ART. 2019. № 5. P. 3–25.
19. Johnson J. H. Venice Incognito: Masks in the Serene Republic (Fletcher Jones Foundation Book in the Humanities). Berkeley: University of California Press, 2011. 253 p.
20. Kooistra L. J. General introduction. The yellow book (1894–1897): An Overview // The Yellow Nineties Online: [сайт]. URL: <https://1890s.ca/yb-general-introduction/> (дата обращения: 28. 03. 2024).

References:

- Antonov, O. (2021) 'Let's play decadence: Beardsleyism as a phenomenon in Russian graphics at the turn of the XIX–XX centuries', *Experiment [Experiment]*, Series 26: Arts, 1, pp. 6–25. (in Russian)
- Averyanov, O. (ed.) (2014) *Oskar Uail'd. Obri Berdslei. Vzgliad iz Rossii [Oscar Wilde. Aubrey Beardsley. View from Russia]*. Moscow: ABCdesign Publ. (in Russian)
- Baranova, O. (2014) 'The image of a mask in allegorical painting of the 19th–21st centuries: history and continuity', *Sistema tsemnestei sovremennogo obshchestva [The value system of modern society]*, 35, pp. 1–8. (in Russian)
- Basmanov, A. (ed.) (1992) *Obri Berdslei: risunki, proza, stikhi, aforizmy, pis'ma, vospominaniia i stat'i [Aubrey Beardsley: drawings, prose, poetry, aphorisms, letters, memoirs and articles]*. Moscow: Igra-tekhnika Publ. (in Russian)
- Duque, J.F. (2019) 'Spaces in Time: The Influence of Aubrey Beardsley on Psychedelic Graphic Design', *H-ART. Arts*, 5, pp. 3–25.
- James, H.J. (2011) *Venice Incognito: Masks in the Serene Republic (Fletcher Jones Foundation Book in the Humanities)*. Berkeley: University of California Press.
- Kazakova, L. (2009) *Zhenskii floralnye motivi v dekorativno-prikladnom iskusstve moderna [Feminine and floral motifs in the decorative and applied arts of Art Nouveau]*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ. (in Russian)
- Kooistra, L.J. (2010) General introduction. The yellow book (1894–1897): An Overview. *The Yellow Nineties Online*. Available at: <https://1890s.ca/yb-general-introduction/> (accessed: 28 March 2023).
- Likiardopulo, M. (ed.) (1912) *Obri Berdslei. Risunki. Povest'. Stikhi. Aforizmy. Pis'ma [Aubrey Beardsley. Drawings. Tale. Poetry. Aphorisms. Letters]*. Moscow: Scorpion Publ. (in Russian)
- Martynova, D. (2021) 'Daughters of Eve in French art of the second half of the 19th century', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art]*, 2, pp. 60–69. (in Russian)
- Pimenov, I. (2007) (ed.) *Obri Berdslei: al'bom [Aubrey Beardsley: album]*. Moscow: Eksmo Publ. (in Russian)
- Pokidchenko, I. (2018) *Fenomen dekadansa v evropeiskoi kul'ture vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka [The phenomenon of decadence in European culture of the second half of the 19th – early 20th centuries]*, PhD Thesis. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian)
- Riabchenko-Shats, V. (2022) 'Beardsleyism in the culture of the Silver Age', *Kontsept: filosofii, religii, kul'tura [Concept: philosophy, religion, culture]*. Series 6: Arts, 3, pp. 132–155. (in Russian)
- Shcherbakova, N. (2018) 'Beardsley and his masks', in: Shidlovskaya E. (ed.). *Sbornik: ot klassicheskoi antichnosti do moderna [Collection: from classical antiquity to modernity]*. Moscow: State Institute for Art Studies Publ. pp. 260–269. (in Russian)
- Shcherbakova, N. (2018) 'Stsenicheskii obraz-maski v izobrazitel'nom iskusstve Frantsii XIX veka. Ot obrazov teatra k teatral'nosti obrazov [Stage image-mask in the fine arts of France of the 19th century. From theater images to theatricality of images], PhD Thesis. Moscow, State Institute for Art Studies. (in Russian)
- Sidorov, A. (1917) *Obri Berdslei [Aubrey Beardsley]*. Moscow: Venok Publ. (in Russian)
- Strel'tsova, N. (2017) 'Paradox and nonsense: typology and reasons for its appearance', *Sinergia [Sinergia]*, 1, pp. 2–23. (in Russian)
- Sturgis, M. (2014) *Obri Berdslei. Biografiia [Aubrey Beardsley. Biography]*. Moscow: Array Lit Agent Atticus Publ. (in Russian)
- Verizhnikova T. (2024) 'In the space of symbolism: Aubrey Beardsley and the graphic design of F. Dostoevsky's novel Poor People', in Zamyatina, I (ed.). *Angliiskii simvolizm. Svoeobrazie i evropeiskii radius. Kollektivnaya monografiya [English symbolism. Originality and European radius. Collective monograph]*. Saint Petersburg: Aletejya Publ., pp. 681–694. (in Russian)
- Vyasova, E. (2009) *Gipnos anglomanii. Anglia i 'angliiskoe' v russkoy kul'ture rubezha XIX–XX vekov [Hypnosis of Anglomania. England and "English" in Russian culture at the turn of the 19th–20th centuries]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)

Жаркова Елена Игоревна, магистрант. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., 6. 125993. zharkova_e@list.ru. ORCID: 0009-0004-2345-3210

Zharkova, Elena Igorevna, master's degree student. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaia sq., 125993 Moscow, Russian Federation. zharkova_e@list.ru. ORCID: 0009-0004-2345-3210

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ В США НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ: СОЦИО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ, ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ И ИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЬНИЦЫ

WOMEN ARTISTS IN THE USA AT THE TURN OF THE 19TH – 20TH CENTURIES: SOCIOCULTURAL CONTEXT, MAIN ART CENTERS AND THEIR REPRESENTATIVES

Аннотация. XIX век ознаменован важнейшими социальными и экономическими изменениями, которые, несомненно, находили свое отражение в искусстве и культуре США. Этот период во многом ознаменован борьбой женщин за свои права, и гендерный аспект играл важную роль в формировании и развитии американской художественной жизни на рубеже веков. Целью исследования является выявление и анализ вклада женщин-художниц в художественную (культурную) жизнь США в конце XIX – начале XX века. Кратко охарактеризовав социокультурный и художественный контекст этого периода, автор выделяет основные художественные центры, сложившиеся в США и отмеченных наибольшей активностью профессиональных художниц. Отдельное внимание в статье уделяется описанию творческого пути наиболее ярких их представительниц. Используя историко-биографический и контекстуальный подходы, автор с помощью методов сопоставления и анализа выявляет ряд тенденций развития художественной жизни США на рубеже XIX–XX веков. Благодаря чему автор приходит к выводу, что, несмотря на существующие социальные ограничения на протяжении рассматриваемого периода в художественной жизни США последовательно росла роль женщин. Предпринимаемые ими попытки живописного переосмысления роли женщины в современном обществе органично укладываются в русло важнейших социокультурных изменений в Америке на рубеже веков (в рассматриваемый период), а часто являются стимулом для дальнейшего развития.

Ключевые слова: американские женщины-художницы, гендерная история искусства, американское искусство, XIX век, импрессионизм, Париж, Пенсильванская академия изящных искусств.

Abstract. The 19th century was marked by major social and economic changes that undoubtedly affected the art and culture of the United States. This period was largely marked by the struggle of women for their rights, and the gender aspect acted an important role in the formation and development of American art life at the turn of the century. The purpose of the study was to identify and analyze the contribution of female artists to the art life (environment) of the United States in the late 19th and early 20th centuries. Briefly describing the socio-cultural and artistic context of United States at the turn of the 19th–20th centuries, the author highlights the main art centers created in the USA which marked by the high activity of professional female artists. The author particularly analyzed the description of the creative formation process of the most significant representatives of them. Using historical-biographical and contextual approaches, the author, by the methods of comparison and analysis, identifies a variety of trends in the development of the art life of the United States at the turn of the 19th and 20th centuries. In this regard, the author concludes that despite existing social restrictions, the role of women in the art life of the United States steadily increased during the reviewing period. Their attempts to redefine the significance of women in modern society were a part of the most important socio-cultural changes in America at the turn of the century and often became a stimulus for further development.

Keywords: American women artists, gender history of art, American art, 19th century, impressionism, Paris, Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

XIX век во многом стал переломным с точки зрения развития художественной культуры по обе стороны Атлантики. Изменились не только подходы и методы работы художников, изменился сам взгляд и смысловое наполнение произведения искусства. Это период важнейших социальных, экономических и культурных изменений. Однако, происходящие в Соединенных Штатах Америки изменения с точки зрения развития культуры и формирования национальной идентичности, в том числе их гендерный аспект, представляют особенный интерес. Именно американки оказываются в авангарде борьбы за свои права, возможность самоопределения и самовыражения, что оказывало существенное влияние на художественную жизнь страны и формировало культурный контекст на протяжении всего XIX века.

Актуальность настоящего исследования обусловле-

на повышенным интересом к гендерной истории искусств в современной науке в целом и интересом к женщинам-художницам второй половины XIX века в частности. В рамках рассмотрения социокультурного и художественного контекста США рубежа XIX–XX вв. будет исследована организационная и творческая деятельность американских художниц. Целью работы является выявление вклада американских художниц в искусство и художественную жизнь США этого периода. Для определения основных художественных центров, сформировавшихся в США во второй половине XIX века, необходимо проанализировать социальный контекст, который в вопросе гендера в искусстве имеет особое значение и является отличительной чертой формирования американской художественной среды. Отдельное внимание следует уделить рассмотрению творческого пути и методов работы их наиболее

ярких представительниц. Новизна обусловлена отсутствием комплексных исследований на данную тему в нашей стране.

Последние десятилетия XX века ознаменованы высоким интересом исследователей к гендерной тематике. В западной литературе по истории искусства тема женщин-художниц начинает активно звучать с 1970-х гг., после выхода статьи Линды Нохлин «Почему не было великих женщин-художниц?» [1]. Рассматривая творчество в основном западноевропейских художниц от эпохи Возрождения до XIX в., Нохлин выдвигает тезис, что становиться профессиональными художницами женщинам мешало не отсутствие природных способностей, а скорее обстоятельства и распределение социальных ролей, принятое в обществе на протяжении веков. Эта статья оказала огромное влияние на изучение роли женщин в истории изобразительного искусства и послужила толчком для дальнейших исследований.

В 1976 г. вышла статья Джона Гордона под названием «Первые американские художницы и обстоятельства, в которых им приходилось работать» [9], в которой акцент делается уже на американских художницах начала и середины XIX века. Отталкиваясь от имеющихся статистических данных, и на основе проведенного анализа автор устанавливает связи между различными социальными изменениями и ростом числа художниц, а также подтверждает тезисы, предложенные Нохлин, уже в отношении художниц, работавших в США.

В 1990-е гг. выходит целый ряд сборников материалов, исследующих гендерную тему в искусстве. Отличительной чертой любого из исследований на эту тему в Америке является прочная связь с социально-политическим аспектом. Среди основных можно упомянуть сборник эссе Рональда Дотторера и Сьюзен Бауэрс под названием «Политика, гендер и искусство: женщины, искусство и общество» [8], а также исследование профессора искусств Университета Сан-Франциско Уитни Чедвик «Женщины, искусство и общество» [7], в котором автором была предпринята попытка пересмотреть сами художественные произведения, процесс их создания, кроме этого, были затронуты тонкие вопросы этнической и классовой принадлежности.

Художницы в США: трудности, возможности, творчество

На протяжении многих веков в западноевропейских странах и Соединенных Штатах Америки роль женщины во многом ограничивалась выполнением домашних обязанностей, воспитанием детей, заботой о родных, но, начиная с XIX столетия, ситуация постепенно начала меняться. В США изменения носили более стремительный характер, чем в Европе.

Активная индустриализация страны, бурный экономический рост оказывали влияние на повседневную жизнь людей и, во многом, облегчили жизнь женщин: появились холодильники, электрические плиты, возросло производство готовой одежды. На волне этих изменений меняется самосознание и положение женщины в американском обществе. Однако, существенным препятствием на пути этих изменений становится само общество, которое накладывало на женщину большинство из существующих ограничений [12, р. 125]. Но к концу XIX в. устоявшийся образ женщины претерпел серьезные изменения. Все меньшее число девушек выбирало традиционную для «слабого пола» модель поведения, ограничивавшую их жизнь только ролью жены и матери [18, р. 108]. В полной мере происходящие изменения коснулись и положения художниц и, как следствие, на протяжении всего XIX века в США наблюдается рост числа художниц.

Одним из условий успеха для многих первых художниц Америки было рождение в творческой семье. Дочери известного американского портретиста Джеймса Пила — Маргарета Анжелика Пил (1795–1882) и Сара Мириам Пил (1800–1885) выросли в окружении успешных художников. Вместо того, чтобы посещать школу для девочек, в которой готовили к тому, чтобы стать хорошими женами и, в лучшем случае, художницами-любителями, они обучались в студии отца, которая одновременно стала для них и классной комнатой и мастерской. Каждая из них разработала уникальный стиль, работая в жанрах, которые были неотъемлемой частью семейной традиции. Маргарета известна детализированными

натюрмортами, передающими ощущение спокойной домашней обстановки. Сара так же, как и ее отец, дядя и двоюродные братья, получила национальное признание как портретист. Мэри Ниммо Моран (1842–1899) — супруга художника Томаса Морана, познакомилась с техникой офорта, которая впоследствии стала ее специальностью. Впоследствии Моран стала одним из лидеров американского офортного движения 1880-х годов и была признана одним из самых успешных мастеров офорта своего времени [21, р. 70–71]. Существовали и другие примеры. Среди основных преимуществ, которыми обладали представительницы семей художников, были: возможность обучаться у профессионалов и наличие коллекций работ для копирования, что являлось важным этапом обучения, а также потенциальная помощь в получении заказов.

Среди тем, которые были популярны у художниц в первой половине XIX века, в первую очередь — портреты и пейзажи. Женщины, почти не писали аллегорических сцен, что было связано с отсутствием возможности писать обнаженную натуру. В 1807 г. в Пенсильванской академии изящных искусств был учрежден «Женский день», когда двери галерей были открыты только для женщин, поскольку для дам считалось нескромным рассматривать обнаженные скульптуры в компании мужчин.

С самого начала XIX в. в США существовало два основных учебных заведения, предоставлявших высшее художественное образование: Пенсильванская академия изящных искусств в Филадельфии, основанная в 1805 г., и Национальная академия дизайна в Нью-Йорке, открывшая свои двери в 1825 году. Появление этих двух институций ознаменовало пробуждение художественного сознания в США, что положило начало профессиональному сообществу, повышению стандартов качества и поддержке изобразительного искусства. Академии, благодаря своим занятиям и ежегодным выставкам, функционировали как основные центры обучения изобразительному искусству в Филадельфии и Нью-Йорке на протяжении всего XIX века. Женщины играли в этих учреждениях различную роль. Несмотря на то, что американские академии реагировали на изменение положения женщин медленно и часто неохотно поощряли художниц, они намного опередили своих европейских коллег. До 1860 г. женщин не принимали в Королевскую академию в Лондоне. Во Франции и Италии студенток не принимали в Школу изящных искусств в Париже и художественную Академию в Риме на протяжении всего XIX века. В отличие от этого, в Пенсильванской академии изящных искусств, дочери Джеймса Пила Маргарета и Сара были избраны академичками еще в 1824 году. Хотя женщины участвовали в ежегодных выставках, не задокументировано, принимались ли они в Академию в качестве студенток до 1840-х годов. Если учесть, что основой академического обучения являлось рисование фигуры человека с натуры, а принятые в обществе правила не одобряли подобную практику для дам, это безусловно являлось проблемой на пути получения художницами профессионального образования.

Лишь к 1860 г. первым студенткам разрешили посещать лекции по анатомии, и в том же году был открыт натуральный класс для женщин, однако натурщики и натурщицы все еще оставались одетыми. Официальный натуральный класс для женщин был организован в Пенсильванской академии изящных искусств лишь в 1868 г., а модели мужчины появились с 1877 года. Параллельно с борьбой за право писать обнаженную натуру в Пенсильванской академии активно начало действовать движение за права женщин, которое выступало за поправку к Конституции, обеспечивающую их избирательное право. На самом деле, активной женской борьбой, с одной стороны, за возможность профессиональной реализации в любой сфере, а с другой — за равноправие, возможность говорить и быть услышанными — пропитана вся вторая половина XIX века.

В 1878 г. в качестве уже не студентки, а преподавателя к Пенсильванской академии присоединилась Кэтрин Дринкер, что явилось серьезным шагом с точки зрения признания заслуг женщин в художественной сфере. Тем не менее это не стало устойчивой тенденцией, помимо нее до 1950-х гг. преподавательские должности в Академии занимали только две другие женщины: Сесилия Бо, которая была племянницей Кэтрин Дринкер, в качестве преподавателя рисунка и живописи с 1895 по 1915 г., и



Илл. 1. Сесилия Бо. Последние дни детства. 1885. Холст, масло. 116×137 см. Академия изящных искусств, Пенсильвания.

Вайолет Оукли, которая преподавала дизайн с 1913 по 1917 год.

В Нью-Йорке Национальная академия дизайна была официально организована в 1825 году. Пять художниц были признаны академиками уже в 1826 г., а в качестве студенток женщины были допущены к занятиям в 1831 году. После этого последовал долгий перерыв, и лишь с 1846 г. женщин стали зачислять в Академию на постоянной основе. Либеральность академиков потерпела крах в 1869 г., когда они столкнулись с серьезным финансовым кризисом. Для борьбы с экономическими проблемами было предложено объединиться со школой Купер Юнион, которая была на тот момент очень популярна среди женщин, планирующих стать художницами. Тем не менее, академики предпочли заложить здание Академии вместо того, чтобы позволить 150 студенткам Купер Юнион присоединиться к ним. Но уже начиная с 1870-х гг., женщины составляли примерно треть студентов Академии.

Препятствия, стоящие на пути студенток, преодолевались постепенно. Мужчины имели возможность писать обнаженную женскую натуру еще в 1840-х гг., но натурные классы для женщин были открыты только в 1871 году. И лишь в 1930-х гг. перестало существовать разделение натурных классов по признаку пола. До начала XX в. часть барьеров все же сохранялась. Только в 1914 г. женщинам впервые разрешили посещать лекции по анатомии, а в 1915 г. для них был организован первый урок скульптуры.

Среди основных проблем, с которыми в начале XIX века сталкивались художники на пути своего профессионального развития в США, можно назвать следующие: отсутствие коллекции шедевров мирового искусства для копирования, отсутствие квалифицированных преподавателей и сообщества коллег-художников. На протяжении столетия Америка стремилась к преодолению этих недостатков и созданию более благоприятных условий, но те, кто был намерен строить серьезную художественную карьеру, отправлялись для получения образования в Европу. Художники ехали в Париж, Лондон, Мюнхен или Дюссельдорф, скульпторы — в Париж, Флоренцию или Рим. Так или иначе, в конце XIX — начале XX века Париж был мировым центром художественной культуры, объединявшим в своих мастерских художников со всего мира.

Одним из главных препятствий поездки в Европу для женщин были финансовые трудности. Помимо необходимости покрывать текущие расходы, зачастую само образование в частных художественных студиях для женщин стоило дороже. Кроме этого, нельзя не учитывать социальные ограничения, которые накладывались на женщин априори. Но, несмотря на все трудности, многим удавалось успешно с ними справляться. Женщины-художницы имели доступ к лучшим учителям во Франции: Лилу Кэбот Перри консультировал Клод Моне, Мэри Кэссет была близкой подругой Эдгара Дега, Харриет Хосмер и Мальвина Хоффман учились у



Илл. 2. Сесилия Бо. Сита и Сарита. 1894. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

Огюста Родена. Присутствие женщин, изучающих искусство, считалось само собой разумеющимся в академиях Глейера, Жюлиана и Коларосси и в мастерских таких художников, как Бужеро или Кутюр, которые управляли своими студиями по тем же принципам, что и классы в Школе изящных искусств.

Важным этапом в обучении было копирование работ других художников и с 1850-х годов галереи европейских музеев были открыты для женщин-копиистов, которые могли устанавливать там свои мольберты и свободно писать. Художницы могли частично содержать себя, продавая эти копии. Успех и признание в Европе предоставляли американским художникам возможность успешно продолжить карьеру на родине. Кроме этого, начиная с середины XIX и до начала XX века, Париж был источником новейших художественных течений, которые так или иначе оказывали влияние на молодых художников и через них распространялись по всему миру.

Основные художественные центры и их представительницы

На протяжении XIX века в США сложились основные художественные центры, в которых, наряду с мужчинами работали яркие американские художницы. Благодаря появлению в 1805 г. Пенсильванской академии изящных искусств, одним из первых таких центров стала Филадельфия.

Сесилия Бо (1855–1942) была одной из самых успешных женщин-художниц в США и одним из лучших художников-портретистов конца XIX – начала XX века. Она родилась в Филадельфии в 1855 г. в семье эмигрировавшего из Франции торговца шелком Жана Адольфа Бо и учительницы Сесилии Кент Ливитт. Помимо Сесилии в семье была ее страшная сестра Этта. После смерти матери девочки оказались на попечении у своей тети Элизы, художницы-любителя, которая нача-

ла давать юной Бо первые уроки живописи в 1863 г. [23, р. 1].

Наибольшую поддержку Сесилии оказывал ее дядя — Уильям Фостер Биддл, который помогал обеим сестрам на протяжении всей жизни, и именно благодаря его финансовой помощи началась художественная карьера Бо [6, р. 18]. В 1871 г. в возрасте 16 лет Сесилию отдали на обучение в студию родственницы Кэтрин Энн Дринкер, которая обучалась в Пенсильванской академии, а затем открыла собственную студию. Против поступления в саму Академию, относительно свободную с точки зрения предоставляемых женщинам возможностей выступил дядя Сесилии. Занятия продолжались в течение года и состояли в том, чтобы делать карандашные копии с литографий с изображением античных скульптур. В 1872 г. по рекомендации Дринкер Бо поступила в класс голландского художника Фрэнсиса Адольфа Ван дер Вилена, а уже в 1874 г. сама начала преподавать рисование в школе для девочек. В 1876 г. Сесилия Бо все же поступила в Пенсильванскую академию изящных искусств и посещала ее в течение трех лет. К этому времени женщинам разрешили писать обнаженных моделей, хотя модели-мужчины должны были позировать в набдерновой повязке. В 1879 г., Бо некоторое время училась росписи по фарфору, популярному тогда декоративному ремеслу, и начала зарабатывать деньги, рисуя портреты детей на фарфоровых тарелках [6, р. 63].

Поворотный момент для Бо наступил в 1881 г., когда школьная подруга пригласила ее записаться на занятия по рисованию и живописи под руководством Уильяма Сартейна, успешного художника с французским образованием из Нью-Йорка. Ей понравился нежный стиль Сартейна, и Бо с уверенностью и вдохновением начала писать портреты. С точки зрения техники ей удалось сделать огромный шаг вперед. Бо посещала занятия Сартейна в течение двух лет, затем арендовала студию, которую делила с группой художниц. Они наняли модель и продолжали обучение самостоятельно. После того, как группа распалась, Бо продолжила занятия живописью и в 1883 г. начала писать свою первую большую работу «Последние дни детства» (илл. 1). Ее композиция перекликалась с работой Джеймса Уистлера «Аранжировка в сером и черном, № 1: портрет матери» (1871), которую Бо могла видеть во время ее экспонирования в Академии в 1881 году. Для портрета позировала сестра Сесилии Этта со своим трехлетним сыном. В 1885 г. работа была закончена и выставлена в Пенсильванской академии, где была удостоена премии за лучшую картину, написанную американской художницей. Для Бо это было важным признанием ее мастерства [6, р. 67]. В течение нескольких последующих лет она написала более 50 портретов и была приглашена стать членом жюри в комитете Академии, что подтвердило ее признание среди коллег [6, р. 69].

Самый большой триумф Бо как художницы наступил в 1887 г., когда ее подруга и коллега художница Маргарет Лесли Буш-Браун, обучавшаяся в Академии Жюлиана в Париже, предложила отвезти «Последние дни детства» (илл. 1) в Париж и представить картину на Парижском салоне. Несмотря на отсутствие связей Бо в парижском мире искусства, работу приняли. Это событие подтолкнуло Бо к следующему шагу — самой поехать в Париж, чтобы продолжить учебу. В 1888 г. она уехала во Францию, где училась в Академии Жюлиана, а также в Академии Коларосси. Летом 1888 г. Бо совершила поездку в Конкарно в колонию художников, где она подружилась с Александром Харрисоном, американским художником-маринистом. Однако, как и в случае с росписью фарфора, Сесилия Бо так и не удалось преуспеть в работе на пленэре и стать импрессионистом [6, р. 87]. На протяжении своего творческого пути Бо оставалась художницей-реалистом, но европейское образование все же повлияло на ее художественный почерк, в первую очередь это коснулось палитры — она активно использовала белый цвет и его оттенки, как, например, в работе «Сита и Сарита» (илл. 2).

В 1889 г. Сесилия Бо вернулась в США и продолжила писать портреты. В 1895 г. она стала первой женщиной, получившей постоянную должность преподавателя в Пенсильванской академии изящных искусств, где обучала студентов портретной живописи и рисунку в течение следующих двадцати лет. Ее работы участвовали в большом количестве выставок как в США, так и в Европе. Сесилия Бо стала ярким примером художницы,

которая, несмотря на препятствия и ограничения, смогла получить профессиональное образование, добиться успеха, реализовать себя и вписать свое имя в историю изобразительного искусства. В 1930 г. она была избрана членом Национального института искусств и литературы; в 1933 г. вступила в Американскую академию искусств и литературы, которая два года спустя организовала первую крупную ретроспективу ее работ. Она была удостоена множества наград за свои портреты, а в 1933 г. Элеонора Рузвельт удостоила ее звания «американской женщины, внесшей величайший вклад в мировую культуру» [22, р. 5].

Хотя Сесилия Бо, также как Мэри Кэссет оказалась чужда новым модернистским тенденциям в искусстве, получившим развитие в начале XX века, она внесла большой вклад в формирование художественной жизни США на рубеже веков. Своей жизнью и творчеством ей удалось воплотить образ новой женщины, художницы, признанного профессионала своего дела. Способность улавливать индивидуальность объекта наряду с ее чувствительностью к эмоциям своих моделей сделали ее востребованным портретистом и поставили в один ряд с крупнейшими художниками конца XIX – начала XX века.

Самой известной сегодня американской художницей рубежа веков, несомненно, является Мэри Стивенсон Кэссет (1844–1926). Она родилась в 1844 г. в городе Аллегейни, штат Пенсильвания, сегодня это место является пригородом Питтсбурга. Семья была обеспеченной: отец Роберт Стивенсон Кэссет успешно торговал на бирже, мать Кэтрин Джонстон Келсо происходила из семьи банкиров. Свои первые уроки рисования она получила во время поездок с семьей в Европу. Среди людей ее круга подобные длительные поездки считались важной частью образования, поэтому Мэри в достаточно юном возрасте успела посетить ряд крупных европейских столиц, включая Лондон, Париж, Берлин, где помимо рисования занималась музыкой, выучила немецкий и французский языки.

Вполне традиционным является тот факт, что семья не поддержала Мэри, когда она выразила желание стать профессиональной художницей. Как уже упоминалось, занятие это считалось не подходящим для женщины. Первые шаги на этом пути Кэссет делала в стенах Пенсильванской академии изящных искусств. В 1859 г., когда Кэссет поступила в Академию, около двадцати процентов студентов составляли женщины. Процесс обучения не устраивал Мэри: по-прежнему студентки не могли писать с натуры, и основное обучение заключалось в рисовании по слепкам. Поэтому в 1866 г. в компании своей матери, невзирая на возражения отца, Кэссет переехала в Париж, и попала в студию к известному академику Жану-Леону Жерому, а также практически ежедневно посещала Лувр, где копировала шедевры мирового искусства. К концу 1866 г. она присоединилась к классу живописи Чарльза Чаплина, а в 1868 г. училась в мастерской у одного из самых именитых на тот момент художника Тома Кутюра. В 1868 г. вместе с художницей из Нью-Гэмпшира Элизабет Джейн Гарднер Мэри стала одной из первых двух американок, выставившихся в Парижском салоне, она представила картину «Игра на мандолине» [17, р. 49]. Ее работы привлекли внимание кружка молодых художников, в который входили Гюстав Курбе, Эдуард Мане, Камиль Коро и Камиль Писсарро. Надо сказать, что рубеж 1860–70-х годов в целом ознаменован переменами во французской художественной жизни. Такие художники как Гюстав Курбе и Эдуард Мане уже создавали произведения, явно идущие вразрез с академической традицией, при этом группа художников импрессионистов еще не сформировалась. Первая выставка импрессионистов пройдет только в 1874 году. Таким образом, Мэри Кэссет оказывается в Париже в достаточно переломный момент.

Когда в 1870 г. началась франко-прусская война, Мэри с семьей была вынуждена вернуться на родину. Вероятно, именно в этот момент Кэссет поняла, чего не хватает художникам в Америке, а именно — современных и актуальных произведений искусства, но вместе с тем стало очевидно, что и старые мастера не были представлены достаточно хорошо. Из Пенсильвании Мэри отправилась в Чикаго, но во время Великого чикагского пожара 1871 года потеряла некоторые из своих ранних картин. Вскоре после этого ее работы привлекли внимание архиепископа Питтсбурга, который поручил ей написать две



Илл. 3. Мэри Кэссет. Маленькая девочка в синем кресле. 1878. Холст, масло. Национальная галерея искусства, Вашингтон.

копии картин Корреджо, находящихся в Парме, предоставив ей средства для покрытия дорожных расходов и пребывания. Кэссет с радостью приняла это предложение и снова отправилась в Европу, где её работа вновь была хорошо принята в Салоне 1872 года. Но несмотря на это, ее не устраивали царившие там правила, в том числе нередко пренебрежительное отношение к художницам, и она не боялась критиковать несправедливую, на ее взгляд, политику Салона и его устаревшие академические ценности. Такая позиция не прошла незамеченной, и в 1877 г. обе представленные работы были отклонены, и впервые за семь лет ее работы не были представлены в официальной программе. Именно в этот момент Эдгар Дега пригласил Кэссет показать свои работы вместе с импрессионистами, выставки которых, организуемые независимо от Салона, набрали к этому моменту большую популярность [17, р. 106].

Кэссет восхищалась Дега, пастели которого произвели на нее сильное впечатление, когда она увидела их впервые в 1875 году. В своих воспоминаниях она писала, что это абсолютно изменило ее жизнь и творческую манеру, что, увидев однажды работы Дега сквозь окно галереи, искусство представало перед ней таким, каким хотела его видеть [17, р. 114]. Кэссет просто не могла отказаться от такого предложения, и ее работы были выставлены на экспозиции 1879 года. Исследователи отмечают, что живопись импрессионистов повлияла на собственный стиль художницы. Ранее работавшая в студии, она стала носить с собой альбом для рисования, чтобы делать наброски сцен, которые видела на улице или в театре. Под влиянием Дега она стала чаще использовать пастель и достигла существенных высот, создав многие из своих самых важных работ именно в этой технике. Дега также познакомил Кэссет с гравюрой на меди, что оказало благотворное влияние на ее владение линией и мастерство рисовальщика в целом. Она также стала героиней ряда произведений Дега.

В 1878 г. Кэссет представила ставшие впоследствии одними из наиболее известных своих работ: «Портрет художника» (1878, Метрополитен-музей) (автопортрет), «Маленькая девочка в синем кресле» (илл. 3) и «Чтение Фигаро» (1878, частная коллекция) (портрет матери художницы).

Вероятно, самой успешной из импрессионистических выставок, в которых принимала участие Мэри Кэссет, стала выставка 1879 года. Художница представила на ней одиннадцать работ и использовала прибыль от их продажи для приобретения работ своих коллег Дега и Моне, эти покупки стали первыми шагами на пути создания собственной коллекции. Она выставлялась с импрессионистами в 1880 и 1881 годах. В 1886 г. Кэссет предоставила две картины для первой выставки импрессионистов в США, организованной арт-дилером Полем Дюраном-Рюэлем. Многие исследователи творчества Мэри Кэссет отмечают, что после 1886 года ее стиль меняется, она все больше отходит от создания произведений в импрес-



Илл. 4. Мэри Кэссет. В ложе. 1878. Холст, масло. 81×66 см. Музей изящных искусств, Бостон.

сионистической манере и работает в разных техниках. Здесь особенно хотелось бы отметить серию гравюр, вдохновленных работами японских мастеров, в том числе работа «За туалетом» (1890–1891, Метрополитен-музей) и «Прическа» (1890–1891, Чикагский институт искусств). Исследователи отмечают важность именно этих работ Кэссет, внесших большой вклад в развитие графических техник, среди американских художников.

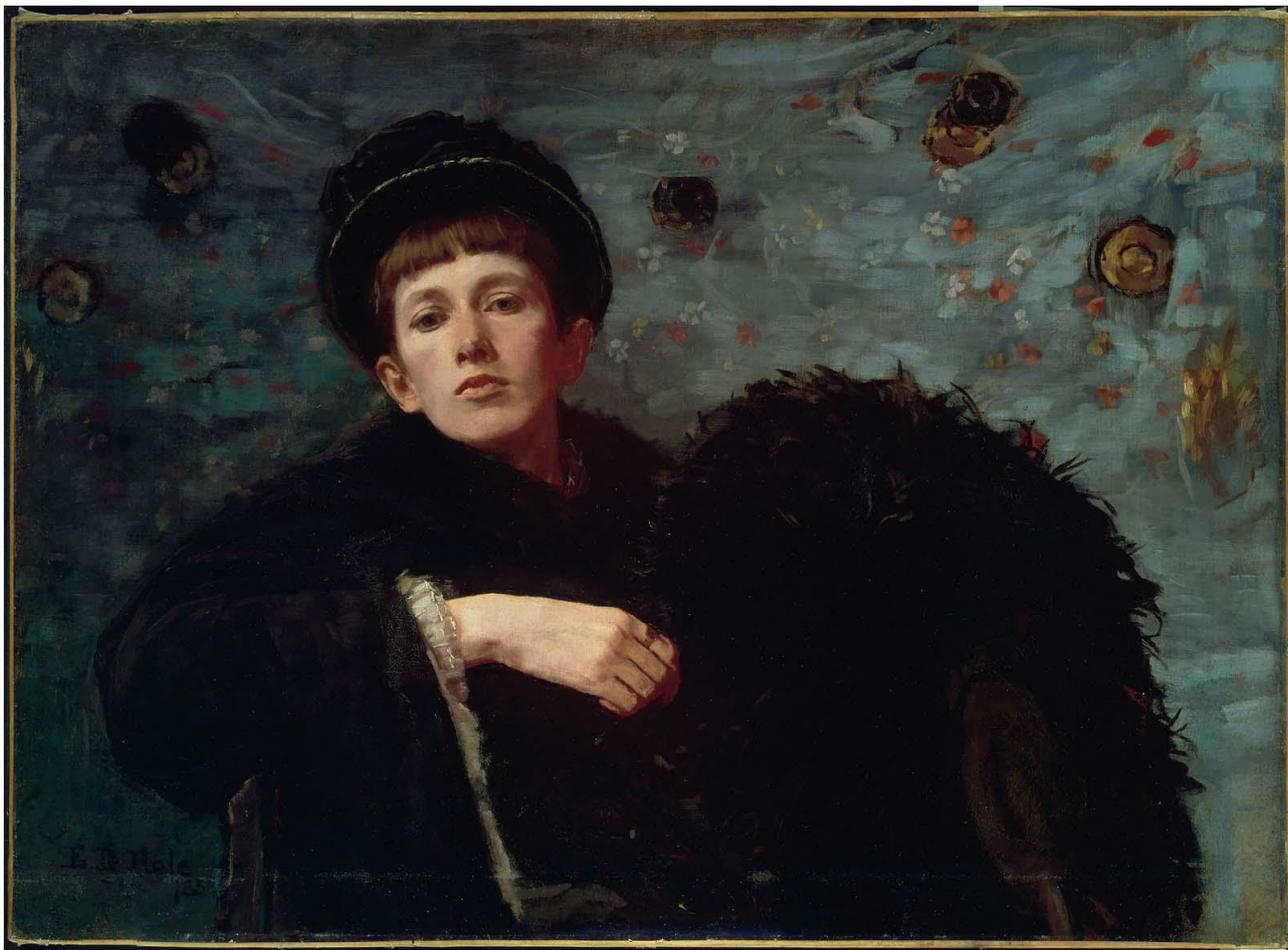
Примерно с этого же времени Кэссет начинает активную деятельность в качестве консультанта по покупке произведений искусства для своих соотечественников. Она на собственном опыте, осознавала проблему отсутствия достаточного количества произведений старых мастеров, а также современных художников, в американских коллекциях и художественных институциях, что затрудняло обучение профессиональных художников и в целом, замедляло развитие художественной жизни в США. Обладая необходимыми качествами и знакомствами с представителями высших слоев американского общества и будучи самой коллекционером современного искусства, Мэри внесла серьезный вклад в изменение сложившейся ситуации.

Женщины были основной темой работ Мэри Кэссет. В то время, когда основным местом для женщины был дом, художница изображала своих героинь в доступных им общественных пространствах, фиксируя таким образом эволюцию гендерных норм. Хотя женщинам и было разрешено посещать театр, это по-прежнему являлось риском для их репутации. Кэссет своим творчеством бросала вызов современному обществу и положению женщин в нем. Она изображает женщин в немногих доступных им общественных

местах. Одной из таких работ является картина 1878 года «В ложе» (илл. 4). На картине изображена женщина, сидящая в ложе оперного театра и смотрящая в бинокль. В то время как мужчина на заднем плане пристально наблюдает за ней, женщина увлечена представлением и не обращает на него никакого внимания. Таким образом Кэссет подчеркивает растущую роль женщин в современном обществе [20, р. 266].

После 1914 г. по состоянию здоровья Кэссет была вынуждена прекратить писать. Тем не менее, она продолжала занимать активную гражданскую позицию, выступала за избирательные права женщин и в 1915 г. показала восемнадцать своих работ на выставке в поддержку этого движения. Она стала образцом для подражания для многих молодых американских художников, которые обращались к ней за советом, знакомила их со своими друзьями художниками-импрессионистами и всячески поддерживала.

На рубеже веков Бостон был одним из основных художественных центров, где в среде профессиональных художников сформировалось сильное женское сообщество. Двумя ведущими художниками города, принимавшими для обучения женщин в 1860-е гг., были Уильям Моррис Хант и Уильям Риммер. Они были первыми, кто дал женщинам возможность писать обнаженную натуру, что, как упоминалось, было основой художественного образования на протяжении веков и в силу ограничений, накладываемых на женщин современным обществом, было им недоступно. В 1870-е годы были основаны школа при Музее изящных искусств Бостона и Массачусетский колледж искусств, что расширило возмож-



Илл. 5. Эллен Дэй Хейл. Автопортрет. 1885. Холст, масло. 72,4×99,1 см. Музей изящных искусств, Бостон.

ности женщин для получения профессионального художественного образования. Как и большинство художников своего времени, начинающие художницы получали образование за границей, но многие из них возвращались в Бостон, получили признание на родине и становились наставниками, передавая свой опыт следующим поколениям. Среди художниц, представляющих бостонскую художественную школу, наиболее яркими являются Эллен Дэй Хейл и Лиля Кэбот Перри.

Эллен Дэй Хейл (1855–1940) родилась в 1855 г. в Вустере, штат Массачусетс, в образованной бостонской семье. Хейл была дочерью известного оратора и писателя Эдварда Эверетта Хейла и Эмили Болдуин Перкинс. Особенно юную Эллен поддерживала её тетя Сьюзан Хейл, которая сама была художницей-акварелисткой и защитницей прав женщин-художниц. Она научила ее рисовать в юном возрасте и помогла развить художественные навыки, прежде чем Хейл начала обучаться живописи в студии Уильяма Морриса Ханта и Хелен Ноултон [2, р. 6]. Хант был важной фигурой в художественной среде Бостона, он один из немногих поощрял художниц в получении профессионального образования, поэтому именно в его школе живописи обучалось большинство бостонских художниц [11, р. 23]. Хейл попала в студию Ханта в 1874 году. Ей особенно нравилась свободная манера письма, которую Хант показывал своим ученикам.

На протяжении двух лет с 1878 г. Хейл училась в Пенсильванской академии изящных искусств. После учебы в Филадельфии в 1881 г. для продолжения образования Хейл отправилась в Париж, где училась сначала в Академии Коларосси, а позднее в течение трех лет с 1882 по 1885 г. в Академии Жюлиана. Хотя Академия следовала практике большинства частных школ и требовала, чтобы женщины платили за обучение больше, чем мужчины, Хейл предпочитала ее другим школам,

которые она посещала [2, р. 6]. В Академии Жюлиана Хейл обрела сообщество женщин-художниц, которые были объединены желанием получить такое же качественное образование от тех же выдающихся учителей, что и их коллеги-мужчины. Классы, на которых проходило обсуждение работ студентов, для того чтобы отметить прогресс или получить конструктивную критику, проводились анонимно и студенты обоих полов могли принимать в них участие. Хейл училась не только на уроках в Академии, она впитывала все, что окружало ее, посещала Лувр, где восхищалась работами старых мастеров — Тициана, Рембрандта, Халса, Веласкеса и копировала их. Она высоко оценивала и современных французских живописцев, таких как Густав Курбе, работы которого она считала достаточно жесткими, но удивительно точными [11, р. 78] и Эдуард Мане, чьи изображения женщин оказали влияние и на саму художницу.

Самой известной живописной работой Хейл стал ее «Автопортрет» (илл. 5), работа над которым началась еще в 1884 г. во время ее пребывания в США. Для этой картины художница выбрала необычный горизонтальный формат. Хейл изображена уверенно смотрящей на зрителя, ее правая рука слегка свисает со стула. Художница одета во все черное, платье с пуговицами и меховым воротником прикрыто свободно лежащей накидкой. Из-под шляпы выглядывают коротко подстриженные волосы с челкой. Позади — синий фон, расшитый золотыми и красными узорами. Когда Хейл впервые показала картину своим преподавателям в 1885 г., художник Уильям Бутро подверг резкой критике размер и положение руки и посоветовал Хейл переписать работу. Однако Хейл не внесла ни одного из предложенных изменений, отказавшись привести свою работу в соответствие с идеализированными, академическими представлениями о красоте. Показанная в свободном жесте рука художницы обращает на себя внимание еще и тем, что ху-

дожники редко изображали себя без каких-либо инструментов, позволяющих определить их профессию, Хейл это сделала. Работу не приняли в Салон, она была выставлена только в 1887 г. в Бостоне. Картина была очень смелой и демонстрировала новый амбициозный подход к самопрезентации художника, внеся тем самым важный вклад в развитие портрета на рубеже веков.

Помимо живописи Элен Хейл занималась графурой. С 1883 г. она обучалась технике офорта у Габриэль де Во Клемент, с которой познакомилась в Академии Жюлиана. В 1893 г. обе художницы вернулись в США. Хейл успешно работала в различных графических техниках на протяжении всей своей жизни и сыграла важную роль в возрождении техники офорта в США и Европе.

На родине Хейл не только преподавала, но и устраивала неформальные собрания, на которых единомышленницы могли обсуждать искусство и поддерживать друг друга. Она сыграла важную роль в качестве наставницы для молодого поколения начинающих художниц в США. Таким образом, наследие, оставленное Элен Дей Хейл — это не только ее живописные и графические работы, но и признание, которое она помогла завоевать будущим поколениям американских художниц.

Лиля Кэбот Перри (1848–1933) была одной из наиболее выдающихся бостонских художниц рубежа веков, прославившаяся своими портретами, а также тем, что одной из первых познакомила американцев с французским импрессионизмом. Лиля родилась в 1848 г. в семье известного бостонского хирурга. В юности Лиля получила хорошее образование, занималась музыкой, литературой, изучала языки. В 1874 г. она вышла замуж за Томаса Сарджента Перри, выдающегося лингвиста и ученого, и на протяжении следующих десяти лет у них родились три дочери. Однако несмотря на свое происхождение, финансовое положение семьи было затруднительным и, для того чтобы помочь семье, Лиля решила стать художницей. Когда она впервые серьезно начала заниматься живописью, то была вполне взрослой, ей было 36 лет, и состоявшейся, с точки зрения действующих общественных норм, женщиной.

В 1884 г. она начала свое профессиональное обучение в Бостоне. А в 1887 г., заработав достаточно денег, вместе со своей семьей отправилась в Париж, где поступила в Академию Колларосси, а затем в Академию Жюлиана [23, р. 50]. Как и многие ее соотечественницы помимо художественных классов Лиля посещала музеи, а также путешествовала по Европе. В 1889 г. два написанных ею портрета мужа Томаса Сержанта Перри и ее дочери Эдит Перри были приняты в Салон, что свидетельствовало о ее признании профессиональным сообществом.

Большое влияние на Перри оказало творчество Клода Моне. Впервые она увидела его работы в 1889 г. на выставке в галерее Жоржа Пети. Под влиянием Моне она с семьей отправилась в Живерни, где на протяжении девяти сезонов Лиля работала рядом с мастером, и между художниками сложились дружеские отношения. Как пишут исследователи творчества художницы, именно в Живерни она в полной мере нашла себя. Глядя на Моне, Перри также начинает работать на пленэре, её интересуют импрессионистические приемы работы с цветом и светом. Периодически возвращаясь в Бостон, она становится основным пропагандистом нового направления в художественном сообществе города [15, р. 164]. Художница принимала участие в многочисленных выставках как в США, так и в Европе и была удостоена чести представлять Массачусетс на Всемирной Колумбийской выставке в Чикаго в 1893 году. В следующем 1894 г., ей удалось организовать выставку работ Клода Моне в Бостонской ассоциации студентов-художников. В 1897 г. в Бостоне также состоялась ее персональная выставка, которая продемонстрировала широту художественных достижений Перри [15, р. 4].

На рубеже веков Перри провела несколько лет в Японии, в работах этого периода художнице удалось объединить западные и восточные традиции, выработав свой уникальный стиль. За три года, проведенные в Японии, Перри создала в общей сложности более 80 картин. К 1901 г. Перри вернулась в Бостон, в последующие годы она в большей степени сосредоточилась на написании портретов. В течение всей своей творческой карьеры, она была активно вовлечена в художе-

ственное сообщество Бостона и активно продвигала импрессионизм в США: читала лекции, организовывала выставки и всячески популяризовала искусство, которому была предана на протяжении всей жизни. В 1913 г. она помогла сформировать ультраконсервативную Гильдию бостонских художников, чтобы противостоять авангардным тенденциям в мире искусства [15, р. 8]. Ее активная поддержка импрессионистов помогла многим американским художникам, работавшим в этом направлении, получить известность и признание.

Еще одним художественным центром, о котором важно упомянуть в рамках рассматриваемой темы, является штат Огайо. Именно там появились одни из самых ранних последователей импрессионизма в США и некоторые из наиболее влиятельных фигур американского искусства начала XX века. В период после Гражданской войны и вплоть до Великой депрессии Огайо благодаря своему географическому положению и наличию природных ресурсов, демонстрировал невероятный экономический рост, что в свою очередь привлекало в регион большое количество инвестиций. Росла численность населения и его благосостояние, что повлекло за собой и интерес к искусству. В 1882 г. был основан художественный музей Цинциннати, названный «Дворцом искусств Запада» [13]. В последующие десятилетия благодаря поддержке меценатов были открыты музеи практически во всех крупных городах штата. Эти учреждения были важны для сохранения коллекций своих основателей, но, кроме этого, они предоставляли образовательные возможности существующим и будущим поколениям местных художников, организовывали выставки, вручали призы, а также создавали художественные школы. В штате также развивалась сеть общественных художественных организаций и коммерческих галерей. Все это являлось благодатной почвой для формирования региональной художественной школы. Через художников, отправлявшихся получать образование в другие штаты Америки и Европу, Огайо был интегрирован в мировое художественное сообщество и испытывал различные влияния, которые впоследствии отражались в творчестве местных художников. Наиболее яркими представительницами этого художественного центра считаются Элизабет Норс и Кэролайн Лорд.

Элизабет Норс (1859–1938) наряду с Мэри Кэсет и Сесилией Бо является одной из наиболее значительных американских художниц своего времени, но несмотря на ее успехи и международное признание, сегодня об этой художнице известно гораздо меньше, чем о ее коллегах. Тем не менее, она была самой известной среди художниц из Огайо и, хотя большую часть своей взрослой жизни провела в Париже, ее связь с США оставалась прочной.

Элизабет Норс родилась в 1859 г. в штате Огайо неподалеку от Цинциннати. Она выросла в католической семье, была верующей и гуманистические стремления стали одной из основ ее творчества. Свой творческий путь Норс начала в возрасте 15 лет в Школе дизайна Макмикен в Цинциннати, которая позже была преобразована в Художественную академию Цинциннати и стала главным учебным заведением для художников в штате. Она была одной из первых женщин, допущенных к занятиям в натурном классе, где помимо этого, она изучала акварельную живопись, гравюру, роспись фарфора, резьбу по дереву и даже скульптуру. За семь лет своего обучения в школе Норс добилась хороших результатов, и ей предложили должность преподавателя, от которой она отказалась в пользу художественной карьеры. Своему решению художница осталась верна на протяжении всей своей жизни [4, р. 18].

В 1882 г. художница отправилась в Нью-Йорк, чтобы продолжить свое образование в Лиге студентов-художников [4, р. 26]. Некоторое время она обучалась в студии Уильяма Меррита Чейза. На протяжении 1884–1886 гг. она проводила лето в горах Теннесси, где создала большое количество акварельных набросков, а также писала местных жителей, занятых своей ежедневной работой, чернокожих детей. Пронзительные реалистические изображения обездоленных людей, занимающихся тяжелым трудом, проникнутые состраданием станут одной из главных тем в творчестве художницы.

В 1887 г., скопив достаточное количество денег, Элизабет вместе со своей старшей сестрой Луизой, которая на про-

тяжении всей жизни будет ее компаньонкой и менеджером, отправляется в Париж, где поступает в Академию Жюлиана. В отличие от большинства мужчин и женщин-художников, отправляющихся получить образование за границу, Норс была почти полностью обучена в Америке. Когда она приехала в Париж, Норс уже была достаточно опытной. Поэтому поступив в Академию Жюлиана, она проучилась там лишь три месяца, после чего преподаватели сказали, что дальнейшее обучение ей не требуется [4, р. 32]. До того, как поехать в Париж, Норс не только разработала индивидуальную технику, но и нашла свою тему в искусстве. Ее интерес к крестьянской тематике был популярным среди художников того времени, однако для Норс он стал продолжением ее увлечения простыми сюжетами, которые она создавала на Среднем Западе — повседневная жизнь сельских жителей, особенно женщин за работой; матерей и детей; портреты чернокожих женщин и девочек; сельские пейзажи. Несколько закрытая и серьезная, Норс искала тихие места вдаль от других художников и туристов. Ее привлекали религиозные ритуалы и духовная жизнь бретонских женщин и других общин, которые она посещала. Ее изображения матерей и детей, хотя и не явно религиозные, выражают святость, которую художница находила в повседневных процессах воспитания.

В 1888 году картина «Мать» (илл. 6) — пронзительное изображение женщины, держащей на руках своего спящего ребенка, — настолько впечатлила жюри Парижского Салона, что картина была удостоена чести быть размещенной на уровне глаз посетителей выставки. Руки матери рассказывают историю женщины, выполняющей тяжелый физический труд. Свободная, слегка распахнутая блузка говорит о том, что она только закончила кормить ребенка. Ее лицо скрыто в тени, она отворачивается от зрителя, чтобы смотреть на младенца, трепетное отношение к которому художница подчеркнула, выделив фигуру с помощью мягкого освещения. Эта работа стала первым международным успехом Норс.

Элизебет Норс была очень разносторонней художницей и, несмотря на то, что изображения материнства и сельской жизни доминируют в ее творчестве, она писала портреты, пейзажи, работала не только на холсте, но и на бумаге. Часто ее рисунки, акварели и пастели принимались лучше живописных работ. Она не переставала искать себя и черпала вдохновение в самых разных произведениях искусства. Как пишет Жюли Аронсон в эссе, посвященном Норс, картина 1895 года «Первое причастие» (илл. 7) с точки зрения построения композиции, сведения ее к простым формам и сдержанной палитре, отсылает к работам Джеймса Уистлера или Джона Сарджента, однако выбранная тема, раскрывающаяся с помощью поз, жестов и выражений лиц героинь, является отражением художественного почерка Норс [4, р. 52].

После 1900 года художница чаще изображала женщин занятых повседневными делами в элегантных интерьерах. Ей удалось со своей точки зрения взглянуть на эти сюжеты, которые в тот момент были в моде у американских импрессионистов и коллекционеров в США, где ее работы хорошо продавались. Работы того времени показывают, как она была очарована игрой света и его изображением, будь то дневной свет, свет лампы или огонь. В 1910 году ее картина «Закрытые ставни» (илл. 8) была показана в Салоне. На этой картине изображен яркий солнечный свет, проникающий сквозь деревянные жалюзи в тускло освещенную комнату, где перед зеркалом стоит женщина. Эта работа была приобретена Министерством изящных искусств Франции для своей постоянной коллекции современного искусства, и была размещена рядом с работами других великих американских художников, таких как Джеймс Уистлер, Уинслоу Хомер и Джон Сарджент. Сейчас это часть коллекции Музея Орсе в Париже [4, р. 55].

Норс была одной из первых американских женщин, избранных членом Национального общества изящных искусств, и получила множество наград на международных выставках того времени. Мэри Элис Берк пишет, что в работах Элизебет Норс есть оригинальное личное видение, ее искренний взгляд делает героев невероятно убедительными, ее полотна отражают красоту, которую художница находила в самых простых аспектах повседневной жизни [4, р. 77]. В этом от-



Илл. 6. Элизебет Норс. Мать. 1888. Холст, масло. 115,6×81,3 см. Художественный музей Цинциннати.



Илл. 7. Элизебет Норс. Первое причастие. 1895. Холст, масло. Художественный музей Цинциннати.



Илл. 8. Элизабет Норс. Закрытые ставни. 1910. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

Илл. 9. Кэролайн Огаста Лорд. Первое причастие. 1901. Холст, масло. Художественный музей Цинциннати, штат Огайо.

ражались ее основные ценности, и именно это стало ее важным вкладом в художественную жизнь США на рубеже веков.

Кэролайн Огаста Лорд (1860–1927) — другая художница, представляющая Огайо. Она не была столь успешна и популярна как ее коллега Элизабет Норс, однако Кэролайн Лорд принадлежит к числу художников, для которых Огайо и ее родной город Цинциннати, был не только местом, где можно было получить художественное образование, выставлять и продавать свои работы. Она на протяжении многих лет была преподавателем в Академии изящных искусств Цинциннати, передавая свои знания и опыт следующим поколениям студентов, внося таким образом свой вклад в развитие американской художественной культуры.

Кэролайн Лорд родилась в 1860 г. в Цинциннати и была дочерью президента железной дороги Лафайет, Индианаполис и Цинциннати. В возрасте 24 лет в 1884 г. начала посещать Художественную академию Цинциннати и, как многие художницы ее времени, в 1890 г. отправилась за новыми знаниями и опытом в Париж, где обучалась в Академии Жюлиана. Именно в Париже Лорд познакомилась с Элизабет Норс, с которой ее связывала многолетняя дружба. Спустя два года, в 1892 г., она вернулась в США, где продолжила свое обучение в Лиге студентов-художников Нью-Йорка. В период с 1892 по 1895 г. Лорд выставлялась в Парижском салоне, ее работы также были выставлены в зале Цинциннати Женского здания на Чикагской выставке 1893 года, где художница была награждена бронзовой медалью.

После обучения в Нью-Йорке Кэролайн Лорд вернулась в родной Цинциннати, где продолжила писать и преподавала живопись в Академии изящных искусств в течение следующих тридцати четырех лет.

Кэролайн Лорд много писала портреты, большинство из которых женские. В качестве примера можно привести работу «Первое причастие» 1901 года (илл. 9). Другой популярной темой в творчестве Лорд было изображение обычных людей во время выполнения повседневных обязанностей, к числу таких работ относится серия из трех картин «Прачечная Акме в Цинциннати» (1911), на которых изображены женщины за своей ежедневной работой в прачечной. Лорд умерла в 1927 г. в Цинциннати, посвятив свою жизнь воспитанию новых поколений американских художников.

На протяжении XIX века стремясь получить профессиональное художественное образование женщины сталкивались со множеством трудностей, которые были преимущественно связаны с социальными ограничениями, накладываемыми на женщину обществом. В отношении художественного образования эти ограничения в первую очередь коснулись запрета для женщин писать с обнаженной натуры, что являлось краеугольным камнем профессионального образования для художника. Запрет этот преодолевался американскими институциями постепенно, но успешно. Именно учебные заведения в США стали первыми принимать женщин в свои стены, предоставляя им паритетные возможности наряду с мужчинами. Что

стало причиной роста самосознания американских художниц.

На протяжении всего XIX века американские художники, мужчины и женщины, едут получать профессиональное образование в Париж, где доступ в Академию изящных искусств хоть и был закрыт для женщин, но активно функционировали частные художественные академии, куда охотно принимали студентов обоих полов.

Несмотря на формальный запрет получения академического образования, работы, написанные женщинами-художницами, часто принимали в официальный Салон в условиях высокой конкуренции, что, в целом, свидетельствовало о признании со стороны коллег-мужчин и послужило стимулом для дальнейшего развития многих художниц. Однако в большинстве своем они все же остерегались смелых экспериментов и тяготели к более мягким декоративным решениям.

Особенностью художественного процесса в США была его связь с общественно-политическим контекстом, что оказало влияние на тематику и смыслы, которые художницы вкладывали в свои работы. В центре внимания многих художников второй половины XIX века оказывается обычный человек, а главной героиней творчества большинства художниц становится женщина. Они пытаются переосмыслить роль женщины в современном обществе и показать её важность. Интерес к реальной жизни простых людей ярко проявляется в творчестве американок, оказавшихся на острие социальных перемены. Часто художницы оставались в рамках традиционных для женщин жанров, таких как портрет или пейзаж, но помимо полученных опыта и знаний, им удалось привнести в них свой взгляд, где женственность сочеталась со смелостью, решительностью и верностью себе.

Благодаря полученному в Париже образованию, и, испытав влияние новейших художественных течений, многие американки возвращались на родину, становясь апологетами новых живописных направлений. Лила Кэбот Перри была одной из первых художниц, познакомивших американцев с импрессионизмом. Этому направлению она оставалась верна на протяжении всей жизни и активно популяризировала его в США: читала лекции, организовывала выставки.

Часто художницы помогали соотечественникам в формировании художественных коллекций в качестве консультантов, благодаря чему сегодня американские музеи могут похвастаться богатейшими собраниями французского искусства второй половины XIX века. Имея за плечами опыт работы в Европе, многие художницы становились у истоков формирования региональных художественных школ, особенно здесь можно выделить такие культурные центры как Бостон и Огайо. Женщины много работали, активно преподавали, что позволило целым поколениям американских художников получать полноценное образование, не выезжая за пределы США. Все вышперечисленное свидетельствует о важном вкладе, который американские художницы внесли в формирование и развитие художественной жизни в США на рубеже XIX–XX веков.

Список литературы:

1. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? (1971) // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. 592 с.
2. Angelilli C. Inked Impressions: Ellen Day Hale and the Painter-etcher Movement: January 26 – April 14, 2007. Carlisle, PA: Trout Gallery, Dickenson College, 2007. 76 p.
3. Aronson J., Buick K.P. Elizabeth Nourse (1859–1938) // Eldredge C. C. The Unforgettables: Expanding the History of American Art. University of California Press, 2022. P. 50–56.
4. Burke M. A. Elizabeth Nourse, 1859–1938: A Salon Career. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1983. 288 p.
5. Burns S. Under the Skin: Reconsidering Cecilia Beaux and John Singer Sargent // The Pennsylvania Magazine of History and Biography. University of Pennsylvania Press. Vol. 124. No. 3, July, 2000. P. 317–347.
6. Carter A. A. Cecilia Beaux: A Modern Painter in the Gilded Age. New York: Rizzoli, 2005. 224 p.
7. Chadwick W. Women, art, and society. New York: Thames and Hudson, 1997. 448 p.
8. Dotterer R. L., Bowers S. Politics, Gender, and the Arts: Women, the Arts, and Society. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1992. 210 p.
9. Gordon J. Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked // American Quarterly. Vol. 30. No. 1, 1978. P. 54–69.

10. Harris A. S., Nochlin L. *Women Artists: 1550–1950*. New York: Alfred A. Knopf, 1984. 368 p.
11. Hirshler E. *A studio of her own: women artists in Boston, 1870–1940*. Boston: MFA Publications, 2001. 227 p.
12. James J. W. *Changing Ideals about Women in the United States, 1776–1825*. New York: Garland Pub., 1981. 276 p.
13. Keny J. M. *Ohio Impressionists and Post-Impressionists* // *American Art Review*. April–May. 1994. URL: <https://www.tfaoi.org/aa/5aa/5aa280d.htm> (дата обращения: 19.02.2023)
14. Laurence M. et al. *Women Artists in Paris, 1850–1900*. New Haven: American Federation of Arts & Yale University Press, 2017. 288 p.
15. Martindale M.; Moffat P. *Lilla Cabot Perry: An American Impressionist*. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1990. 164 p.
16. Mathews N. M. *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*. New York: Abbeville Publisher, 1984. 256 p.
17. Mathews N. M. *Mary Cassatt: A Life*. New Haven: Yale University Press, 1998. 400 p.
18. Mintz St., Kellog S. *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. N.Y.: Simon and Schuster, 1988. 352 p.
19. Nochlin L. *Women, art, and power: and other essays*. New York: Avalon Publishing, 1989. 208 p.
20. Pollock G. *Modernity and the Spaces of Femininity* // Broude N., Garrard M.D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins, 1992. P. 244–267.
21. Rubenstein C. S. *American Women Artists from Early Indian Times to the Present*. Boston: G. K. Hall, 1982. 560 p.
22. Tappert T. *Cecilia Beaux and the Art of Portraiture*. Smithsonian Institution, 1995. 148 p.
23. Tufts E. *American Women Artists 1830–1930*. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts. 1987. 256 p.

References:

- Angelilli, C. (2007) *Inked Impressions: Ellen Day Hale and the Painter-Etcher Movement: January 26 – April 14, 2007*. Carlisle, PA: Trout Gallery, Dickenson College.
- Aronson, J. (2022), Buick, K.P. 'Elizabeth Nourse (1859–1938)', in: Eldredge C.C. *The Unforgettables: Expanding the History of American Art*. University of California Press, pp. 50–56.
- Burke, M.A. (1983) *Elizabeth Nourse, 1859–1938: A Salon Career*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Burns, S. (2000) 'Under the Skin: Reconsidering Cecilia Beaux and John Singer Sargent', *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 124, 3, pp. 317–347.
- Carter, A.A. (2005) *Cecilia Beaux: A Modern Painter in the Gilded Age*. New York: Rizzoli.
- Chadwick, W. (1997) *Women, art, and society*. New York: Thames and Hudson.
- Dotterer, R.L. (1992), Bowers, S. *Politics, Gender, and the Arts: Women, the Arts, and Society*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Gordon, J. (1978) 'Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked'. *American Quarterly*, 30, 1, pp. 54–69.
- Harris, A.S. (1984), Nochlin, L. *Women Artists: 1550–1950*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hirshler, E. (2001) *A studio of her own: women artists in Boston, 1870–1940*. Boston: MFA Publications.
- James, J.W. (1981) *Changing Ideals about Women in the United States, 1776–1825*. N.Y.: Garland.
- Keny, J.M. (1994) 'Ohio Impressionists and Post-Impressionists', *American Art Review*, April–May.
- Laurence, M. (2017) et al. *Women Artists in Paris, 1850–1900*. New Haven: American Federation of Arts & Yale University Press.
- Martindale, M.; Moffat, P. (1990) *Lilla Cabot Perry: An American Impressionist*. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts Publ.
- Mathews, N.M. (1984) *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*. New York: Abbeville Publisher.
- Mathews, N.M. (1998) *Mary Cassatt: A Life*. New Haven: Yale University Press.
- Mintz, St. (1988), Kellog, S. *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. N.Y.: Simon and Schuster.
- Nochlin, L. (1971) *Why Have There Been No Great Women Artists?* Available at: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (accessed: 15.04.2023)
- Nochlin, L. (1989) *Women, art, and power: and other essays*. New York: Avalon Publishing, 1989.
- Pollock, G. (1992) 'Modernity and the Spaces of Femininity', in: Broude, N., Garrard, M.D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins, pp. 244–267.
- Tappert, T. (1995) *Cecilia Beaux and the Art of Portraiture*. Smithsonian Institution.
- Tufts, E. (1987) *American Women Artists 1830–1930*. Washington, D.C.: The National Museum of Women in the Arts.

Пальгаева Милена Константиновна, студентка. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., 6, 125993. palgaevam@gmail.com. ORCID: 0009-0007-1516-7443

Palgaeva, Milena Konstantinova, student. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. palgaevam@gmail.com. ORCID: 0009-0007-1516-7443

СЕРИЯ «ИНТИМНОСТИ» ФЕЛИКСА ВАЛЛОТТОНА КАК КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ

FELIX VALLOTTON'S "INTIMACIES" SERIES AS A CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL MIRROR OF A BELLE ÉPOQUE

Аннотация. В последние годы эпоха постимпрессионизма подвергается активному пересмотру, что, в свою очередь, находит отражение в многочисленных научных публикациях. Одной из ключевых фигур художественной сцены этого времени является Феликс Валлоттон (1865–1925). К сожалению, русскоязычной литературы, освещающей его деятельность, не так много. Традиционно художника рассматривают лишь как члена группы наби, несмотря на то, что в её составе он трудился довольно непродолжительный отрезок времени. Мы же рассматриваем его как незаконно задвинутую на задний план независимую творческую единицу, выработавшую новый изобразительный язык чёрно-белой графики, который проложит дорогу последующим поколениям. В настоящем исследовании предпринята попытка дать характеристику образно-тематических и семантических особенностей графической серии «Интимности» (1898), включающей в себя 10 основных эстампов и предваряющий их лист с деконструкцией, состоящей из фрагментов каждой из десяти ксилографий. Эта графическая сюита, репрезентирующая травматизм буржуазной семейной жизни и обличающая пороки французского общества, не только подводит итог поискам нового графического языка, но и является вершиной сатирически-едких исследований современной художнику действительности. Основной целью автора было определение специфики серии и её демонстрация в особом историко-культурном контексте. Кроме того, в рамках этой статьи выявляются специфические художественные приёмы, применяемые мастером: так, придерживаясь принципов экономии средств, Валлоттону удаётся добиться большей выразительности.

Ключевые слова: Феликс Валлоттон, ксилография, принцип редукционизма, репрезентация сексуальности, fin de siècle, la Revue blanche.

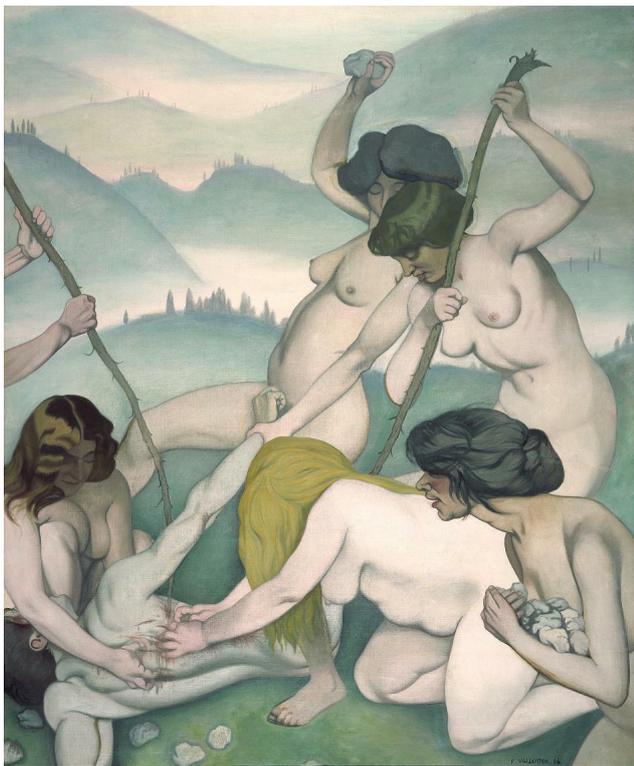
Abstract. In recent years, the Post-Impressionist period has been the subject of an active reappraisal, which has been reflected in numerous scholarly publications. One of the key figures of the art scene of this period is Felix Vallotton (1865–1925). Unfortunately, there is not much literature in Russian about his activities. Traditionally, the artist is considered only as a member of the Nabi group, although he worked as part of it for a rather short time. We see him as an independent creative entity, illegally pushed into the background, who developed a new visual language of black and white prints that paved the way for subsequent generations. The present study attempts to characterise the figurative, thematic and semantic features of the graphic series Intimacies (1898), which comprises ten main prints and a preceding deconstruction sheet made up of fragments from each of the ten woodcuts. This series, which depicts the trauma of bourgeois family life and denounces the vices of French society, is not only the culmination of the artist's search for a new graphic language, but also the culmination of his satirical and edgy studies of contemporary reality. The author's main aim was to define the specificity of the series and place it in a specific historical and cultural context. In addition, this article reveals the specific artistic methods used by the master: for example, Vallotton managed to achieve greater expressiveness by adhering to the principles of economy of means.

Keywords: Felix Vallotton, woodcuts, principle of reductionism, representation of sexuality, fin de siècle, la Revue blanche.

Время рубежа XIX и XX веков, насыщенное социальными и эстетическими переменами, привлекает внимание многих исследователей, о чём свидетельствуют многочисленные научные публикации и выставочные проекты крупных институций. Подвергаются более пристальному рассмотрению художники, роль которых в истории искусства не была широко известна. В числе таких мастеров оказался Феликс Валлоттон: только в период с 2020 по 2023 г. насчитывается шестнадцать выставок с участием его работ. Королевская академия художеств в Лондоне инициировала монографическую выставку «Félix Vallotton. Painter of Disquiet» (Феликс Валлоттон. Художник беспокойства), которая затем прошла и в Метрополитен-музее, что говорит о том, что фигура художника вызывает все больший и больший интерес. Для России пересмотр его творчества был бы особенно актуален, поскольку Феликс Валлоттон посещал нашу страну, и в музеях обеих столиц хранятся его работы. К сожалению, русскоязычных исследований, которые были бы посвящены творчеству художника, недостаточно. Целью настоящей статьи

является выявление художественной и сюжетной специфики серии «Интимности» (1898) Феликса Валлоттона, являющейся вершиной ксилографических поисков мастера. Цель обусловила постановку следующих задач: формально-стилистический анализ серии, определение её образно-тематических и семантических особенностей, установление истории создания серии, историко-культурного контекста, в котором она создавалась.

В 1887 г. Феликс Валлоттон особенно тесно сходитя с Пьером Боннаром, Эдуаром Вюйаром и другими наби. Он выставляется вместе с ними в галерее Воллара. — В кругу товарищей его именуют «иностранный наби». Это прозвище возникло не просто так — Валлоттон отличался от остальных членов группы не только страной происхождения (художник родом из Швейцарии), но и образом мышления. В то время как его коллеги Пьер Боннар, Морис Дени и Эдуар Вюйар изображали своих матерей, жён и детей в буржуазных интерьерах, парках и садах, Валлоттон стал автором мрачных сцен соблазна и адюльтера [4, с. 40]. Ему была чужда семейная ро-



Илл. 1. Феликс Валлоттон. Орфей, растерзанный менадами. Холст, масло, 1914 г., Женевский музей искусства и истории <https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/orphee-depece-par-les-menades/ba-2001-0026>

мантика. С подчёркнутой безучастностью он исследовал отношения полов, заняв позицию отстранённого наблюдателя. Когда его друзья использовали технику цветной литографии, Валлоттон обратился к ксилографии. Центральная его графическая сюита, — «Интимности», законченная зимой 1898 г., была создана уже на излёте существования группировки наби.

Валлоттон был другим во всём. Об этом красноречиво свидетельствует статья Таде Натансона «Очень странный Валлоттон», в которой владелец «La Revue Blanche» представляет художника не таким уж холодным протестантом, каким его описывают другие современники: «Не столько его слова, сколько его жесты, которые он не всегда мог контролировать, выдавали его страсть к всевозможным удовольствиям. Он точно знал, куда эта страсть могла завести Энгра, художника, приведшего его в восторг. Услышав, что моделям было за что пожаловаться на автора “Турецкой бани”, Валлоттон и не подумал встать на защиту имени Энгра; его удовлетворённая улыбка демонстрировала, что Энгр нравится ему только больше от того, что он чувствует себя ближе к нему» [6, р. 27]. Такая склонность к удовольствиям не всегда благосклонно расценивалась его женой Габриэль.

Предваряя анализ серии «Интимности», отметим также, что Валлоттон занимал открытую антифеминистскую позицию. Для подтверждения этого тезиса достаточно фразы из дневника художника, записанной 9 января 1918 г.: «Какое великое зло совершил мужчина, что заслужил этого ужасного партнёра под названием женщина? Думается мне, что с настолько противоречивыми мыслями и настолько же противоположными импульсами, единственные возможные отношения между полами — это отношения победителя и побеждённого» [8, р. 87]. Это не единственное негативное высказывание художника по отношению к женскому полу; в личных записях он периодически обрушивается на женщин и жалуется на свои сложности в отношениях с ними. Кроме того, в 1891 г. он пишет довольно нелицезную критическую рецензию на выставку женщин-художниц для Лозаннской газеты: «Во

всех этих картинах шокирует, прежде всего, грубость, намеренная или нет, бестактность и отсутствие вкуса. Видимо, женская натура, которую мы обычно ассоциируем с изяществом, приспособляется к уродству и становится непреклонно и нагло грубой, когда проявляется в живописи» [6]. Позиция Валлоттона в отношении представительниц женского пола была созвучна распространённому мужскому мнению эпохи fin de siècle. Мужчины-современники художника были солидарны с ним в мыслях о том, что женщины неспособны как к сколько-нибудь серьёзной деятельности, так и к художественному творчеству.

Обозначенный социальный дискурс рубежа веков составляет семантическую основу серии «Интимности». В своих эстампах Валлоттон изображает борьбу полов, неизменно увенчивающуюся триумфом женщин, манипулирующих мужчинами при помощи фальшивых слёз, шантажа, лжи и лести. Серия «Интимности» обличает тщеславных обеспеченных женщин, думающих лишь о том, как бы им выйти в свет или устроить тайное свидание.

Марина Дюкре, глава фонда Феликса Валлоттона, опубликовала в одной из своих книг письмо художника, сохранившееся только в виде копии и не содержащее имени получателя. В этом письме от 12 апреля 1914 г. мастер писал: «...Личное влияние женщин на художника более чем опасно, ведь они едва ли ценят что-либо, кроме материальных результатов... Что касается прав, которые должны быть им предоставлены, то я не против ни одного, и я был бы рад предоставить им их все, эксперимент бы стоил того и решил бы вопрос. Тем не менее, я боюсь, что женская эра человечества — и я подразумеваю под этим доминирование женщин над мужчинами, потому как в природе нет места равенству, а есть только торжество сильного над слабым, — я боюсь, что результаты всех феминистских требований станут для мира временем такой резни, преступлений и жестокости, после которой массовые убийства прошлого покажутся сказкой...» [6, р. 36]. В июле того же 1914 г. Валлоттон написал большое полотно под названием «Орфей, разорванный на куски» (илл. 1). На нём изображены шесть обнажённых женщин — менад, набрасывающихся на молодого человека, чтобы растерзать его.

Особенности художественно-стилистического решения серии «Интимности»

Порок и соблазн всегда будоражили творческое воображение Валлоттона. «Мне нравится состояние неосознанной порочности», — признавался он в своих письмах и расписывался в этой слабости своими ксилографиями. Серия «Интимности» (1898), состоящая из десяти эстампов, будет сначала опубликована издательством «Revue blanche» в виде альбома небольшим тиражом — всего 30 экземпляров, а затем выставлена в редакции [7, р. 135].

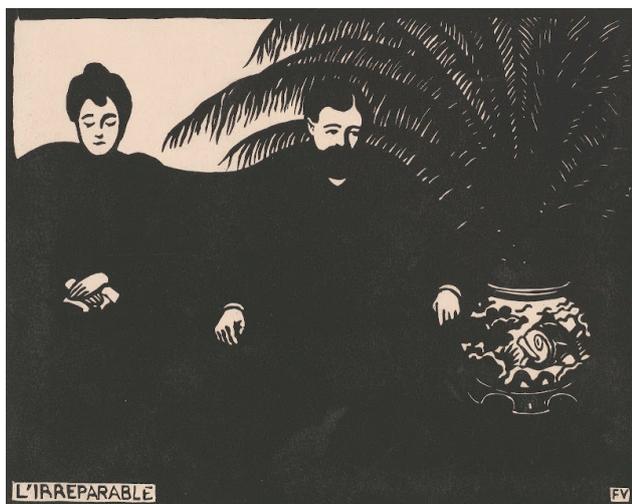
Оригинальная последовательность эстампов такова: лист с деконструкцией, состоящей из фрагментов каждой из десяти гравюр (илл. 2); «Le grand moyen» (илл. 3); «Le triomphe» (илл. 4); «L'Irréparable» (илл. 5); «Le mensonge» (илл. 6); «La belle épingle» (илл. 7); «L'argent» (илл. 8); «La santé de l'autre» (илл. 9); «Cinq heures» (илл. 10); «Apprêts de visite» (илл. 11); «La raison probante» (илл. 12). Здесь и далее — оригинальная последовательность — та, в которой были расположены эстампы в публикации La Revue Blanche. В большинстве специальных работ соблюдается не этот порядок, а тот, что представлен в «Livres de raison» художника (на протяжении своей творческой деятельности Валлоттон вёл дневник, куда записывал все созданные им произведения). Согласно ему, первым идёт лист «Le mensonge» (илл. 6), сделанный ещё в 1897 г., а следом за ним, по хронологии создания, «Le triomphe» (илл. 4), «La belle épingle» (илл. 7), «La raison probante» (илл. 12), «L'argent» (илл. 8), «Le grand moyen» (илл. 3), «Cinq heures» (илл. 10), «Apprêts de visite» (илл. 11), «La santé de l'autre» (илл. 9), «L'Irréparable» (илл. 5) и témoignage de la destruction des bois (илл. 2). Расположение листов не играет сколько-нибудь значительной роли для понимания серии, ведь она представляет собой не единое повествование о жизни одной семьи, а отдельно взятые моменты из отношений нескольких пар. Таким образом, Валлоттон создаёт универсальные



Илл. 2. Феликс Валлоттон. Лист с деконструкцией. Серия «Интимности», ксилография, 1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

Илл. 3. Феликс Валлоттон. Отличный способ. Серия «Интимности», ксилография, 1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>





Илл. 4. Феликс Валлоттон. Триумф. Серия «Интимности», ксилография, 1897 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

Илл. 5. Феликс Валлоттон. Неправимое. Серия «Интимности», ксилография, 1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

Илл. 6. Феликс Валлоттон. Ложь. Серия «Интимности», ксилография, 1897 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

сюжеты, изображая расхожие в жизни буржуазии ситуации.

В эстампе «Le grand moyen» (Отличный способ) Валлоттон изображает сцену ссоры семейной пары за обеденным столом. Мужчина, не успевший приступить к трапезе, встаёт, всё ещё держа в руках салфетку, удивлённо оглядывается на свою жену и подаётся вперёд, чтобы утешить её. Выбором названия для гравюры художник ясно даёт понять зрителям, что эта женщина — манипуляторша, а её фальшивые слёзы — крайняя мера, на которую она идёт, чтобы достичь желаемого. Валлоттон критикует лицемерие брака и женскую хитрость. Крупную картину в широкой белой раме, равно как и плинтус, Валлоттон изображает неслучайно — с помощью белых пятен он изображает ту пропасть, которая пролегла между супругами.

Композиция «Le triomphe» (Триумф) напоминает театральную сцену перед закрытием занавеса. Лист условно разделён на две половины: женскую левую и правую мужскую. Абрис фигур тонет в черноте обстановки комнаты. Внутреннее состояние героини передаётся за счёт двух элементов — лица и рук. Женщина, вновь одержавшая победу, сидит прямо и неподвижно, всем своим видом демонстрируя недовольство и презрение. Сверху вниз её глаза-запятае глядят в сторону поверженного мужа, сидящего за столом. Он плачет, прикрыв лицо носовым платком. За счёт того, что женская фигура заводится к стене, а мужская выносится ближе к краю листа, жена оказывается выше, муж практически брошен к её ногам. Все предметы обстановки Валлоттон дублирует: две картины, два стула, два ряда ящичков у комода, два цветочных горшка на нём. Стена, находящаяся за спиной женщины — белая, за спиной мужчины — чёрная. Не остаётся ничего, чтобы объединило этих двух людей кроме их несчастного брака, и даже ножка стола — единственный светлый предмет в глухой темноте нижней части листа, разделяет супругов, подчёркивает их одиночество.

«L'irréparable» (Непоправимое) повествует о тихой драме двух человек. Их фигуры будто приросли к дивану — изгиб спинки вторит изгибу плеч, создавая иллюзию единого целого. Они оказываются заперты в этом чёрном пространстве. Их взгляды устремлены в пол, их головы поникли также, как и пальма в углу комнаты. Несмотря на то, что они сидят бок о бок — они непоправимо разобщены: она, как и в «Триумфе» монументальна и неподвижна, он же слегка растерян. Сень пальмы — единственное что способно его укрыть и утешить. Отсутствие перенасыщенности предметной среды отражает душевное состояние героев — пустоту. Этот лист поражает глубиной психологической проработки. Несколькими штрихами и парой пятен Валлоттон демонстрирует безнадёжность ситуации, оправдывая название эстампа — «Непоправимое».

«Le mensonge» (Ложь) — одна из самых выразительных гравюр «Интимностей». Двое влюблённых обнимаются, их ноги тесно переплетаются между собой. На лице молодого человека сияет улыбка, лицо девушки скрыто тенью. Однако всё не так просто, содержание этой работы двусмысленно. Зная взгляды художника, мы можем предположить, что обман — это женские ласки. Неровность линий создаёт оптическое раздражение, выливающееся в психологическое напряжение сцены. Ритмическая монотонность сетки на заднем плане работает на усиление этого напряжения. Полосатый узор обоев сначала ломается в её платье, а после и вовсе утекает за пределы листа. Название ксилографии — «Ложь» — вполне могло бы стать заголовком всей серии.

В эстампе «La belle épingle» (Прекрасная булавка) мы едва ли можем распознать происходящее. Как и во всех остальных работах серии, каждый предмет обстановки здесь не случаен — в том числе и кровать, так близко к которой стоят герои. Вещи, наравне с людьми, становятся рассказчиками истории. Здесь Валлоттон использует приём, найденный им в «Le mensonge». Цветы, стоящие на столе, превращаются в пёстрый флоральный узор на полу.

Для выражения смыслового содержания ксилографии «L'argent» (Деньги) гравёр изобретёт гениальное в своей лаконичности решение. В левой части листа, у окна, являющегося источником света, изображена девушка в белом платье. Вплотную к ней стоит мужчина в чёрном костюме, старательно что-то объясняющий. А позади мужчины — бес-



Илл. 7. Феликс Валлоттон. Прекрасная булавка. Серия «Интимности», ксилография, 1897-1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

Илл. 8. Феликс Валлоттон. Деньги. Серия «Интимности», ксилография, 1897-1898 г., Национальная библиотека Франции.





Илл. 9. Феликс Валлоттон. Здоровье другого. Серия «Интимности», ксилография, 1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

Илл. 10. Феликс Валлоттон. Пять часов. Серия «Интимности», ксилография, 1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

Илл. 11. Феликс Валлоттон. Подготовка к визиту. Серия «Интимности», ксилография, 1898 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

конечная чёрная масса, поглотившая его и стремительно надвигающаяся на девушку. И самого мужчины, по сути, не существует, весь он — это одна ладонь да усатое лицо, торчащее из белого воротничка. Тьма, занимающая две трети листа — аллегория власти денег. И судя по безмятежному выражению лица девушки, она уже готова ей подчиниться.

Эстамп «La santé de l'autre» (Здоровье другого) богат на узоры, фактуры и драпировки. Рисунки подушек вносят в этот чёрно-белый мир тоновое разнообразие. Так, с помощью двух ахроматических цветов, создаётся ощущение присутствия цветов спектра. Раскинувшийся на полу ковёр при ближайшем рассмотрении оказывается шкурой какого-то несчастного животного. Вполне возможно, что включение этого элемента декора в убранство комнаты является намёком автора на исход этих отношений. Девушка в приспущенной с одного плеча ночной сорочке поит из своих рук мужчину, развалившегося среди рябых подушек. Казалось бы, в этом листе изображена подлинная привязанность: один искренне заботится о другом. Однако вряд ли гравёр стал бы изменять себе и создавать идиллическую романтическую сцену. Вероятнее всего, это изменщица со своим любовником пьёт за здоровье отсутствующего мужа. Ирония у Валлоттона всегда берёт верх над любовью.

Композиция гравюры «Cinq heures» (Пять часов) имеет круговое построение. Брошенные в беспорядке на стуле на переднем плане вещи; полотно скатерти; простыни кровати; герои, заключившие друг друга в объятия — за счёт замыкания белого цвета формируют кольцо. Очевидно, что и эти отношения также построены на одном вечно повторяющемся сценарии, ведь пять часов — это время, когда некоторые дамы из буржуазного парижского общества обычно посещали своих любовников. Фигуры героев сформированы последовательным чередованием округлых пятен чёрного и белого цветов.

На ксилографии «Apprêts de visite» (Подготовка к визиту) изображена семейная пара перед выходом в свет. В левой части, у зеркала, прихорашивается женщина. Судя по наполовину выгоревшей свече и обилию предметов для ухода за собой на столе, её сборы продолжаются не первый час. При первом же взгляде на мужа в глаза сразу бросается разительный контраст между его мрачным расположением духа и кокетливым настроением супруги. Ломанный узор подушек сообщает нам об их изрядной помятости, образовавшейся в результате непомерно долгого ожидания. Тени на лице мужчины, сгустившиеся как тучи, свидетельствуют об его усталости и раздражении.

Финальный лист — «La raison probante» (Убедительная причина) — очередной пример социальной критики двойных стандартов гендерных отношений. В подготовительном рисунке значилось другое название — «Неотложное поручение». Видимо, художник счёл его недостаточно двусмысленным, и в результате вырезал другое — «Убедительную причину». Эстамп снова допускает противоречащие друг другу прочтения: либо уходящая женщина ласково врёт о причинах, по которым она уходит, либо она прибывает, ложно оправдываясь за неожиданный визит. Для мужчины её слова не имеют значения, когда она наклоняется, чтобы получить поцелуй, он с удовольствием целует её. Валлоттон насмехается над обманутым героем, придавая сцене комичность за счёт переключки формы женской шляпки и мужских усов.

В основе творческого метода Валлоттона лежит принцип редукционизма. Ведя в отношении своих произведений ригористическую политику, художник отказывается от всех деталей до тех пор, пока это возможно сделать без потери смысловой нагрузки. Он оставляет лишь ключевые элементы, заполняя всё остальное чернотой. Его смелая обобщённая манера всегда требует безукоризненной точности рисунка.

Серия «Интимности» в контексте дебатов о равноправии полов

На рубеже веков проблема взаимоотношений мужчины и женщины стояла достаточно остро. В этом плане Валлоттон, стройно оформивший свои взгляды в серию «Интимности», является лишь выразителем общих идей и переживаний. Женская эмансипация вызывала у мужчин различные опасения. «Женщина меняется, потому что меняются общест-



Илл. 12. Феликс Валлоттон. Убедительная причина. Серия «Интимности», ксилография, 1897 г., Национальная библиотека Франции. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52517865t.r>

во, работа, семья, — и наоборот. В этом стремительном мире, Адам больше не уверен в своём месте, своей роли, своём бытии...Он барахтается в противоречиях, стремясь найти опору», — пишет исследовательница Аннелиз Мог в своей книге «Кризис мужской идентичности на рубеже веков» [13, р. 15].

Писатели, которых Валлоттон читал, и которых знал лично (среди них Золя, Мирбо, Барбе д'Оревильи) единодушно осуждали женщин за стремление получить образование или работу. Эмиль Фаге писал в 1910 г.: «Это популяция невыносимо глупых женщин, претендующих на то, чтобы обогнать мужчин, занять их места, раздавить их» [13, р. 52]. В 1890-е гг. Стриндберг отвечал: «Я собираюсь переписать "Отца", и через десять лет, когда над нами будут властвовать эти женщины-дьяволицы с их правом голоса и всем прочим, угнетенные мужчины раскапывают мою трилогию, но не посмеют её поставить [...]. Я буду бороться до тех пор, пока в моем теле останутся нервы, и, если они запытают меня до смерти, вы сможете написать пьесу о последнем мужчине» [16, р. 16]. Обычные женщины, не выступавшие за эмансипацию, также подвергались презрению за то, что выходили в свет, оставляя своих детей на попечение слуг; за то, что тратили деньги, с трудом заработанные их мужьями, на глупые развлечения, сводя роль супруга в семье к роли «банкира».

Теории социальной эволюции, естественного отбора исползовались некоторыми мыслителями, чтобы доказать невозможность равноправия (несмотря на то, что ни Герберт Спенсер, ни Чарльз Дарвин в своих трудах не уделяли особого внимания гендерному вопросу). Считалось, что зако-

ны эволюции Спенсера применимы и к отношениям между полами: существует конфликт между воспроизводством и индивидуализацией, или самореализацией, конфликт между фертильностью и умственной деятельностью женщин. Тем не менее, уже в середине XIX века в Европе были учреждены первые колледжи. Несмотря на частичное предоставление прав и некоторые уступки, тело женщин и деторождение по-прежнему контролировались государством [10].

Помимо выражения опасений насчёт женской эмансипации, гравюры из цикла «Intimités» вскрывают проблемы сексуальности. Французский философ Мишель Фуко во второй главе первого тома «Истории сексуальности» утверждает «репрессивную гипотезу», согласно которой, сексуальность как явление подавлялась обществом вплоть до 1960-х гг. — свершения сексуальной революции. Данная теория предполагает, что в эпоху Возрождения отношение к сексуальности было свободным и лёгким, а затем, когда в XVII в. буржуазия берёт её под свой контроль, дискурс резко меняется. Как утверждает Фуко, XVIII и XIX века — это время, когда общество перенаправляет своё внимание от сексуальной жизни супругов к нетрадиционным формам связей, сосредотачивается на «мире извращений». С этого момента буржуазное общество допускает различные перверсии, оставляя за собой право на их регуляцию. На смену средневековому диспозитиву супружества приходит диспозитив сексуальности. Эта замена средневекового понимания на современное происходит в первую очередь в буржуазной семье. Секс оказывается про-

дуктом социально-политических конструктов, контекста [9].

Тело было важным элементов многих общественных дебатов во Франции в 1890-е годы. Народное сознание волновала дегенерация нации, моральная и физическая, повлекшая за собой проигрыш во франко-прусской войне 1870 года. С одной стороны, активно полемизируются вопросы сексуальной жизни, рождаемости; входит в моду канкан и эротическая открытка. С другой, всё ещё блюдётся католическое благочестие. Личную сдержанность и благоразумие стимулируют страхи перед венерическими заболеваниями. Это напряжение между общественным и частным лежит в основе французской культуры 1890-х годов [17, p. 20].

Ещё одна болевая точка французской нации, нащупанная Валлоттоном в серии «Intimités» — это измена. Браки по-прежнему заключались в целях выгодоприобретения намного чаще, чем по любви (отчего пострадает и сам художник), следствием чего была супружеская неверность, по поводу которой общественность питала лихорадочную озабоченность. Как и в любом социуме, прелюбодеяние трактовалось по-разному: как порочащая честь, аморальная выходка участника адюльтера, как унижение для обманутого супруга, как смертный грех перед лицом католической церкви, и как уголовное преступление с точки зрения суда. Измена была неудобной темой на стыке частной и общественной жизни. Она угрожала браку, в республиканской Франции заключаемому в мэрии; подрывала социальные устои государства, нуждавшегося в стабильности. Неверность была проявлением того естественного инстинкта дебоша, который республиканские идеологи, такие как Фуйе, диагностировали как симптом национального вырождения. В 1896 г. широкочитаемый журнал «Gil Blas Illustré» неоднократно выпускается с обложкой на тему адюльтера [3]. Неверность становится сюжетом для многих пьес, и, получая активное распространение в культуре, превращается из тайного опыта и объекта страха в достояние гласности.

На рубеже XIX и XX веков Оскар Уайльд в «Портрете Дориана Грея» устами своего героя заявляет: «Мужчины женеются от усталости, женщины выходят замуж из любопытства. И те и другие разочаровываются» [18, p. 55]. Неудавшийся брак отягощала трудность развода. После Великой французской революции была объявлена полная свобода развода, правда, пришедший вскоре к власти Наполеон, эти права ограничил. Так, жена по Гражданскому кодексу 1804 года могла разводиться не при любой измене мужа, а лишь если он «держал свою сожительницу в общем доме». Впрочем, следующие пункты гласи-

ли, что супруги вправе требовать развода «вследствие тяжелых обид», а также при взаимном согласии. Вернувшиеся к власти Бурбоны восстановили католический брак, а развод запретили совсем, заменив его старым принципом признания недействительности брака. Под сенью этого законодательства французские супруги промаялись до 1884 г., когда для них были сделаны некоторые послабления [2, с. 379]. Это изменение в законодательстве является очередным примером несправедливого отношения к женщинам. Согласно ему, женщина могла подать на развод только в том случае, если муж держит сожительницу в общем доме. Тем временем любая измена женщины криминализировалась и даже каралась тюремным заключением.

Феликс Валлоттон — талантливый ксилограф, вдохнувший в этот вид графического искусства новую жизнь. Его художественный язык, отличающийся своей немногословностью и выверенной лаконичностью, можно кратко охарактеризовать как принцип бритвы Оккама. Он упрощает все детали, которые можно упростить без смысловых потерь, но не более того. Валлоттон озабочен точностью рисунка и геометрической конструктивностью. Контрастное сопоставление чёрных и белых пятен — его главное изобразительное средство.

Серия «Интимности» — вершина творчества гравера. Никогда ещё его графические сюиты не носили такой цельный, законченный характер. Именно здесь он доводит до совершенства свой приём обобщения, благодаря которому станет известен. Здесь же он достигает пика язвительности в адрес буржуазного социума. Художник умело критикует французское общество и сложившиеся в нём нормы поведения, высмеивает его пороки, создавая точные собирательные образы современников. Герои его гравюр — любовники и супружеские пары, переживающие разные стадии отношений. Одна сцена никогда не является продолжением другой; каждый лист изображает новую пару людей, однако все вместе они, как фрагменты мозаики, собираются в единую картину. Все сцены разворачиваются в интерьерах, Валлоттон предпочитает замкнутое пространство. Люди, как актёры в театре, разыгрывают какую-нибудь пьесу Ибсена или Стриндберга посреди комнат с полосатыми обоями и мягкими диванами. Каждый элемент обстановки у художника — говорящий. Все предметы быта — действующие лица разворачивающейся драмы. Искусство Валлоттона — уникальный пример того, как мастер и техника могут взаимно обогатить друг друга. Его графика, также как и он сам, — продукт своего времени, эпохи *fin de siècle*.

Список литературы:

1. Бродская Н. В. Ксилография Феликса Валлоттона: дисс...канд. искусствоведения. 17.00.04. Ленинград, 1973. 216 с.
2. Ивик О. О брачной и внебрачной жизни. М.: НЛЮ, 2020. 688 с.
3. Ключина Е. В. Особенности художественного оформления иллюстрированного журнала «Gil Blas Illustré» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. Вып. 8 (82). С. 99–103.
4. Костеневич А. Г. Боннар и художники группы Наби: коллекции музеев России: альбом. СПб.: Аврора; Бурнемут; Паркстоун, 1996. 285 с.
5. Щекатихин Н.Н. Феликс Валлотонъ. М.: Альциона, 1920. 112 с.
6. Ducrey M. Félix Vallotton: his life, his technique, his paintings. Lausanne: Edita, 1989. 164 p.
7. Félix Vallotton: Das druckgraphische Werk. Holzschnitte. Lithographien. Radierungen. Katalog / Ausstellung. Kunsthalle Bremen, 1981. 143 p.
8. Félix Vallotton: documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre. Présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubec / Lausanne, Paris: Bibliothèque des arts. 1973. 316 p.
9. Foucault M. Histoire de la sexualité. Vol. 1: la volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976. 211 p.
10. History of Women in the West: Vol. IV: Emerging Feminism from Revolution to World War / G. Duby and M. Perrot (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994. 660 p.
11. Horn U. Félix Vallotton – das graphische Werk Félix Vallotton / Berlin: Eulenspiegel, 1987. 128 S.
12. Koella R. Vom Bild zur Grafik, von der Grafik zum Bild - Wechselwirkungen im Schaffen von Félix Vallotton // Félix Vallotton: Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende / Bietigheim-Bissingen: Städtische Galerie. 2003. 163 S.
13. Maugue A. L'identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871–1914. Marseille: Éditions Rivages, 1987. 195 p.
14. Meier-Graefe J. Félix Vallotton. Biographie. Paris, Berlin: Edmond Sagot, J.A. Stargradt, 1898. 64 p.
15. Neuman S. M. Félix Vallotton. New Haven, New York: Yale University Art Gallery, Abbeville Press, 1991. 328 p.
16. Strindberg A. The Plays [of] August Strindberg. Madison: Secker and Warburg, 1975.

17. Thomson R. *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889–1900*. New Haven and London: Yale University Press, 2004. 268 p.
18. Wilde O. *The Picture of Dorian Gray*. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co LTD, 1913. 248 p.

References:

- Brodskaya, N. V. (1973) *Ksilografiia Feliksa Vallotona [Woodcuts by Felix Vallotton]*, PhD Thesis, Leningrad. (in Russian)
- Duby, G., Perrot, M. (eds) (1994) *History of Women in the West: Vol. 4: Emerging Feminism from Revolution to World War*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ducrey, M. (1989) *Félix Vallotton: his life, his technique, his paintings*. Lausanne: Edita Publ.
- Félix Vallotton: Das druckgraphische Werk. Holzschnitte. Lithographien. Radierungen. Katalog (1989) [Félix Vallotton: The graphic work. Woodcuts. Lithographs. Etchings. Catalog]* Ausstellung. Kunsthalle Bremen Publ. (in German)
- Foucault, M. (1976) *Histoire de la sexualité*. Vol. 1: la volonté de savoir. Paris: Gallimard Publ. (in French)
- Guisan, G. (1973), Jakubec, D. *Félix Vallotton: documents pour une biographie et pour l'histoire d'une oeuvre. Présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubec [Félix Vallotton: documents for a biography and the history of a work. Presentation, selection and notes by Gilbert Guisan and Doris Jakubec]*. Lausanne, Paris: Bibliothèque des arts. (in French)
- Horn, U. (1987) *Félix Vallotton – das graphische Werk Félix Vallotton [Félix Vallotton – the graphic work of Félix Vallotton]*. Berlin: Eulenspiegel Publ. (in German)
- Ivik, O. (2020) *O brachnoi i vnebrachnoi zhizni [On marriage and non-marital life]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian).
- Klushina E. V. (2017) 'Features of artistic design of the illustrated magazine "Gil Blas Illustré"', *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology and art history. Issues of theory and practice]*, 8 (82), pp. 99–103. (in Russian)
- Koella, R. (2003) *Vom Bild zur Grafik, von der Grafik zum Bild – Wechselwirkungen im Schaffen von Félix Vallotton [From picture to graphic, from graphic to picture – interactions in the work of Félix Vallotton]* Bietigheim-Bissingen: Städtische Galerie Publ. (in German)
- Kostenevich, A.G. (1996) *Bonnar i khudozhniki gruppy Nabi: kolleksiia muzeev Rossii: al'bom [Bonnard and artists of the Nabi group: collections of Russian museums: album]*. St. Petersburg: Avrorra Publ.; Burnemut: Parkstoun Publ. (in Russian).
- Maugue, A. (1987) *L'identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871–1914 [Male identity in crisis at the turn of the century, 1871–1914]* Marseille, Éditions Rivages. (in French).
- Meier-Graefe, J. (1898) *Félix Vallotton. Biographie [Félix Vallotton. Biography.]* Paris, Berlin: Edmond Sagot, J.A. Starogradt Publ. (in German)
- Newman, S.M. (1991) *Félix Vallotton*. New Haven, New York: Yale University Art Gallery, Abbeville Press
- Shhekatihin, N. N. (1920) *Feliks Valloton [Felix Vallotton]*. Moscow: Al'tsiona Publ. (in Russian).
- Strindberg, A. (1975) *The Plays of August Strindberg*. Madison: Secker and Warburg.
- Thomson, R. (2004) *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889–1900*. New Haven and London: Yale University Press.
- Wilde, O. (1913) *The Picture of Dorian Gray*. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co LTD.

Кем Татьяна Евгеньевна, магистр истории искусства. kemtatianaevg@gmail.com. ORCID: 0009-0000-4337-2830

Kem, Tatyana Evgenievna, Master of Art History. kemtatianaevg@gmail.com. ORCID: 0009-0000-4337-2830

ОБРАЗ САРЫ БЕРНАР В КОММЕРЧЕСКОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

THE IMAGE OF SARAH BERNARD IN COMMERCIAL PRINTED GRAPHICS OF THE LATE XIX – BEGINNING OF THE XX CENTURY

Аннотация. Появление иллюстрированной рекламы во Франции стало значительным событием в искусстве XIX в. С открытием больших магазинов печатная реклама заняла свое место на парижских улицах. Формирующийся рынок товаров нуждался в увеличении продаж. Для привлечения покупателей на рекламных плакатах, карточках, обложках журналов располагали изображения наиболее известных личностей, в том числе из театральных кругов. Став олицетворением успеха, женской привлекательности и элегантности, Сара Бернар была одной из первых. Статья посвящена использованию образа Сары Бернар в коммерческой печатной графике для продвижения различных товаров в конце XIX – начале XX в. Показано, что, используя изображение Сары Бернар, художники предлагали потребителю рекламы не столько качественный товар, сколько потенциальный образ жизни великой актрисы, который каждый может перенять и повторить просто став покупателем.

Ключевые слова: Сара Бернар, реклама, коммерческий плакат, рекламная карточка.

Abstract. The appearance of illustrated advertising in France was a significant event in the art of the 19th century. With the opening of large stores, print advertising took its place on the streets of Paris. The emerging commodity market needed increased sales. To attract buyers, images of the most famous personalities, including from theater circles, were placed on advertising posters, cards, and magazine covers. Having become the personification of success, feminine attractiveness and elegance, Sarah Bernhardt was one of the first. The article is devoted to the use of the image of Sarah Bernhardt in commercial printed graphics to promote various products in the late 19th – early 20th centuries. It is shown that using the image of Sarah Bernhardt, the artists offered the advertising consumer not so much a quality product, but a potential lifestyle of the great actress, which everyone can adopt and repeat simply by becoming a buyer.

Keywords: Sarah Bernhardt, advertising, commercial poster, promotional card.

Великая французская актриса конца XIX – начала XX в. Сара Бернар была не только одной из самых известных фигур в истории мировой сцены, которая посетила с выступлениями пять континентов и вызывала жаркие споры своей игрой на сцене, образом жизни, поведением, стилем. Она создала шаблон для икон шоу-бизнеса, какими мы их знаем [1; p. 71]. При этом, многочисленные исследования о ее жизни состоят в основном из мемуаров, биографических эссе, откликов критиков – ее современников, а также воспоминаний театральных деятелей, писателей, и мемуаров самой Сары Бернар.

Несмотря на то, что в 2023 г. исполнилось 100 лет со дня смерти Сары Бернар, ее фигура по-прежнему вызывает интерес: выпускаются спектакли и ставятся пьесы (Scènes étrangères ou Sarcey et Sarah Bernhardt à Londres. Studio-Théâtre. Paris), [9], создаются художественные и документальные фильмы [43; 9], защищаются научные диссертации [50]. В Западной Европе и США проводятся посвященные жизни и творчеству Сары Бернар выставки («Сара Бернар: Искусство высокой драмы», Еврейский музей Нью-Йорка (2005–2006 гг.), «Сара Бернар. И женщина создала звезду», Музей изобразительного искусства Пти Пале в Париже (14 апреля – 27 августа 2023 г.)), конференции, («Сара Бернар. Вечно юная», Народный университет Монцы, Италия (2002 г.)), цикл тематических научных чтений, Комитет истории города Парижа (апрель – июнь 2023 г.), что подтверждает актуальность настоящего исследования.

Многочисленные изображения актрисы встречаются на картинах, фотографиях, афишах, плакатах. Карикатурами на события из жизни Сары Бернар была заполнена иллюстрированная пресса того периода. К образу великой актрисы обращались в том числе и художники XX вв., например Энди Уор-

хол (Сара Бернар, из серии «Десять портретов евреев XX в.», 1980, 101,6×81,3 см. Револьвер Уорхол Галерея, Санта-Моника). К 150-летию со дня рождения Сары Бернар в Монако была выпущена марка (серия: 150 лет со дня рождения Сары Бернар Монако, 1994, металлография. 3×4 см) с портретом актрисы.

Однако, несмотря на многогранность творческого таланта актрисы, в большинстве случаев, исследовательскому анализу и описанию подвергались изображения Сары Бернар, связанные с ее театральной деятельностью и насыщенной, иногда скандальной личной жизнью. Сфера использования образа великой актрисы для продвижения товаров, отраженная коммерческой рекламной графикой, практически не описана, что и составляет новизну исследования.

Оценивая степень научной разработанности проблемы, отметим, достаточное количество воспоминаний о встречах с ней, впечатления от ее спектаклей, которые носят скорее мемуарный, чем исследовательский характер. Что касается специальной литературы, то здесь основной ее корпус составляют труды, авторство которых принадлежит иностранным исследователям. Как указывает Роберт Готлиб, литература о Саре Бернар обширна как на французском, так и на английском языках. К сожалению, следует признать, что она отличается крайней противоречивостью. Отсутствие документации, плюс склонность Сары Бернар к рефлексии, самоанализу и отказу от строгой достоверности, оставляют читателей на милость их собственных представлений [34].

В качестве источников, содержащих биографические сведения, отметим мемуары самой Бернар (вступительное слово Е.И. Горфункель) [6], другие книги, написанные актрисой [2], а также книгу, написанную

современницей и коллегой Сары Бернар Мари Коломбьер [31].

Среди наиболее значимых биографических исследований жизни и творчества Сары Бернар упомянем труды таких авторов, как С. Бломберг [3], Л. Верней [48], А. Делби [32], А. Жидель [7], К. Жоанни [36], К. Окман [38], М. Пейрамор [39], С.-О. Пикон [17], Ж. Ричардсон [41], Ф. Сарсэ [19], К. Скиннер [47], А. Фукье [23], Шурманн [45], Ж. Юре [35], Л. Ре [40], Ш. Маркус [37], Д. Руокко [42].

Два каталога выставок, посвященных Саре Бернар [38; 28], включают большой перечень памятников, отражающих образ Бернар в изобразительном искусстве, а также предметов, сопровождавших жизненный путь актрисы.

В отечественной историографии сведения о роли Сары Бернар в развитии французского театра рубежа XIX–XX вв., впечатления от ее театральной игры и воспоминания о встречах с ней можно обнаружить в работах К.А. Смолиной [21], сборнике воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом» [5], в мемуарах В.А. Мичуриной-Самойловой [11], Н.А. Обуховой [15], Н.А. Смирновой [20]. Сюда же можно отнести два фельетона А.П. Чехова [24].

Зарождение афиши как вида рекламы, в том числе театральной, ее популярность и массовое распространение, рассматривается И.А. Никифоровой в каталоге 2011 г., посвященном выставке французской афиши в ГМИИ им. А.С. Пушкина [14]. Возникновение и развитие искусства плаката анализируется в исследовании Я. Тугендхольда [22] и сборнике статей «Эжен Грассе и его творчество» [33].

Представленный историографический очерк показывает, что вопрос использования образа Сары Бернар в рекламных коммерческих целях остается вне поля исследовательского интереса, что и определило цель настоящего исследования — выявление способов использования образа Сары Бернар для продвижения самого широкого спектра товаров на основе коммерческой печатной графики второй половины XIX – первой четверти XX в.

Период конца XIX — начала XX вв. во Франции, который характеризуется ускорением технического прогресса, экономическими успехами, расцветом художественной культуры и театра, получил название Прекрасной эпохи (фр. *La Belle Époque*). Это была эпоха Эйфелевой башни и метро. На смену газовому свету пришла электрическая лампочка. Золя писал натуралистические романы, а Дебюсси сочинял импрессионистскую музыку. Фиакр на Елисейских полях учился уступать место новомодному автомобилю. На Монмартре крутились рукава мельницы на вершине «Мулен Руж», в то время как в кабаре Ла Гулло танцевала канкан, а Тулуз-Лотрек рисовал [44, р. 1].

Немаловажную роль в развитии сферы развлечений сыграла перестройка Парижа. Жизнь парижан второй половины XIX в. проходила вокруг больших бульваров, проложенных по проекту барона Османа, на которых располагались большинство магазинов, кафе и самых известных театров.

Женщины начинают играть особую роль в индустрии развлечений. Часто происходя из малообеспеченных слоев общества, они переосмысливают традиционную фемининную модель хозяйки дома и воспитательницы детей, помещая на первое место вопросы самореализации и карьеры. Чаще других эти изменения происходят в богемной среде артисток, танцовщиц, актрис. Наиболее трудолюбивые, амбициозные и талантливые дамы, часто имеющие в начале творческого пути отношение к «полусвету», становятся «звездами» с наличием множества поклонников. По мере развития карьеры они могут позволить себе освободиться от финансовой зависимости благодаря собственным значительным гонорарам. Сара Бернар была одной из первых.

Важным инструментом создания и поддержания образа «звезды» становится фотография. В 1841 г. в Париже работает еще чуть более 10 фотоателье, а 10 лет спустя — уже больше 50-ти [10, с. 148]. Используя фотографию, звезды начали отдавать предпочтение определенным фотографам. В Париже Феликс Надар создает одну из самых известных серий фотографий Сары Бернар [28, pp. 35–37, 40], в Лондоне, где Сара Бернар регулярно выступала более сорока лет, она обращается к дому «W.&D. Downey», мастерской, которая получает эксклюзивные права на портреты Сары Бернар в Великобритании, и актриса

будет первой, кто потребует, чтобы ей заплатили прежде, чем она станет позировать [28, р. 225–226]. В Нью-Йорке во время гастролей Сара Бернар снималась у Наполеона Сарони, который вскоре становится одним из ее любимых фотографов [10, с. 153].

С открытием больших магазинов печатная реклама заняла свое место на парижских улицах. Появление иллюстрированной рекламы во Франции стало значительным событием в искусстве XIX века. Французская афиша заслужила авторитет во всем мире и во многом определила эстетику своего времени, повлияв на вкусы общества [14, с. 7]. Художники активно заполняли образовавшуюся нишу, осваивая новый жанр графики. Цветная литография в эти годы становится бесспорным лидером, оставляя далеко позади все другие техники. Ее широкому распространению способствовал ряд технических новшеств, значительно упростивших и убыстривших сам процесс изготовления печатной формы [18, с. 55]. В технике литографии создавали все виды печатной графики, от театральных программ и почтовых карточек до коммерческих плакатов и афиш.

Захватившая общество погоня за наслаждениями и обладанием роскошью, сопровождалась потребностью публики в ярких зрелищах. Париж приобрел репутацию столицы роскоши и вечного праздника [13, с. 49–57]. Все это потребовало создания большого количества театральных и концертных афиш, а также рекламных плакатов для продвижения товаров и услуг. Последнее десятилетие XIX в. объединило искусство с индустрией, породив плакат рекламного типа, который не просто отражал промышленное и торговое развитие эпохи, но и поднялся на высокий художественный уровень, будучи создаваемым ведущими мастерами своего времени [16, с. 292].

Рекламные плакаты рассказывали о новых средствах передвижения, напитках и деликатесах, лекарствах и сигаретах, косметических средствах и многом другом. Главная цель рекламного плаката состояла в том, чтобы остановить взгляд зрителя, «захватить» его внимание, для чего использовались утрированная яркость изображения, крупные цветные пятна, контрасты и незамысловатые сюжеты.

Ирина Никифорова приводит слова британского художественного критика и историка рекламного искусства Чарльза Хайатта из статьи «Плакат как зеркало нашей жизни» в журнале «The Poster» 1900 г.: «Мы можем убедиться в энциклопедическом всеведении рекламы, если потрудимся перелистать страницы годовых подшивок нашего журнала. Они иллюстрируют каждый аспект нашего существования: одежду, которую мы носим, наши спортивные занятия и развлечения, продукты и напитки, которые мы едим и пьем, фиксируют все, что мы читаем и смотрим. Только благодаря рекламе, мгновенно реагирующей на каждую новинку, мы можем проследить быстротечность изменчивой моды [цит. по: 13, с. 49]».

Реклама заполняет заборы, специальные тумбы и стенды, стены павильонов Всемирных выставок. Созданные художниками плакаты безвозвратно изменили концепцию рекламы: от описания продукта к рекламным изображениям, воздействующим на чувства покупателя. При этом, эстетические свойства рекламных изображений часто не соответствовали потребительским качествам рекламируемой продукции.

Борьба за достижение коммерческого успеха в самых разных областях экономического развития Франции стала мощным стимулом для развития рекламного плаката. Многие художники, иллюстраторы и живописцы пробовали свои творческие силы в этом виде искусства. Именно в Париже сформировались основные приемы и маркетинговые уловки, определившие развитие рекламного искусства на столетие вперед. Прежде всего это выбор рекламного персонажа: эмоциональная убедительность подходила здесь как нельзя лучше [14, с. 16]. Героиней французской рекламы чаще всего становилась молодая привлекательная девушка, занятая развлечениями и демонстрирующая стремление к роскошным вещам. Часто в рекламе участвовали знаменитые женщины: актрисы, иконы стиля, которые становились представителями бренда, когда бренд ассоциировался с личностью. Реклама не только вызвала потребность в приобретении данного товара, но и воздействовала на зрителя: парижские дамы полусвета, рассматривая рекламные изображения, отождествляли себя с его очарова-



Илл. 1. Аноним. Рекламный плакат десерта «Le Fédoга», 1883, 10,5×6,7см. Национальная библиотека Франции, Париж. <https://archive.org/details/sarahbernhardtar000ockm/page/145/mode/1up?view=theater> стр. 145.

тельными созданиями, старались на них походить [4, с. 46].

Моделями для художников становились актрисы и дамы полусвета, а большое количество их фотографических карточек отменяло необходимость позирования. Естественно, что особенно часто использовали те, чья популярность была выше. В обозначенном контексте громкие имена и яркие образы деятелей культуры, как и сегодня, начинали служить удобным инструментом для реализации торговых и предпринимательских целей. Мировая известность Сары Бернар в период конца XIX – начала XX вв. широко использовалась в коммерции. Появились рекламные плакаты, открытки, карточки с изображением Бернар, с помощью которых производители стремились повысить продажи товаров и услуг, ее образ нашел отражение в творчестве как ведущих художников Франции второй половины XIX – начала XX вв., так и мастеров второго ряда.

Использованные в настоящем исследовании рекламные изображения с использованием образа Сары Бернар включают коммерческие плакаты, нотные обложки, коллекционные карточки, рекламные открытки, реклама на обложке журнала и на театральной программе. Несмотря на обилие и жанровое своеобразие памятников заранее отметим, что художественные качества и историко-культурная ценность этих работ сильно варьируется. Рядом с великолепными плакатами Шере и Мухи можно встретить содержательно непритязательные постеры, часто дублирующие или прямо репродуцирующие известные фотографии великой актрисы. Тем не менее, отобранный корпус изображений позволяет проследить историю возникновения и эксплуатации образа Сары Бернар в новой для эпохи рубежа веков сфере, а именно в коммерческой рекламе.

Коммерческое использование образа Сары Бернар во

многом было спровоцировано страстью актрисы к деньгам, что не было секретом. Шарлотта Шолан в статье «Бернар становится брендом» так характеризует эту индивидуальную особенность: «„Божественная“ и „возмутительная“, она предлагает свои услуги тем, кто платит больше всех. Вместе со своими импресарио она на время становится профессионалом в области маркетинга и мерчандайзинга. Будучи пионером в сфере влияния, она рекламирует бренды, которым дает свое имя, тело или лицо. Производные продукты с ее изображением продаются по всему миру во время ее бесчисленных гастролей, которые способствуют ее известности на международном уровне» [30, р. 58].

Одним из первых коммерческих плакатов является реклама десерта «Le Fédoга», появившаяся в 1883 г. (илл. 1). Надпись гласит: «12 почетных дипломов, Сара Бернар в пьесе Федора (1883). Fédoга, десерт настоятельно рекомендуется гурманам. Патент П. Дешам, 23, Буль д'Пуассоньер, Париж». Спектакль «Федора» был поставлен в «Театре Водевиль» («Théâtre du Vaudeville») в Париже 11 декабря 1882 г. [25, р. 1–2] и претерпел 135 представлений [49, р. 2]. Трагическая история любви принцессы Федоры Ромазофф начинается в Санкт-Петербурге, а заканчивается в Париже ее смертью. Для рекламного плаката анонимный художник использует прием как бы «плакат в плакате». Он помещает фигуру Сары Бернар, одетую в аристократическое платье, на отдельный лист, и окружает сверху и снизу текстом: «Сара Бернар. В пьесе Федора (1883)», что воспринимается как афиша спектакля. Вокруг этой стилизованной афиши расположены символы и результаты занятий актрисы: слева – скульптура авторства Сары Бернар «После бури», сценарий «Федоры» и перо, справа – мольберт и палитра с красками, вверху – красный занавес, театральная маска на трубе славы, и воздушный шар, на котором летала Сара Бернар. Цветовая палитра содержит три основных цвета: синий, красный и желтый, с охрой для фона, на котором расположена фигура Бернар, и для полей рекламного содержания.

Художником, изменившим традиционную схему рекламного плаката, стал Жюль Шере. По меткому замечанию Филиппа Дэниса Кейта, это стало возможным благодаря тому, что Шере был одновременно техником и художником, то есть обладал сочетанием, необходимым для эстетического развития медиума [29, р. 3].

Жюль Шере обладал крепкой профессиональной подготовкой для полноценной реализации в коммерческой рекламной среде. Шесть лет, с 1859 по 1866 г., он провел в Лондоне, где работал над созданием этикеток для духов, а также знакомился с ведущими европейскими художественными центрами. По возвращении в Париж в 1866 г. Шере основал собственную типографию, оснащенную огромным печатным прессом, привезенным из Лондона [16, с. 293].

Мастер вырабатывает особый авторский метод работы с камнем, чем-то напоминающий тот, которым в свое время пользовался Оноре Домье. Дж. Барниоут указывает, что Шере создавал свои рисунки прямо на литографском камне, возвращая литографии значение прямой творческой техники [27, р. 7]. Цветовая гамма его плакатов чаще всего ограничена красным, желтым, синим и черным. Для набора слов текста практически всегда используются красный или синий цвет.

Помимо переосмысления формальных возможностей афиши, Шере создал и особую иконографию, делающую его произведения легко узнаваемыми на улице. Главным становится изображение фигуры, чаще молодой задорной девушки, получившей по имени создателя его художника прозвище «шеретка», которая рекламировала практически любые товары и стала символом своего времени. Этот особенный тип с осиной талией, вздымающейся юбкой, рукавами с оборками и очаровательным блеском в глазах доминировал в обществе [45, р. 40].

Ярким примером плакатного стиля Шере, в котором мастер эксплуатирует образ Сары Бернар, является рекламный плакат «La Diaphane. Рисовая пудра Сара Бернар», созданный в 1890 г. (илл. 2). Компания «La Diaphane» стала одной из первых среди производителей косметики, которая начала рекламировать свою продукцию. Лицом новой рисовой пудры стала Сара Бернар. Однако, на плакате художник изображает девушку, в образе которой только копна рыжих

кудрявых волос напоминает о Бернар. Художник предлагает скорее не просто пудру, а образ жизни, приятную иллюзию. Особое очарование имени звезды театра — Сары Бернар использовалось, как форма дополнительного убеждения. При помощи рисовой пудры дамам предлагалось повторить бледность актрисы. Белое пушистое жабо и пуховка в руках модели напоминают облака рисовой пудры, черные длинные перчатки придают изображению театральность и графичность. Задорно развивающаяся юбка платья добавляет веселого настроения. Известны две формата плаката: вертикальный с изображением фигуры по колено и горизонтальный — погрудный.

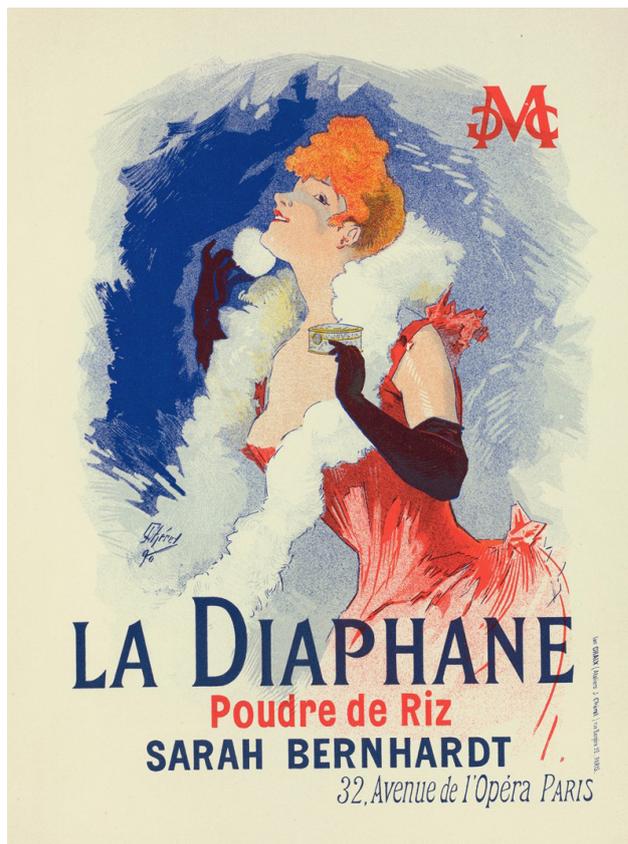
Существует еще один рекламный плакат рисовой пудры «La Diaphane», на котором Сара Бернар в трехчетвертном развороте со спины как бы оглядывается на зрителя (илл. 3). Анонимный автор изображает актрису в белом платье с жемчужным ожерельем на шее. Ветка цветущего растения окантовывает изображение, придавая ему овальную форму, поддержанную подписью: «Сара Бернар. Парфюмер Ревершон, золотая медаль». По нижнему краю листа бежит строка с адресом: фабрика Богнарда, Авеню Пармантье 18, Париж. Сравнение этого плаката с предыдущим показывает, что мастера используют совершенно разные стилистические приемы. Изображение имеет явное портретное сходство с Сарой Бернар. Образ актрисы скорее романтический, чем задорно-легкомысленный, как у Шере. Реклама направлена, в большей степени на аудиторию девушек, стремящихся создать аристократичный образ порядочной девушки.

Как неоднократно отмечают историки искусства, актриса без колебаний использовала свое имя для продвижения различных продуктов: например, мыла, пудры, бисквитов и сардин Сары Бернар! [28, р. 209]. Она использовала рекламу и для продвижения своего имени, и для улучшения финансового благополучия.

В 1895 г. Николя Таманьо создает рекламный плакат «Terminus Absent благотворный» (илл. 4). На плакате, на желтом стилизованном под мозаику фоне, изображены актер Констан Коклен и Сара Бернар. По сторонам изображение ограничено колоннами, украшенными зелеными ветками. Коклен с бокалом в руке сидит, опершись рукой на спинку кресла. Он одет в театральный костюм в бело-красную полоску, берет и жабо. В целом его поза и выражение лица передает удовольствие и радость. Внизу листа текст диалога: «Я пью за твои успехи, моя дорогая, и за успехи Абсента Терминуса, единственного благотворного». Сара Бернар изображена в голубом антиквизированном платье, рассматривающей этикетку бутылки.

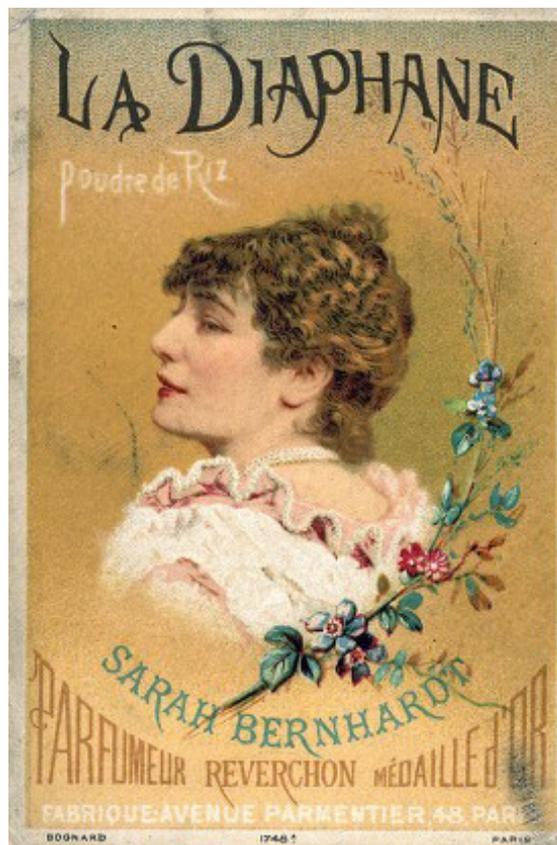
Фил Бейкер описывает историю абсента, который возникнув как аперитив, в середине XIX в. стал почти повсеместной буржуазной привычкой. Во время fin de siècle этот алкогольный напиток стали связывать с богемой: поэтами, писателями, художниками. При этом, «от одной его порции дыхание становится свободней, дух — легче, сердце — горячее, а душа и разум лучше выполняют те великие задачи, для которых они, возможно, и созданы Творцом» [1, с. 11–25], но, в связи с возникающей зависимостью, этот алкогольный напиток был объявлен едва ли не главной причиной всеобщего упадка нравов и запрещен во Франции в 1915 г.

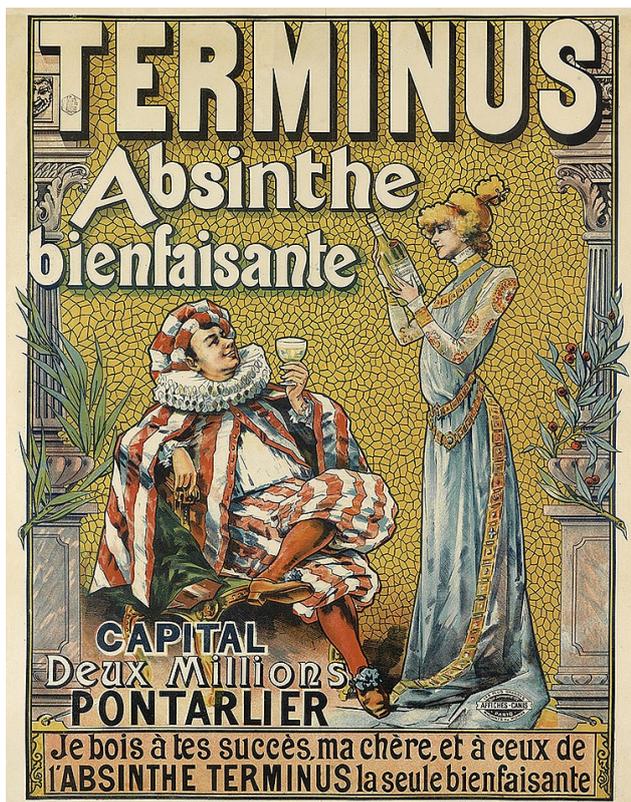
Для рекламирования товаров художники зачастую использовали образы нескольких известных личностей. Так, в 1897 г. Гюстав Анри Жоссо создал рекламный плакат консервного завода Арсена Сопике, где изображены несколько персон, поедающих сардины (илл. 5). Как указывается на сайте виртуального Музея нового западного искусства, зрителю представлена компания закусывающих сардинами известных людей, никогда в реальности не собиравшихся вместе. Слева направо: политический деятель, кандидат от мусульман во французском правительстве, доктор Филипп Гренье, певица Иветта Гильбер, поэт и публицист Анри де Рошфор-Люсе, драматическая актриса Сара Бернар и шансонье Аристид Брюан. Расположенный по горизонтали прямоугольный лист афиши почти пополам разделен цветом на верхнюю красную часть и нижнюю светлую, цвета бумаги. Персонажи расположены за столом по аналогии «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Перед каждым участником открытая ко-



Илл. 2. Ж. Шере. Рисовая пудра Сара Бернар, 1890, цветная литография, 120×80 см. Музей Карнавале, Париж. <https://artvee.com/dl/la-diaphane-2/>

Илл. 3. Аноним. Рисовая пудра. Сара Бернар. 1884. https://editorial01.shutterstock.com/preview-440/6051105ed/014c7647/Shutterstock_6051105ed.jpg





Илл. 4. Ф. Таманьо, Плакат Абсент Terminus, 1895, цветная литография, 137×108 см. Библиотека Форни, Париж. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Advertising_poster_for_Absinthe_Terminus%2C_Tamagno.jpg ; <https://www.alandia.de/absinthe-blog/absinthe-brouilleur-terminus/>

Илл. 5. Г. А. Жоссо. Реклама для Арсена Сопике, 1897, цветная литография, 105,4×194 см. Музей декоративного искусства, Париж. <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/787505>

робка сардин, которые, несмотря на наличие вилок, герон поедают руками. Сара Бернар изображена в профиль, с волнистой копной волос, в синем платье с высоким воротником.

В 1900 г. Эммануэль Куланж-Лотрек представляет публике рекламный плакат «Орленок, аперитив из хинного дерева» (илл. 6). На переднем плане изображена Сара Бернар в роли герцога Рейхштадтского — героя пьесы Эдмона Ростана «Орленок», сидящей на камне на фоне гор. Летящий орел несет бутылку аперитива, на заднем плане в тени мужская фигура в форме мушкетера со шпагой в руке. Форменная одежда, в которую одет герцог, соответствует той, в которой в спектакле играла Сара Бернар, и в целом образ имеет портретное сходство с актрисой. Диагонали гор придают рисунку движение. Их грани сходятся в нижнем правом углу — там, где расположен герцог. Этот прием, вместе со светящимся на солнце светло-желтым кителем, делает его акцентом, несмотря на близкую коричнево-зеленую общую цветовую палитру. Плакат рекламирует вино-аперитив, приправленное различными растениями, в том числе, традиционно, корой хинного дерева, содержащей хинин.

В 1904 г. Альфонс Муха создает портрет Сары Бернар в образе «Принцессы Грезы», который используется для рекламы печенья «Lefèvre-Utile» (илл. 7), довольно востребованного нантского бренда, известного также под аббревиатурой LU. Компания «Lefèvre-Utile», основанная в 1846 г., уделяла много внимания рекламе, привлекая лучших художников для создания плакатов и упаковок. На рекламном плакате А. Мухи фигура С. Бернар помещена в арку, характерную для многих театральных афиш художника. Типичный для стиля ар-нуво орнамент, окаймляющий эту арку, поддерживается аналогичным паттерном на платье актрисы. Голова сказочного животного в нижнем левом углу выглядит из цветущего куста, цветки которого созвучны цвету ткани, которой прикрыты ноги Бернар. Головной убор из драгоценных белых лилий Сара Бернар носила в спектакле «Принцесса Греза». Актриса предстает молодой, нежной, сидящей на фоне пейзажа в задумчивости.

В том же году была выпущена рекламная открытка (илл. 7а) с аналогичным изображением Бернар. Внизу открытки перечислены некоторые сорта печенья, выпускаемого компанией «Lefèvre-Utile»: «Печенье LU рекомендуем, Маленькое маслице LU, – Золотая соломка (малина) – Флирт – Официальный – Миарка (вишня) (Biscuits LU Recommandés, Petit-Beurre



LU – Paille d'or LU (framboise) – Flirt – Officiel – Miarka (cerise).

Отметим, что производители заказывали не только рекламные плакаты большого формата (более 100 см в длину). К концу XIX в. набирает популярность выпуск рекламных карточек, (ок. 10–14 см по длинному краю), которые вкладывались в упаковку товара и часто становились объектами коллекционирования. Они выпускались тематическими сериями и выступали дополнительным стимулом к приобретению товара.

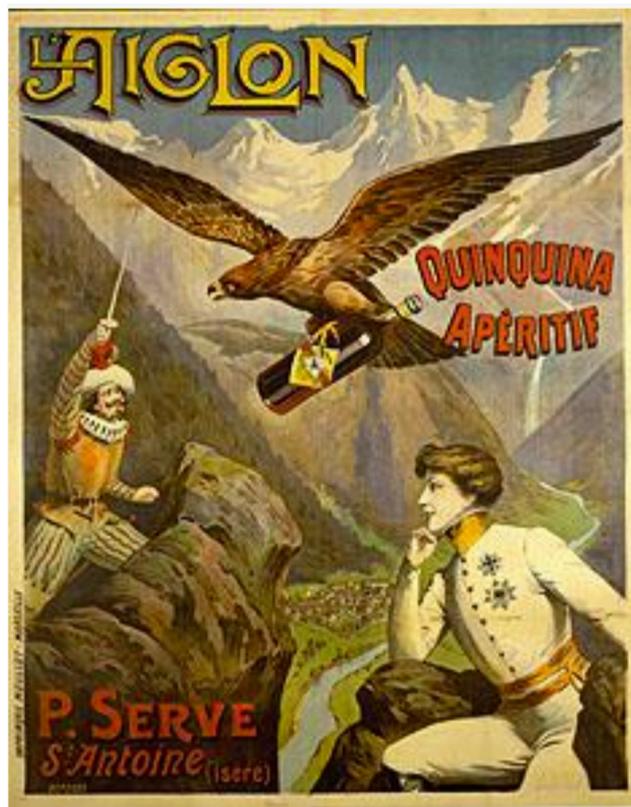
Около 1904 г. компания «Lefèvre-Utile» выпустила еще одну рекламную карточку для рекламы своего печенья (илл. 8). На рисунке изображена сцена из спектакля «Теодора», где Сара Бернар в роли Императрицы Теодоры встречается со своим возлюбленным, от которого она скрывала свое имя. Актриса стоит, одетая в золотое платье на фоне золотой же архитектуры. Левую половину листа занимает композиция с портретом Сары Бернар в известном образе Милисинды из спектакля «Принцесса Греза», как бы установленная на стилизованный мольберт с золотой театральной маской в основании, расположенной на фоне цитаты Сары Бернар: «В Lefevre-Utile я не нахожу ничего лучше, чем маленький LU, или да, два маленьких LU». В данном случае реклама использует два театральных образа Бернар одновременно, возможно для усиления воздействия на потребителя.

Ранее уже упоминался пример использования в рекламных целях образа Сары Бернар в составе группового изображения. Тогда речь шла о коммерческом плакате, созданном Жоссо. Отметим, что подобные многофигурные композиции использовались в том числе в рекламной открытке. Примером может служить карточка, продвигающая минеральную воду «Cristal Mont-Pilat» (илл. 9). На ней изображены Сара Бернар, танцовщицы Клео де Мерод и Каролина Отеро, и певица Иветта Гильбер. Четыре известных представительницы богемных кругов Парижа выстроены в ряд, как на сцене. Каждая из героинь представлена в костюме, отражающем индивидуальное сценическое амплу. Сара Бернар, крайняя слева, стоит в обороте три четверти, широко раскинув руки и подняв глаза вверх. И взгляд, и жест являются типичными для изображения Бернар. Фасон платья с широкими рукавами также часто использовался в театральных костюмах. Прием размещать большую голову на непропорционально маленьком теле использовался карикатуристами, о чем подробно описано в статье «Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870–1920 гг.» [8]. Бутылка минеральной воды, изображенная на открытке слева, по форме идентична той, что используется для шампанского. Подпись по нижнему краю открытки представляет производителя минеральной воды: «Администрация минеральных вод Мон-Пила в Пелюссен-Луаре» (Administration des eaux minérales du Mont Pilat à Pélussin-Loire).

Обозначив основные тенденции в коммерческом использовании образа Сары Бернар во Франции, рассмотрим проблему художественной интерпретации ее иконографии в аналогичных проектах за рубежом. Для этого обратимся к опыту Соединенных Штатов Америки.

Успех гастролей Сары Бернар в США был феноменальным. Цены на билеты стремительно росли. Джарретт, импресарио Сары Бернар предлагал продавать ее имя, только имя — без представления самой актрисы. В то время этот было революционно. На различных носителях: плакатах, листовках или газетных вкладышах имя Сары Бернар было связано с предметами для дам или кондитерскими изделиями. Теперь ее поклонники могли купить мыло, рисовую пудру Сары Бернар, сардины в масле, а также перчатки, булавки для галстуков и даже сигареты. Этот новый вид рекламы делал ее богатой, но она теряла контроль над своим имиджем [30, р. 60].

Ярким примером американской рекламы, эксплуатирующей образ Сары Бернар, находим у компании Картье (илл. 10). На небольшом по формату рекламном листе размером 14×9 см фигура Сары Бернар помещена в центр. В верхней части листа имеется надпись: «Carter's Liver Bitters заставит тебя есть». Плакат исполнен в технике гризайля. Аналогичное изображение Бернар увидим на одной из обложек нот, рассмотренных ниже по тексту. Лицо актрисы расположено анфас, тело представлено в три четверти. Большие тщательно прорисо-

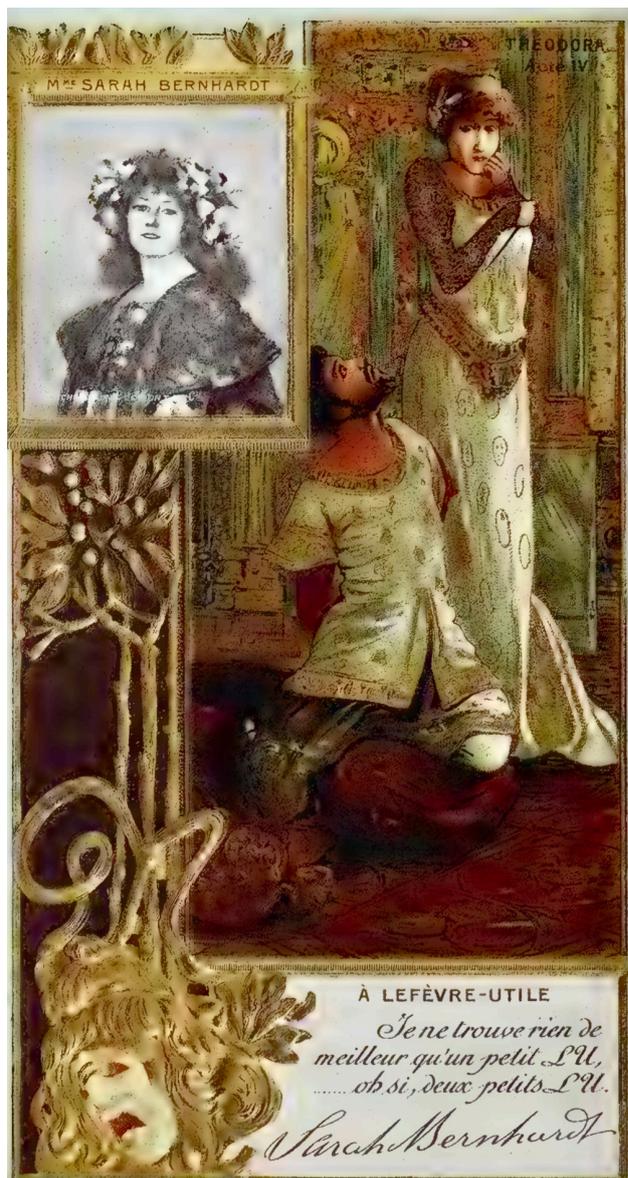


Илл. 6. Э. Куланж-Лотрек. «Орленок» аперитив из хинного дерева», 1900, плакат, 150×125 см. Библиотека Форни, Париж. <https://archive.org/details/sarahbernhardtar0000ockm/mode/1up?view=theater> стр. 92

ванные глаза смотрят прямо на зрителя. Характерный для ее одежды высокий воротник, украшенный бантом, букетик цветов на плече, модное платье придают образу спокойное благородство, показывая, что продукции компании можно доверять. Подобный портрет Сары Бернар находим на фотографии Вильяма Дауни (илл. 10а). Рекламный слоган над головой актрисы, возможно, был связан с мнением о ее былой художественности. Компания «Carter Medicine Company» была основана в 1880 г. Джоном Сэмюэлем Картером в штате Пенсильвания. Одним из наиболее известных продуктов компании была настойка «Carter's Liver Bitters». В рекламном листке указывается, что эти горькие настойки не только возбуждают аппетит, но и помогают переваривать принятую пищу.

Еще одна реклама из США, датируемая около 1890 г., — коллекционная карточка с изображением Сары Бернар в роли Теодоры для чая Американского Красного Креста [38, р. 147] (илл. 11), открывшегося в 1881 г. Композиция поделена на две равные части. Левая сторона отдана символу Красного креста и рекламной информации: «Красный крест — печи и плиты» (Red Cross stoves & ranges), «Идеальные печи и плиты, Американский рынок, для продажи / Э. Слейтер — Кларксвилл, Нью-Йорк». На правой половине листа Сара Бернар предстает в профиль, в театральном костюме, в лучах от ярко-желтого свечения, исходящего от эмблемы красного креста на красно-оранжевом фоне. Традиционно направленный вверх взгляд актрисы подчеркивает горделивый образ. Надпись сверху в центре гласит: «Кооперативная литейная компания, Рочестер» (Co-operative foundry Co, Rochester), внизу листа виднеется подпись: «Робинсон и сыновья Чикаго, Линдеман и сыновья Милуоки, Висконсин» (Robinson & Sons Chicago, Lindemann & Sons Milwaukee Wisconsin).

Международные гастроли Сары Бернар сопровождались не только рекламой ее театрального творчества, но и со-



Илл. 7. А. Муха. Плакат для печенья Lefèvre-Utile, 1904, цветная литография, 70×51 см, Национальная библиотека Франции, Париж. <https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/335> ; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005098k?rk=21459;2>

Илл. 7а. А. Муха. Рекламная открытка печенья Lefèvre-Utile, 1904, 14×9 см. Частная коллекция. <http://www.encheres-nantes-labaule.com/vente-aux-encheres/151-nantes-artistique-et-curieuse/39269-lu-lefevre-utile-carte-postale-illustree-de-sarah-bernhardt-par-alfons-mucha-traces-au-verso> ; https://www.liveinternet.ru/users/ia_belle_epoque/post66234790/

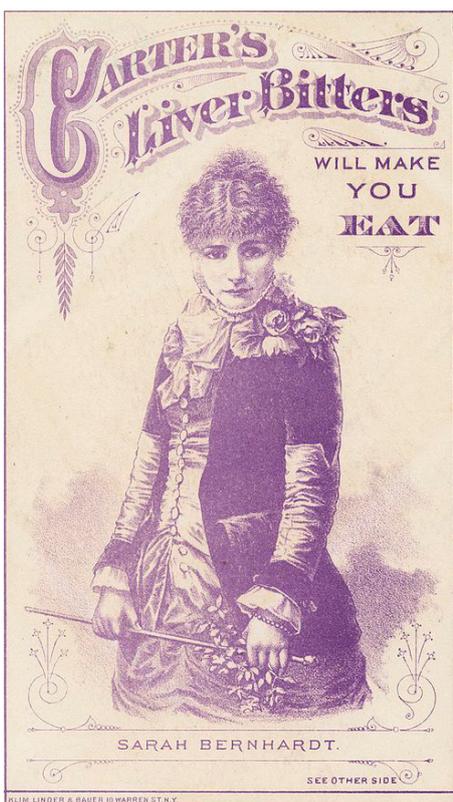
Илл. 8. Аноним. Почтовая открытка с рекламой печенья Lefèvre-Utile, 1904, 17×9,2 см. Национальная библиотека Франции, Париж. <https://archive.org/details/sarahbernhardtar0000ockm/mode/1up?view=theater> стр. 146



Илл. 9. Аноним. Рекламная открытка минеральной воды Cristal Mont-Pilat, между 1895–1905, 10,46×6,58 см. Частная коллекция. https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/sb3a3x/early_celebrity_advertisement_for_cristal/

Илл. 10. Аноним. Реклама лекарств компании «Carter». 1870-1900, литография 14×9 см. Медицинский отдел искусств Бостонской публичной библиотеки, Бостон. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carter%27s_Liver_Bitters_will_make_you_eat_-_Sarah_Bernhardt_\(front\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carter%27s_Liver_Bitters_will_make_you_eat_-_Sarah_Bernhardt_(front).jpg)

Илл.10а. В. Дауни. Сара Бернар. 1882, портретная карточка. Частная коллекция. https://commons.wikimedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt





Илл. 11. Аноним. Коллекционная карточка для чая Красного Креста, ок. 1890, цветная литография, 14×17,8 см. Коллекция театральных образов Лоуренса Сенелика, Вест-Медфорд, Массачусетс <https://archive.org/details/sarahbernhardtar0000ockm/mode/1up?view=theater> стр. 147

зданием произведений в других видах искусства, например, в музыке. По мнению Матиаса Оклера, несмотря на нелюбовь Сары Бернар к игре на фортепиано в юности, в ее гостиной был инструмент, на котором она спонтанно играла небольшие пьесы, и во время ее американского турне ее железнодорожный вагон также был оборудован пианино. Большое количество композиторов посвятили актрисе свои произведения [26, р. 101]. Например, в Соединенных Штатах Америки в 1880 г. были созданы «Галоп-вальс Сары Бернар», написанный Луи Уоллисом (илл. 12), и «Вальс Сары Бернар» авторства Эдварда Холста (илл. 13). На обложках нот этих произведений (хранятся в числе коллекции «Американские ноты, 1870–1885 гг.», которая является дополнением к Американской коллекции памяти оцифрованных исторических материалов в Библиотеке Конгресса США) размещены две графические копии известных фотографий актрисы (илл. 10а, илл. 13а).

В США образ Сары Бернар использовали и производители сигарет. Так, в конце XIX в. изображение актрисы появляется на двух сигаретных карточках «Between the Acts & Bravo Cigarettes». В обоих случаях портрет Сары Бернар помещен в овал, обрамленный витиеватым орнаментом в стиле ар-нуво, цветовая гамма бежево-пастельная. На одной карточке (илл. 14) платье с кружевным высоким воротником, прическа и ювелирные украшения отсылают к многочисленным романтическим ролям Бернар. На другой (илл. 14а) актриса одета в мужской жакет, возможно один из тех, в которых она занималась скульп-

птурой, и женский бюст находится в глубине рисунка. Высокий воротник, кружевной шарф, повязанный как галстук и отсутствие ювелирных украшений делают образ менее женственным. В целом изображение актрисы, использованное в рекламных целях, и рекламируемый товар — сигареты, никак не связаны. Для продвижения используется только имя Сары Бернар.

Театральные программки также использовались производителями для продвижения товара. Исполняя свою основную функцию — коммерческую пропаганду товаров и услуг, — иллюстрированная реклама развернула объемную картину промышленной эволюции Европы и Америки. В ее сюжетах отражено многое: достижения науки и техники, развитие тяжелой и легкой промышленности, рост фабричного производства и возникновение сети железных дорог, появление новых транспортных средств и усовершенствование уже известных [13, с. 49].

Так, в 1918 г. компания «Мармон» («Marmon»), основанная Говардом К. Мармоном в 1876 г., разместила рекламу своего автомобиля на театральной программе спектакля Сары Бернар «Соборы» (илл. 15). Под изображением автомобиля, на заднем сидении которого Сара Бернар, был размещен текст: «Из всех автомобилей, которые я видела в Америке и Европе, Мармон не только один из самых красивых, — говорит мадам Сара Бернар, — но и восхитительно удобный и легкий в управлении».

Говоря о категории товаров, которые рекламировались с использованием образа Сары Бернар, отметим, что они были довольно разнообразны. Это свидетельствует об извест-



ной неразборчивости Сары Бернар в погоне за финансовой выгодой. Так, на обложке журнала «Семейная кухня» («La Cuisine des Familles») от 18 марта 1906 г. было опубликовано изображение Сары Бернар, пробующей суп (илл. 16). Это был, как указано на обложке, еженедельный сборник рецептов, очень четко объясненных и очень простых в исполнении, потому Сара Бернар была изображена на кухне пробующей суп прямо из кастрюли. Коммерческое лукавство этой рекламы очевидно. Известно, что в жизни у нее был огромный штат поваров, горничных, дворецких, секретарей, кучеров, садовников [34, р. 156], так что ее нахождение на кухне и участие в приготовлении еды оставляют сомнения. Выскажем предположение, что для простой парижанки, мысль о том, что и «блистательная» Сара Бернар может на кухне пробовать суп, и, более того, в журнале приведен рецепт того самого супа, могло являться стимулом к покупке этого журнала.

Таким образом, к концу XIX в. бурное экономическое развитие Франции привело к росту потребления и, как следствие, стимулировало распространение коммерческой рекламы. Формирующийся рынок товаров использует для продвижения товаров различные варианты рекламной продукции: большие рекламные плакаты, рекламные открытки и вкладыши, которые можно коллекционировать сериями, театральные программы, обложки нот и журналов. Для привлечения покупателей на рекламной продукции располагали изображения наиболее известных личностей. Эти *monstres sacres*, как называли их сами французы, явились порождением социального запроса. Однако уже очень скоро именно они начали эту общественную потребность формировать и определять. Не последнюю роль в этом процессе сыграли женщины, общественная и экономическая роль которых в указанный период значительно выросла. Именно для представительниц прекрасного пола создавали товары, которые впоследствии широко рекламировались, навязывая дамам элегантный, беззаботный и веселый стиль жизни.

Сара Бернар безусловно была в их числе, став олицетворением успеха, женской привлекательности и элегантности. Ее образ довольно скоро перекочевал в область рекламы товаров и услуг. Актриса много фотографировалась, ее снимки продавались и в Париже, и перед спектаклями во время зарубежных гастролей, что давало возможность большому количеству мастеров использовать популярные фотографии Сары Бернар для создания коммерческой печатной графи-



Илл. 12. Ноты для «Галоп-вальса Сары Бернар», 1880, 35,6×27,3 см. Музей города Нью-Йорка, коллекция гарнизона П. Шервуда, Нью-Йорк. <https://archive.org/details/sarahbernhardtar0000ockm/mode/1up?view=theater> стр. 162

Илл. 13. Ноты для «Вальса Сары Бернар», написанного Э. Холстом, 1880 г. Библиотека Конгресса, Вашингтон. <https://www.loc.gov/collections/american-sheet-music-1870-to-1885/?fa=subject:piano+music&q=sara+bernhardt>

Илл. 13а. Н. Сарони. Сара Бернар, ок. 1880, портретная карточка. Частная коллекция.



Илл. 14. Аноним. Мадемуазель Сара Бернар. Рекламная карточка. Частная коллекция. <https://www.ebay.com/itm/126360950269?hash=item1d6bb315fd%3Ag%3A%3A4UAAOSwrpJlqqt&mkevt=1&mkcid=1&mkrid=711-53200-19255-0&campid=5337855371&customid=&toolid=10049&autorefresh=true>

Илл. 14а. Аноним. Мадемуазель Сара Бернар. Рекламная карточка. Частная коллекция. <https://www.ebay.com/itm/166014083123?hash=item26a735e033%3Ag%3A%3A5x0AAOSw-zVvKjyL&mkevt=1&mkcid=1&mkrid=711-53200-19255-0&campid=5337855371&customid=&toolid=10049>

ки. Этот процесс не требовал обращения к модели, длительного позирования и трудозатратных творческих поисков. В результате получалась реклама товара, позволяющая воздействовать на чувства зрителя, привыкшего к определенному канону в изображении актрисы. Художники успешно играли на привычной зрителю иконографии и театральной образности Сары Бернар. При этом, пространственно-композиционные решения рекламного листа разнообразны. Мы видим как изображения актрисы в рост в театральных костюмах, так и погрудные портреты, часто являющиеся копиями фотографий. Актриса может быть изображена одна, дуэтом с театральными коллегами или как участница групповой постановки. В любом случае, эксплуатируется ее образ — образ дивы.

При этом, на рекламных листах художники обычно либо изображают предлагаемый товар — пудра у Шере, сардины на плакате Жоссо, бутылка аперитива у Куланж-Лотрека, либо просто используют образ Сары Бернар без отсылки к продукту. Такое решение избрал Муха в рекламе печенья,

используя театральный костюмированный образ: принцессы Грезы. Компания Carter эксплуатировала распространенное в обществе мнение о худобе Бернар для рекламы лечебного бальзама. Такой рекламный ход позволил вообще не прибегать ни к театральным образам, ни к изображению самого товара.

В целом, используя изображение Сары Бернар в коммерческой печатной графике, художники предлагали потребителю рекламы не столько качественный товар, сколько потенциальный образ жизни великой актрисы, который каждый может перенять и повторить просто став покупателем.



Mme. Bernhardt caught by the camera, about to go motoring in the Marmon

“OF ALL the cars I have seen in America and Europe, the Marmon is not only one of the most beautiful,” says Mme. Sarah Bernhardt, “but delightfully comfortable and easy riding.”

Show Rooms, 2430 S. Michigan Avenue
MARMON CHICAGO COMPANY
M A R M O N 3 4
136-Inch Wheelbase — 1100 Pounds Lighter

MARMON 34

ILLINOIS THEATRE
(Coercion of Harry J. Powers)
Thursday, May 23, 1918
at 2:30 o'clock

□ □ □

Mme. Sarah Bernhardt
AND HER COMPANY

Present

“LES CATHÉDRALES”
A Dramatic Poem by Eugène Morand
First Performance in America

For the benefit of

L'UNION DES ARTS
A fund to relieve war-suffering artists
players and musicians in France

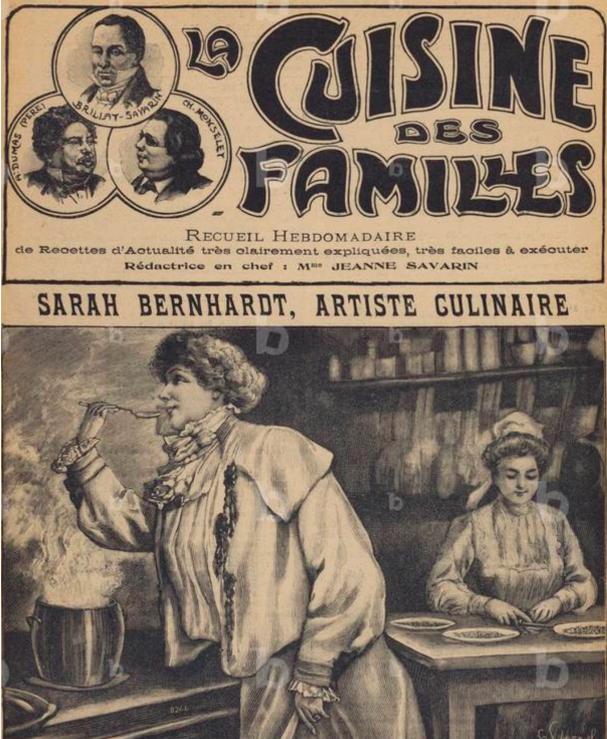
□ □ □

Under the auspices of the French Consul and a special committee

Илл. 15. Аноним. Театральная программа, 1918, 24,1×18,1см. Коллекция Хоутон. Библиотека Кембридж, Массачусетс. <https://archive.org/details/sarahbernhardtar0000ockm/mode/1up?view=theater> ср. 147

Илл. 16. Сара Бернар, Кулинария художников, «La Cuisine des Familles». 18 марта 1906 г. <https://www.bridgemanimages.com/en/french-school/sarah-bernhardt-tasting-a-soup-she-has-invented-engraving/engraving/asset/7186360>

N° 39. — 1^{re} Année. Le Numéro : 5 Centimes Dimanche 18 Mars 1906.



LA CUISINE DES FAMILLES

RECUEIL HEBDOMADAIRE
de Recettes d'Actualité très clairement expliquées, très faciles à exécuter
Rédactrice en chef : M^{me} JEANNE SAVARIN

SARAH BERNHARDT, ARTISTE CULINAIRE

Список литературы:

1. Бейкер Ф. Абсент / Пер. с англ. О. Дубицкой. Под ред. Н. Трауберг. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 288 с.
2. Бернар С. Искусство театра. L'art du theatre. СПб.: Лань: Планета музыки, 2013. 144 с.
3. Бломберг С. Властительница поз и королева жеста. Сара Бернар. Герцлия: Исадон, 2010. 157 с.
4. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 319 с.
5. Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний / Ред. М.А. Валентей и др. М.: ВТО, 1967. 622 с.
6. Горфункель Е. И. Вокруг Сары Бернар // Бернар С. Моя двойная жизнь: мемуары. СПб.: Северо-Запад, 1995. С. 5–18.
7. Жидель А. Сара Бернар. М.: Этерна, 2010. 368 с.
8. Кем Т. Е. Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870–1920 годов // Артикульт. 2023. № 3(51). С. 62–96.
9. «Крик лангусты» открыл Рыбаковский фестиваль в Тамбове // Московский комсомолец, 12.05.2019. URL: <https://tambov.mk.ru/culture/2019/05/12/krik-langusty-otkryl-rybakovskiy-festival-v-tambove.html> (дата обращения: 02.06.2023)
10. Левашов В. Лекции по истории фотографии. М.: Treemedia, 2012. 482 с.
11. Мичурина-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве / Вст. ст. К. Н. Державина. Л.; М.: Гос. издательство «Искусство», 1946. 225 с.
12. Музей нового западного искусства. NeWestMuseum. URL: http://www.newestmuseum.ru/data/authors/j/jossot_gustave_henri/gr_739/index.php (дата обращения: 02.06.2023).
13. Никифорова И. Реклама как отражение эпохи // Журнал Третьяковская галерея. Наследие. 2011. № 2 (31). С. 49–57.
14. Никифорова И. А. Французская афиша из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М.: СканРус, 2011. 367 с.
15. Обухова Н. А. Воспоминания, статьи, материалы / Общ. ред. и вступ. статья И. Бэлзы. М.: Всерос. театр. о-во, 1970. 319 с.
16. Петухова Е. А. Жюль Шере и «Les Maîtres de l'affiche» // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. № 2. С. 292–297.
17. Пикон С. О. Сара Бернар. М.: Молодая гвардия, 2012. 249 с.
18. Поляков В. В. Европейская тиражная графика от Гойи до Пикассо. Москва: Топливо и энергетика (ТЭ), 2002. 283 с.
19. Сарсэ Ф. Сара Бернар. Биографический очерк. СПб.: Типо-Литография А.Э. Ланду, 1881. 23 с.
20. Смирнова Н. А. Воспоминания. М.: Всерос. театр. о-во, 1947. 440 с.
21. Смолина К. А. Сто великих театров мира. М.: Вече, 2010. 432 с.
22. Тугендхольд Я. Плакат на Западе // Художественная культура Запада. Сборник статей. М. –Л.: Государственное издательство, 1928. 191 с.
23. Фукье А. Сара Бернар на сцене и дома. СПб.: Подснежник, 1900. 31 с.
24. Чехов А. П. Сара Бернар. Опять о Саре Бернар / Антон Павлович Чехов. Собрание сочинений. Т. 10. М.–Л.: Государственное издательство, 1929.
25. Alfred D. Féedora // Le Figaro, 1882. P. 1–2.
26. Auclair M. Sarah Bernhardt et la musique // Cantarutti St., Champy-Vinas C., Lemoine A. (ed.) Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star. Exhibition catalogue. Paris: Paris Musées, 2023. P. 100–102.
27. Barnicoat J. A concise history of posters: 1870–1970. New York: Thames and Hudson, 1972. 288 p.
28. Cantarutti St., Champy-Vinas C., Lemoine A. (ed.) Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star. Paris: Paris Musées, 2023. 256 p.
29. Cate P., Hitchings S.H., Mellerio A. The color revolution: color lithography in France, 1890–1900. Santa Barbara; Salt Lake City: Smith. 1978. 136 p.
30. Chaulin Ch. La Bernhardt devient une marque Une influenceuse avant l'heure // BeauxArts&Cie. Sarah Bernhardt. Et la femme cree la star. Mars, 2023. P. 58–63.
31. Colombier M. Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique.–Paris: M. Dreyfous, 1881. 328 p.
32. Delbee A. La sourire de Sarah Bernhardt. Paris: Fayard, 2000. 434 p.
33. Eugène Grasset et son oeuvre / L. Camille (ed.). Paris: Éditions de «La Plume», 1900. 68 p.
34. Gottlieb R. Sarah: the life of Sarah Bernhardt. New Haven. Yale University press, 2010. 233 p.
35. Huret J. Sarah Bernhardt / Preface by E. Rostand. London: Chapman & Hall, Ltd., 1899. 192 p.
36. Joannis C. Sarah Bernhardt «Reine de l'attitude et princesse des gestes». Paris: Payot, 2000. 237 p.
37. Marcus S. Salomé!! Sarah Bernhardt, Oscar Wilde, and the Drama of Celebrity // Modern Language Association of America: 1 October 2011. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Salom%C3%A9!!-Sarah-Bernhardt%2C-Oscar-Wilde%2C-and-the-of-Marcus/4bcc4f3300804d46fd734e5cfb4b901a23a15cd4> (дата обращения: 29.11.2022).
38. Ockman C., Silver K.E. Sarah Bernhardt. The art of high drama. Jewish Museum. New York: Yale University Press. New Haven, 2005. 216 p.
39. Peyramaure M. La divine: Le roman de Sarah Bernhardt. Paris: Le Grand livre du mois, 2002. 474 p.
40. Re L. D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore, attrice fra decadentismo e modernità // MLN, Johns Hopkins University Press. January 2002 (Italian Issue). Vol. 117. № 1. P. 115–152.
41. Richardson J. Sarah Bernhardt and Her World. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977. 232 p.
42. Ruocco D. Sarah Bernhardt: Conferenza tenuta nel 2002 all'Università Popolare di Monza con il titolo Sarah Bernhardt, L'eterna giovane: AMLETO. 22 ottobre 2005. URL: https://www.academia.edu/45163603/Sarah_Bernhardt (дата обращения: 02.06.2023).
43. Sarah Bernhardt: Une étoile en plein jour / Drama. TV Movie (2006. Director Jaoui L.). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0770208/> (дата обращения: 02.06.2023).
44. Schardt H. Paris 1900: the art of the poster. New York: Portland House, 1987. 190 p.
45. Schurmann (Impresario). Les étoiles en voyage: La Patti: Sarah Bernhardt: Coquelin. Paris: Tresse & Stock, Editeurs, 1893. 206 p.
46. Secrets d'Histoire – Sarah Bernhardt, sa vie, ses folies. Secrets d'Histoire Officiel. (2019. Producteur Menec D.L.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gw7Nt2tanBI> (дата обращения: 02.06.2023).
47. Skinner K.O. Madam Sarah. New York: Dell Publishing Co., 1968. 352 p.
48. Verneuil L. The Fabulous Life of Sarah Bernhardt. London, New York: Harper & Brothers, 1942. 312 p.
49. Vitu A. Le succès au théâtre // Le Figaro. 23 August 1891. P. 2.
50. Zembski L.C. Self-fashioning and Performance in the Autobiographical Work of Sand, Bernhardt and Colette. PhD Dissertation. The University of Texas at Austin. December 2019. 197 p. URL: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/81886/ZEMBSKI-DISSERTATION-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=> (дата обращения: 02.06.2023).

References:

- Alfred, D. (1882) 'Fédora', *Le Figaro*, pp. 1–2. (in French).
- Auclair, M. (2023) 'Sarah Bernhardt et la musique', in: Cantarutti St., Champy-Vinas C., Lemoine, A. (ed.) *Sarah Bernhardt. Et la femme*

- créa la star: Exhibition catalogue*. Paris: Paris Musées Publ. P. 100–102. (in French).
- Barnicoat, J. (1972) *A concise history of posters: 1870–1970*. New York: Thames and Hudson Publ.
- Beiker, F. (2008) *Absent*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian).
- Bernhardt, S. (2013) *L'art du theatre*. St.Petersburg: Lan', Planeta muzyki Publ. (in Russian).
- Blomberg, S. (2010) *Vlastitel'nitsa poz i koroleva zhesta. Sara Bernar [The queen of poses and the queen of gestures. Sarah Bernhardt]*. Gertsliia: Isadon Publ. (in Russian).
- Bozhovich, V.I. (1987) *Traditsii i vzaimodeistvie iskusstv. Frantsiia konets XIX – nachalo XX veka [Traditions and interaction of the arts. France at the end of the 19th – beginning of the 20th century]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian).
- Camille, L. (ed.) (1900) *Eugène Grasset et so..n oeuvre*. Paris: Éditions de «La Plume» Publ. (in French).
- Cantarutti, St., Champy-Vinas, C., Lemoine, A. (ed.) (2023) *Sarah Bernhardt. Et la femme créa la star*. Paris: Paris Musées Publ. (in French).
- Cate, P., Hitchings, S.H., Mellerio, A. (1978) *The color revolution: color lithography in France, 1890–1900*. Santa Barbara; Salt Lake City: Smith Publ.
- Chaulin, Ch. (2023) 'La Bernhardt devient une marque Une influenceuse avant l'heure', in: *BeauxArts&Cie. Sarah Bernhardt. Et la femme cree la star*. Mars Publ. (in French).
- Chekhov, A.P. (1881) 'Sarah Bernhardt. Again about Sarah Bernhardt', *Zritel' [Spectator]*, 23–24. (in Russian).
- Colombier, M. (1881) *Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique*. Paris: M. Dreyfous Publ. (in French).
- Delbee, A. (2000) *Le sourire de Sarah Bernhardt*. Paris: Fayard Publ. (in French).
- Fuk'e, A. (1900) *Sara Bernar na stsene i doma [Sarah Bernhardt on stage and at home]*. St. Petersburg: Podsněžnik Publ. (in Russian).
- Gorfunkel', E.I. (1995) 'Around Sarah Bernhardt', Bernhardt, S. *Moia dvoinaia zhizn' [My double life]*. St. Petersburg: Severo-zapad Publ. (in Russian).
- Gottlieb, R. (2010) *Sarah: the life of Sarah Bernhardt*. New Haven. Yale university press.
- Huret, J. (1899) *Sarah Bernhardt*. London: Chapman & Hall, Ltd.
- Joannis, C. (2000) *Sarah Bernhardt «Reine de l'attitude et princesse des gestes»*. Paris: Payot Publ. (in French).
- Kem, T.E. (2023) 'The image of Sarah Bernhardt in the French illustrated press of 1870–1920', *Articult*, 3 (51), pp. 62–96. (in Russian)
- 'Krik langusty otkryl Rybakovskii festival' v Tambove', *Moskovskii komsomolets*, 12.05.2019. Available at: <https://tambov.mk.ru/culture/2019/05/12/krik-langusty-otkryl-rybakovskiy-festival-v-tambove.html> (accessed: 02 June 2023).
- Levashov, V. (2012) *Lektsii po istorii fotografii [Lectures in the history of Photography]*. Moscow: Treemedia Publ. (in Russian).
- Marcus, S. (2011) *Salomé!! Sarah Bernhardt, Oscar Wilde, and the Drama of Celebrity*, in: Modern Language Association of America: 1 October. Available at: <https://www.semanticscholar.org/paper/Salom%C3%A9!!-Sarah-Bernhardt%2C-Oscar-Wilde%2C-and-the-of-Marcus/4bcc4f3300804d46fd734e5cfb4b901a23a15cd4> (accessed: 29 November 2022).
- Michurina-Samoilova, V.A. (1946) *Shest' desiat let v iskusstve [60 years in art]*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian).
- Nikiforova, I. (2011) 'Advertising as a reflection of the era', *Tret'iakovskaia galereia [The Trtyakov Gallery Magazine]*, 2 (31), pp. 49–57 (in Russian).
- Nikiforova, I.A. (2011) *Frantsuzskaia afisha iz sobraniia Gosudarstvennogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina [French poster from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]*. Moscow: SkanRus Publ. (in Russian).
- Obukhova, N.A. (1970) *Vospominaniia, stat'i, materialy [Memoirs, articles, materials]*. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obschestvo Publ. (in Russian).
- Ockman, C., Silver, K.E. (2005) *Sarah Bernhardt. The art of high drama*. Jewish Museum. New York: Yale University Press.
- Petukhova, E.A. (2012) [Jules Chéret and "Les Maîtres De L'affiche"], *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2, pp. 292–297. (in Russian)
- Peyramaure, M. (2002) *La divine: Le roman de Sarah Bernhardt*. Paris: Le Grand livre du mois. (in French)
- Pikon, S.O. (2012) *Sara Bernar [Sarah Bernhardt]*. Moscow: Molodaia gvardiia Publ. (in Russian).
- Poliakov, V.V. (2002) *Evropeiskaia tirazhnaia grafika ot Goii do Pikasso [European print run graphics from Goya to Picasso]*. Moscow: Toplivo i energetika Publ. (in Russian).
- Re, L. (2002) 'D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore, attrice fra decadentismo e modernità', *MLN*, 117, 1. Johns Hopkins University Press Publ., pp. 115–152. (in Italian).
- Richardson, J. (1977) *Sarah Bernhardt and Her World*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Ruocco, D. (2005) *Sarah Bernhardt: Conferenza tenuta nel 2002 in all'Università Popolaredi Monza con il titolo Sarah Bernhardt, L'eterna giovane*. Available: https://www.academia.edu/45163603/Sarah_Bernhardt (accessed: 02. June 2023)
- Sarse, F. (1881) *Sara Bernar. Biograficheskii ocherk [Sarah Bernhardt. Biography]*. St. Petersburg: Tipo-Litografiia A.E. Landu Publ. (in Russian)
- Schardt, H. (1987) *Paris 1900: the art of the poster*. New York: Portland House.
- Schurmann (1893) *Les etoiles en voyage: La Patti: Sarah Bernhardt: Coquelin*. Paris: Tresse & Stock, Editeurs Publ. (in French)
- Skinner, K.O. (1968) *Madam Sarah*. New York: Dell Publishing Co.
- Smirnova, N.A. (1947) *Vospominaniia [Memoirs]*. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obschestvo Publ. (in Russian)
- Smolina, K.A. (2010). *Sto velikikh teatrov mira [100 great theatres of the world]*. Moscow: Veche Publ. (in Russian)
- Tugendkhol'd, Ia. (1928) 'Poster in the West', in: *Khudozhestvennaia kul'tura Zapada: Sbornik statei [Artistic Culture of the West: collection of articles]*. Moscow, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ. (in Russian)
- Valentey, M.A. (ed.) (1967) *Vstrechi s Meierkhol'dom. Sbornik vospominanii [Meeting Meyerholdt. Memoirs]*. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obschestvo Publ. (in Russian)
- Verneuil, L. (1942) *The Fabulous Life of Sarah Bernhardt*. London, New York: Harper & Brothers.
- Vitu, A. (1891) 'Le succès au théâtre', *Le Figaro*, 23 August, p. 2. (in French)
- Zembski, L.C. (2019) *Self-fashioning and Performance in the Autobiographical Work of Sand, Bernhardt and Colette*. PhD Dissertation. The University of Texas at Austin.
- Zhidel', A. (2010). *Sara Bernar [Sarah Bernhardt]*. Moscow: Eterna Publ. (in Russian)

Шарифуллина Василиса Александровна, студентка, Санкт-Петербургская Академия Художеств имени Ильи Репина. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17, 199034. 0709vasilisa@gmail.com. ORCID: 0009-0005-7508-1284

Sharifullina, Vasilisa Alexandrovna, student. Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaia emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. 0709vasilisa@gmail.com. ORCID: 0009-0005-7508-1284

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПЦИИ ЦВЕТА В ТЕОРИИ ПРОСТРАНСТВА М.В. МАТЮШИНА FEATURES OF THE CONCEPT OF COLOR IN THE THEORY OF SPACE BY M.V. MATYUSHIN

Аннотация. Целью данной статьи является уточнение концепции цвета в колористической системе М.В. Матюшина — ключевого деятеля русского авангарда 1910–1920-х годов. Критическое и философское творчество художника рассмотрено в качестве идеологического контекста его художественного наследия. Проведен анализ понятия цвета в контексте теории «Нового пространственного реализма». Основные этапы ее формирования прослежены в текстах статей художника и их редакциях, выделены ключевые идеи и черты концепций пространства, «органической культуры». Дана краткая биографическая характеристика музыкального творчества М.В. Матюшина, касающаяся проблемы микрохроматики. С помощью сопоставления понятий цвета и звука, художественной и музыкальной теории и практики М.В. Матюшина выявлено их взаимное влияние, происходившее при исследовании художником контрастных цветов и обертоновых призвуков как качественно и структурно близких феноменов. В ходе анализа обозначены возможные источники философии искусства мастера, в частности концепция «четвертого измерения», выявлено соответствие интересов художника с тенденциями в искусстве и культуре рассматриваемого периода. Итогом исследования стало определение места и роль понятия цвета в философской картине мира М.В. Матюшина. Сделан вывод о психофизических свойствах данного феномена, их значения как универсальных закономерностей в контексте исследовательской деятельности мастера. Попытка реконструкции представлений М.В. Матюшина о цвете основана на анализе опубликованных и неопубликованных текстов художника. Описание феномена цветности в рамках отдельной творческой биографии дало возможность определить общие проблемы исследования русского авангарда и цветовых систем.

Ключевые слова: М. В. Матюшин, цвет, цветовая система, цветозвук, микрохроматика, Новый пространственный реализм, Русский авангард.

Abstract. The purpose of this article is to clarify the concept of color in the coloristic system of Mikhail V. Matyushin, a key figure of the Russian avant-garde of the 1910s and 1920s. The critical and philosophical work of the artist is considered as the ideological context of his artistic heritage. The analysis of the concept of color in the context of the theory of “New spatial realism” is carried out. The main stages of its formation are traced in the texts of the artist’s articles and their editions, the key ideas and features of the concepts of space and “organic culture” are highlighted. A brief biographical description of M.V. Matyushin’s musical work is given, concerning the problem of microchromatics. By comparing the concepts of color and sound, artistic and musical theory and practice of M.V. Matyushin, their mutual influence was revealed, which occurred during the artist’s study of contrasting colors and overtone sounds as qualitatively and structurally similar phenomena. The analysis identifies possible sources of the master’s philosophy of art, in particular the concept of the “fourth dimension”, reveals the correspondence of the artist’s interests with trends in art and culture of the period under consideration. The result of the research was the definition of the place and role of the concept of color in the philosophical picture of the world by M.V. Matyushin. The conclusion is made about the psychophysical properties of this phenomenon, their significance as universal patterns in the context of the master’s research activity. An attempt to reconstruct M.V. Matyushin’s ideas about color is based on an analysis of the artist’s published and unpublished texts. The description of the phenomenon of chromaticity within the framework of a separate creative biography made it possible to identify common problems of the study of the Russian avant-garde and color systems.

Keywords: Mikhail Matyushin, color, color system, color and sound, microchromatics, New spatial realism, Russian avant-garde.

В одной из тетрадей архива М.В. Матюшина 1920-х годов описаны эксперименты отдела «Органической культуры» ГИИХУКА по воздействию звукового шума разной высоты на восприятие цвета. Присутствующие при демонстрации опыта «Мачинский и Г.М. Римский-Корсаков подняли вопрос о том, физическое, физиологическое или психологическое это явление». Данное замечание до сих пор характеризует основную проблему описания, анализа и систематизации цвета — его зависимость от контекста и метода исследования. Тем парадоксальнее становится задача, которой посвятил свой творческий путь М.В. Матюшин — создание универсальной цветовой системы, пригодной для практического использования.

Этапы ее формирования прослеживаются, прежде всего, в изменении цветовой организации предметных и беспредметных произведений мастера. Е.В. Ковтун, относя его творчество к «третьему пути в беспредметности» [13, р. 321], отмечает особое значение для художника непосредственного наблюдение

природы как источника художественной формы и содержания. Тем не менее, живопись и графика М.В. Матюшина оказываются тесно связаны с его теоретическим и критическим наследием — тем идеологическим контекстом, который выражал собственное философское мировоззрение мастера. Цвет, расположенный на стыке культуры и природы, искусства и его прообраза — визуального опыта, оказывается неотъемлемой частью картины мира М.В. Матюшина. Цель данной статьи — конкретизировать понятие цвета в его соотношении с важными для художника концепциями звука и пространства. Стоит отметить, что актуальность исследования состоит в малой изученности творческой биографии М.В. Матюшина — ключевой фигуры русского авангарда 1910–1920-х годов. Анализ характеристик цвета и цветовой системы художника проведен на основе как опубликованных, так и хранящихся в архиве Рукописного отдела Института русской литературы источников. Кроме того, статья обозначает круг проблем, касающихся определения цвета

в живописи, способов его описания, анализа и интерпретации.

Изменение представлений об устройстве мира, произошедшие вследствие ряда научных открытий конца XIX – начала XX века, дало повод к философским и творческим интерпретациям пространственных качеств реальности, ставшей неочевидной для тривиального опытного знания. Эта общая тенденция отразилась в теории «Нового пространственного реализма» М.В. Матюшина, которую можно назвать философским манифестом его мировоззрения. Процесс формулирования центральных идей теории прослеживается в ряде текстов художника 1910-х гг., но окончательное оформление они получают лишь в 1926 г. в статье «Опыт художника новой меры».

Одна из первых статей М.В. Матюшина — «О книге Глаза и Маценже „Du cubisme“» (1913) — была опубликована в третьем выпуске сборника «Союз молодёжи». В сущности, она является комментарием к изданному в этом же году переводу трактата французских кубистов, где автор трактует новое направление в искусстве как проявление иной картины мира «Новой меры» [5, с. 25], нового этапа в эволюции человеческого зрения. В подтверждение данной концепции он цитирует текст американского ученого Ч.Г. Хинтона об упражнениях, позволяющих представлять пространство и предметы в четвертом измерении, а также популярное издание «Tertium Organum» (1911) П. Успенского, где под «четвертым измерением рассматривается время» [12, с. 6].

Избранные М.В. Матюшиным фрагменты текста французских кубистов характеризуют распространенные идеи, проявившиеся в его собственной творческой деятельности. Среди них точка зрения на цветовую систему в живописи: «Есть ли право вообще уничтожать бесконечные комбинации, которые отделяют желтый кадмий от фиолетового? Допустимо-ли так сближать границы, поставленные фабрикантами красок» [5, с. 33]. Разнообразие и неограниченность цветовой палитры — качества, наиболее ценимые мастером в живописи. В первой половине 1910-х гг. он переходит с масла на темпера и акварель, позволяющие без дополнительного сопротивления материала добиваться звучности и светонасыщенности цветовых отношений. Таблицы «Справочника по цвету» (1932) — главного труда мастера — были созданы вручную, а основой краски являлась гуашь [10, с. 113]. Также с деятельностью М.В. Матюшина 1920–1930 гг. соотносится утверждение зависимости формы от цвета: «Невозможность вообразить раздельно форму и краску дает право тому, кто это чувствует, использовать условность реальности» [5, с. 28]. Так, одной из целей научной работы отдела «Органической культуры» ГИНХУКа было выявление закономерностей влияния формы на цвет и обратно на «абстрактных» [6; с. 15] моделях. Наконец, это определение реальности как соотношения эмпирического опыта и интеллектуальной культуры, что потенциально означает возможность расширения знаний о ней: «Нет ничего реального вне нас <...> Ничто не реально, как только совпадение чувствования с индивидуальным умственным развитием» [5, с. 34]. Схожая мысль прозвучит у К.С. Малевича в определении супрематизма несколькими годами позже: «Я есть всё и кроме меня нет ничего» [14; р. 189].

Стоит отметить близость М.В. Матюшина и К.С. Малевича, проявившейся во время совместной работы над созданием оперы «Победа над солнцем» и редактуры Матюшиным манифеста Супрематизма. Беспредметность в живописи обоих художников была способом преодоления аналитического причинно-следственного восприятия связей между предметами. Характерно, что причиной идеологического расхождения художников стала умозрительность философского построения Малевича, отход от опыта восприятия в пользу утопии «белого человечества». Критика супрематических форм звучит в статье М.В. Матюшина 1915 года о выставке «0,10»: «Цвет должен быть выше формы до такой степени, что им не заливают квадраты, треугольники и т.п.» [2, с. 100]. К тому же времени относится редакция текста под названием «О четвертом измерении», где обособленный от пространства и объема цвет Малевича, приближающийся к знаку, противопоставлен цвету как «периферии предметности» [7; с. 204], имманентному ей.

Во многом названный текст — несвязанные между собой размышления о человеческой истории как пути познания

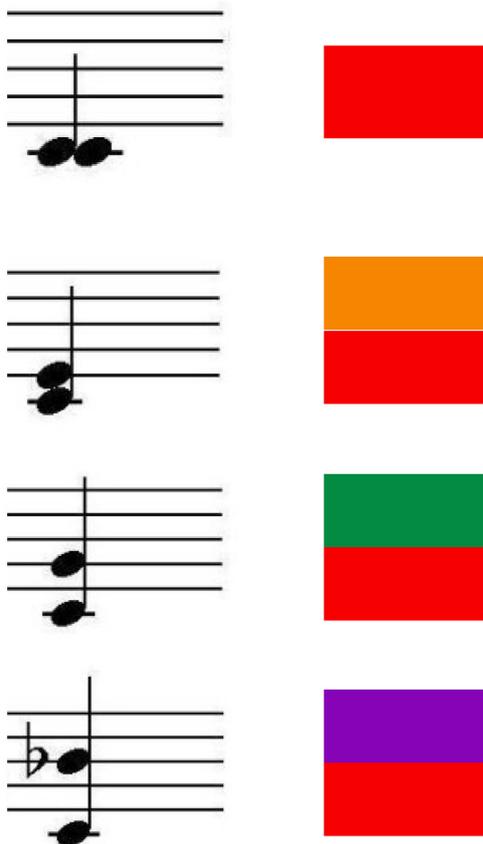
посредством искусства и религии невидимой истины: «Быть может, мир надо рассматривать чем-то противоположным микроскопу. Увеличивающий аппарат, чтобы увидеть не осязаемое» [7, с. 206]. Проблема противопоставления субъекта и объекта познания находит разрешение в стремлении «своего «Я» к единому» как «общем движении частиц к Богу» [7, с. 216]. В поздних редакциях данная мысль получит развитие в описании преодоленной дифференциации — «сочетании всего сущего и в то же время единого лица с собой в идущем навстречу» [7; с. 227]. Таким образом, обращаясь к философским категориям «Я» и «Другого» и находя сближение с современной ему религиозно-философской концепцией «всеединства» [8, с. 10], М.В. Матюшин формулирует характерные черты «органического» мировоззрения.

В 1916 г. М.В. Матюшин начал работу над статьёй «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры», редакцией которой являются тексты 1920 и 1926 года. Во многом повторяющие друг друга, они выказывают изменение точки зрения художника на культуру зрения, чье развитие теперь соотносится им с новым этапом в научном познании мира. Высказанное утверждение о «связи новых художников с новыми пространственными» построениями «Лобачевского, Римана, Минка, Эйнштейна» впоследствии станет одним из тезисов доклада «Об органической культуре в искусстве» (1927–1928). Стоит отметить, что к 1920-м годам также относятся подготовительные записи художника для лекций по истории искусства и музыки, конспекты книг, в частности Макса Планка «Физические очерки» (1925), Оскара Вальцера «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» (1922), Б.Р. Виппера «Проблемы и развитие натюрморта» (1922), Германа Деккера «Биология органов чувств» (1923), В.Я. Данилевского «Физиология человека» (1915).

В указанных статьях М.В. Матюшин развивает идею эволюции зрения «к высшей культуре тела и духа» [7, с. 220], проявляющейся в искусстве как практике изучения мира посредством опытного эмпирического исследования. Характерно, что этапы истории искусства М.В. Матюшина соотносятся с методом кубов Ч.Г. Хинтона. Художник описывает путь от точки через линию и плоскость к объему, который приобретает дополнительную, временную глубину пространства. Последнее, центральное понятие теории определяется в его восприятии как «общего движения» [7, с. 236] сцепленных между собой частей, которым художник отказывает в праве на «очевидность в неизменности» [7, с. 121]. Любое проявление сущего, непрерывно становящегося, есть «беспредметность» [7, с. 121], не имеющая постоянными ни пространственных, ни временных координат. Разница «предметного» и «беспредметного», таким образом, лежит в области методов восприятия пространства. Указанные качества действительности распространяются М.В. Матюшиным на все ее составляющие, в том числе, на цвет: «Всякий цвет должен быть наблюдаем по-новому, как и предметность в общей связи плывущих и все время уносимых частиц сцепления, в общем ходе дрожащей, тянущейся, скачущей цвето-звучности» [7; с. 236]. В тексте акцентирована возможность непосредственного созерцательного познания цвета вне «анекдотов о словах и названиях» [7; с. 221], что исключает ассоциативное, социально-культурное значение данного феномена для М.В. Матюшина.

Осознанное совершенствование восприятия, исторически предполагаемое теорией «Нового пространственного реализма», в наследии М.В. Матюшина носит название «органическая культура». Именно она легла в основу программы исследований одноименного отдела в ГИНХУКе и группы ЗОР-ВЕД, а также системы преподавания в мастерской М.В. Матюшина Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских — бывшей Академии художеств. Определение данного термина мастер дает в своих записях, а также в автографе доклада «Об органической культуре в искусстве». Органическая культура — это «работа над органами восприятия колебаний» для «выявления образа в одновременном воздействии среды на осязание, слух, зрение».

В рамках данной статьи имеет смысл рассмотреть наиболее характерное для концепции цвета Матюшина соотно-



Илл. 1. Схема сопоставления музыкальных интервалов и цветовых отношений М.В. Матюшиным. Автор: В.А. Шарифуллина.

шения в восприятии цвета и звука. Стоит отметить, что взаимосвязь звука и цвета, их синхронизация — сфера интереса множества художников рубежа XIX–XX века. Стремление к синтезу искусств, взаимодействие композиторов, литераторов и художников являлось ключевым фактором появления многих новаций в искусстве XX века. Так, в создании холста В.В. Кандинского «Композиции V» важную роль сыграло общение художника с уже упомянутым композитором А. Шёнбергом — в виде переписки, чтения трактата «Теории гармонии» (1911) и живых концертов. Объединяющая их идея — роль диссонансов в новой гармонии, «антигеометрический», «антилогический» [8] путь как в музыке, так и в живописи. Итогом данных процессов станет признание мировым творческим сообществом атональности — в музыке, абстракции — в живописи, и стремление к их синтезу на более глубоких, теоретических началах.

Музыкальная карьера М.В. Матюшина составляет неотъемлемую часть его творческой биографии. В период с 1882 по 1913 г. он служит музыкантом Придворного оркестра, с 1909 г. начинает преподавать. Характерна временная близость двух «переломных», по свидетельству художника, годов для его понимания музыки и живописи. 1905 год относится к периоду обучения художника в мастерской Я.Ф. Ционглинского. В основе метода преподавания последнего лежало воспитание навыка фиксации собственных зрительных впечатлений света и цвета. Кроме того, в это время М.В. Матюшин «уже успел кое-что увидеть и услышать о Ван Гоге, Сезанне, Гогене, написал из Франции Вердена, Верхарна, Вилле» [7; с. 66]. Закономерно, что его открытие изменчивости и относительности цвета произошло именно в процессе созерцания природы. Наблюдая за зеленью травы, он увидел, что, во-первых, теплые и холодные, контрастные цвета видны одновременно; во-вторых, — яркость цвета зависит от условий наблюдения: при

движении глаза цвета сохраняют свою насыщенность. Оценка, данная художником роли собственного эмпирического опыта, как отмечает И.А. Вакар [1, с. 15], присуща многим авангардистам. И искусство, и природа воспринимаются ими как два самостоятельных и равноценных источника впечатлений.

Идея использования четвертой тона возникла у М.В. Матюшина в 1904 г. [7, с. 17]. Прислушиваясь к голосам Елены Гуро и ее сестры, к пению птиц, он отметил в них особую музыкальную организацию и захотел использовать ее для создания музыки. Вероятно, влияние на оформление данной идеи оказало знакомство М.В. Матюшина с Н.И. Кульбиным. В 1909 г. была издана статья последнего о «Свободной музыке. Применение новой теории художественного творчества к музыке» на трёх языках. В кратком тексте утверждалась «независимость музыки от тонов и полутонов» [4, с. 2]. Как отмечает Е.М. Толстихина, «создание пространственно-звуковых полей», «освоение более сложных отношений обертонового спектра» [11, с. 172] было в целом характерно для «левой» музыки 1910–1920-х годов. Реформирование музыкального языка являлось частью глобального процесса переосмысления традиции и привычных форм, происходившего во всех видах искусства.

Появление первых беспредметных произведений М.В. Матюшина 1913–1914 гг. происходило одновременно с его композиторской деятельностью — созданием сопровождения к сборнику стихов Елены Гуро «Шарманка» (пьеса «Арлекин», 1909), «Осенний сон» (1914), сюиты «Дон Кихот» (1914). Наиболее упоминаемой исследователями является музыка к первой футуристической опере «Победа над Солнцем». От произведения сохранилось только либретто с примером «бюджетянских» нот. Несмотря на полярность содержательного пафоса названных произведений, они имеют одну и ту же основу — теорию четверти тона, опубликованной в форме практического «Руководства к изучению четверти тона для скрипки» в 1915 г.

Применение четверти тона — микрохроматики — имело значение, во-первых, в решении узко музыкальных вопросов облегчения темпериации. Во-вторых, использование звукоряда из 24-х ступеней расширяло практические возможности выразительности, воспроизведения звуков действительности для создания собственных композиций. В-третьих, освоение четверти тона позволило бы «находить звучания, которые давали бы в целом отчетливое впечатление определенного звука, хотя он и не входил в непосредственное строение аккорда» [7, с. 76].

Теория четверти тона получает развитие в ходе исследований взаимодействия цвета и звука 1920-х годов. С одной стороны, М.В. Матюшин продолжает традицию субъективного поиска аналогий цветовых тонов и нот музыкальных гамм. Так, в одной из нотных тетрадей соотнося последовательность нот тетракордов — до, ми-бемоль, фа-диез, ля и ре, фа, ля-бемоль, си-бемоль — градацией оттенков цветовых тонов — от синего к желтому и от зеленого к красному соответственно. С другой стороны, внимание М.В. Матюшина направлено на закономерности звуковых сочетаний — аккорды, интервалы и обертоны. Как исследователь, он выдвигает гипотезу: «непостоянные колебания в цвете и форме уясняются законами звука» и обратно: «Мои работы по цвету — основа, среда, сцепленные — дают мне указания, как действовать в звуке» [7, с. 284]:

«Если в звуке первый звук, повторяясь в октаву, вслед затем дает более всего заметную квинту, то в цвете квинтой будет первый дополнительный, скажем, к красному синне-зелёный или к синему — жёлтый. Следующие обертоны в звуке к ДО будут МИ, СОЛЬ и СИ БЕМОЛЬ (терция и септима). Дополнительные цвета к красному — оранжево-жёлтый (второй дополнительный) терция и фиолетовый (третий дополнительный) малая септима» [7, с. 149] (илл. 1).

Стоит оговориться, что в экфрасисе цветовых сочетаний художник использует термин «дополнительных» цветов не в значении оптической, свойств природы цвета, но физиологической. Ученица М.В. Матюшина, Е.С. Хмелевская, для разграничения данных понятий использует термин «контрастных» [9, с. 20] цветовых тонов, которые не всегда совпадают с парами, вызывающими схожее явление утраты хроматизма в физике цвета. Таким образом, последовательность проявляющихся обертонов соотносится художником с эффектами

цветового зрения — последовательными (цвет «среды») и одновременными (цвет «сцепления») контрастами. Выявленные соответствия своеобразного синтаксиса музыкального и цветового языков нашли свое воплощение в таблицах «Справочника по цвету» (1932) (илл. 2). Итогом работы над поиском звуковой гармонии и закономерностями звуко-цветовых сочетаний должна была стать вторая часть данного труда. Принцип же «чтения» упорядоченных в соответствии с законами восприятия цветов проявлен в композиции большинства живописных работ М.В. Матюшина. Так, цветовые ряды определяют структуру и содержание холста «Движение в пространстве» (1923): цветовые соотношения по тону, насыщенности и светлоте становятся заметны при переводе воспринимаемых цветов в цифровые обозначения (илл. 3).

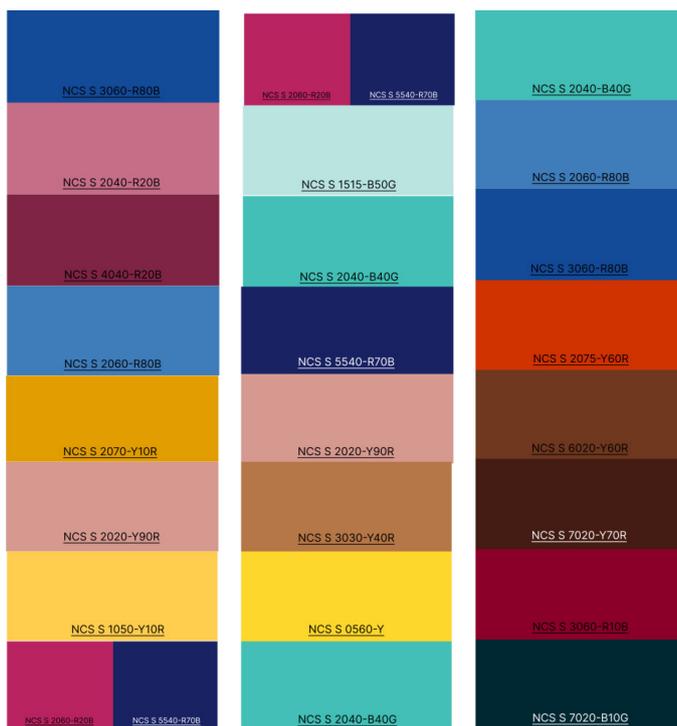
Итак, отмеченное М.В. Матюшиным сходство цветового и музыкального языка основано на тончайшей дифференциации звуков и цветовых оттенков. Проявление их в восприятии в качественно схожей последовательности придает этим феноменам временное измерение, в котором происходит синхронизация физиологических (контрастные цвета) и физических (обертоны) закономерностей. В рамках теории «Нового пространственного реализма» это означает, что выводы исследования одной составляющей пространства, данной в эмпирическом опыте, имеют потенциал масштабирования — до выявления универсальных законов функционирования мира как единства частных.

Таким образом, феномен цвета в своей двойственной природе реализует искомое М.В. Матюшиным единство субъекта и объекта внутри акта восприятия. Генезис понятия цвета, близкий к методу индуктивной эмпирической науки, наследует учению о цвете И.Гёте и актуализирует феноменологическую проблему определения цвета в XX в. В заключение, хочется сказать об убежденности М.В. Матюшина в том, что наличие «закономерности» в кажущемся случайном природном феномене «указывает в общем процессе на Абсолют». Так, в контексте одной творческой биографии вновь выявляется общность искусства, философии и науки в единой цели — поиске истины.



Илл. 2. М.В. Матюшин. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. М.: Издатель Д. Аронов, 2007. Тетрадь 1. С. 5.

Илл. 3. М.В. Матюшин. Движение в пространстве. Фрагмент. Схема воспринимаемых цветовых рядов по системе NCS. Автор схемы: В.А. Шарифуллина.



Список литературы:

1. Беспредметность и абстракция/ Под общ. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2011. 629 с.
2. Дуглас III. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде. М.: Три квадрата, 2015. 367 с.
3. Кандинский В. В. Переписка 1911-1936 / Сост. Е. Халь-Фонтэн. М.: Grundrisse, 2017. 221 с.
4. Кульбин Н. Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке. СПб.: Военная типография, 1909. 7 с.
5. Матюшин М. В. О книге Глэза и Маценже «Du cubism» // Союз молодёжи. № 3. СПб., 1913.
6. Матюшин М. В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний / Ред. Д. Аронов. М.: Издатель Д. Аронов, 2007. 72 с.
7. Матюшин М. В. Творческий путь художника. М.: Музей Органической культуры, 2011. 408 с.
8. Повелихина А. Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / Под ред. А. Повелихиной. М.: «РА», 2000. С. 817.
9. Руководство по цвету для архитекторов, строителей, студентов / Под ред. Л.К. Абрамова. Л.: Б.и., 1968. 106 с.
10. Тильберг М. Цветная вселенная. Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 511 с.
11. Толстикова Е. М. Круг Казимира Малевича: музыкальная среда России 1910-1915 годов // Аспирантский сборник. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная Весна-2020». 2021. Вып. 11. С. 171-176.
12. Успенский П. Д. Четвертое измерение. СПб., 1914.
13. The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932 / J. Bobko (ed.). New York: Guggenheim Museum, 1992. 753 p.
14. The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985 / E. Weisberger (ed.). Los Angeles: Los Angeles county museum of art, 1986. 435 p.

References:

- Abramov, L.K. (ed.) (1968) *Rukovodstvo po tsvetu dlia arkhitektorov, stroitelei, studentov [Color Guide for Architects, builders, students]*. Leningrad. (in Russian)
- Bobko, J. (ed.) (1992) *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum.
- Douglas, C. (2015) "Lebedi inykh mirov" i drugie stat'i ob avangarde ["Swans of Other Worlds" and other articles about the avant-garde]. Moscow: Tri Kvadrata Publ. (in Russian)
- Kandinskii, V.V. (2017) *Perepiska 1911-1936 [Correspondence 1911-1936]*. Hahl-Fontaine, J. (ed.) Moscow: Grundrisse Publ. (in Russian)
- Kovalenko, G.F. (ed.) (2011) *Bespredmetnost' i abstraktsiia [Non-objective and abstraction]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Kulbin, N. (1909) *Svobodnaia muzyka. Primenenie novoi teorii khudozhestvennogo tvorchestva k muzyke [Free music. The application of the new theory of artistic creativity to music]*. Saint-Petersburg: Voennaia tipografiia Publ. (in Russian)
- Matyushin, M.V. (1913) 'About the book by Glaze and Macenger "Du cubism" ', *Soyuz molodyozhi [Youth Union]*, 3, pp. 25-34. (in Russian)
- Matyushin, M.V. (2007) *Spravochnik po cvetu. Zakonomernost' izmenyaemosti tsvetovykh sochetanii [The Color Guide Book. The regularity of the variability of color combinations]*. Moscow: D. Aronov Publ. (in Russian)
- Matyushin, M.V. (2011) *Tvorcheskii put' khudozhnika [The creative path of the artist]*. Moscow: Museum of Organic Culture Publ. (in Russian)
- Povelikhina, A. (2000) 'The theory of World Unity and the Organic trend in the Russian avant-garde of the XX century', in: *Organika. Bespredmetnyi mir Prirody v russkom avangarde XX veka*. Moscow: RA Publ., pp. 8-17. (in Russian)
- Tilberg, M. (2008) *Tsvetnaia vselemaia. Mikhail Matyushin ob iskusstve i zrenii [The colored universe. Mikhail Matyushin on art and vision]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)
- Tolstikhina, E.M. (2021) 'Kazimir Malevich's Circle: the musical environment of Russia in 1910-1915', *Aspirantskii sbornik. Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo foruma molodykh issledovatelei iskusstva «Nauchnaia Vesna-2020»*. [Postgraduate collection. Collection of articles based on the materials of the International Forum of Young Art Researchers "Scientific Spring 2020"], 11. Moscow: State Institute of Art Studies Publ., pp. 171-176. (in Russian)
- Uspensky, P.D. (1914) *Chetvertoe izmerenie [The fourth dimension]*. Saint-Petersburg. (in Russian)
- Weisberger, E. (ed.) (1986) *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles county museum of art.

Левшенков Владимир Владимирович, искусствовед, член Союза художников РФ, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9, 199034. agitfar@mail.ru. ORCID: 0009-0006-7115-3989

Levshenkov, Vladimir Vladimirovich, art critic, member of the Union of Artists of the Russian Federation, Ph.D student, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya emb., 199034, St. Petersburg, Russian Federation. agitfar@mail.ru. ORCID: 0009-0006-7115-3989

ФАРФОР БЛОКАДНОГО ЛЕНИНГРАДА

PORCELAIN OF BESIEGED LENINGRAD

Аннотация. Изображение многогранного образа города на Неве стало одной из традиционных тем для фарфорового искусства XVIII–XX веков. На протяжении всего времени художники фарфорового завода выполнили множество произведений с характерными чертами образа города на Неве. В фарфоре середины 1940-х годов складывается особая фарфоровая «иконография» блокадного Ленинграда, где находят отражение трагические события в изображении Северной Пальмиры, ее архитектурных памятников, переданные с особым драматизмом и достоверностью. В то же время художники стремились подчеркнуть величественную монументальность города и героизм его защитников.

Ключевые слова: Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова, Великая Отечественная война, блокадный Ленинград, советский фарфор, Яцкевич, Щекатихина-Потоцкая, Кубарская-Соловьева, Безпалова-Михалева, Суетин, Лебединская, Кульбах, Кучкина.

Abstract. The depiction of the multifaceted image of the city on the Neva became one of the traditional themes for porcelain art of the 18th–20th centuries. The masters of the porcelain factory created a number of works glorifying the beauty and grandeur of the city on the Neva. And only in the porcelain of the mid-1940s a special porcelain “iconography” of besieged Leningrad was formed, where the tragic events were reflected in the image of Northern Palmyra, its architectural monuments, conveyed with special drama and authenticity. At the same time, artists sought to emphasize the greatness of the city, its majestic monumentality and the heroism of its defenders.

Keywords: State Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov, the Great Patriotic War, besieged Leningrad, Soviet porcelain, Yatskevich, Shchekatikhina-Pototskaya, Kubarskaya-Solovieva, Bezpalova-Mikhaleva, Suetin, Lebedinskaya, Kulbakh, Kuchkina.

Уникальный фарфор блокадного Ленинграда, сохранившийся в единичных авторских экземплярах, исключаящий тиражность, благодаря выставкам и публикациям в целом известен. В статье автор ставит целью систематизировать сведения и изучить интерпретацию и трансформацию образа блокадного Ленинграда в фарфоре середины 1940-х гг. на материале произведений мастеров Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова из музейных и частных собраний.

Росписи фарфора с видами блокадного Ленинграда и другими сюжетами на героическую тематику созданы группой художников в художественной лаборатории завода под руководством Н.М. Суетина: А.А. Яцкевич, А.В. Щекатихиной-Потоцкой, Е.П. Кубарской-Соловьевой, Т.Н. Безпаловой-Михалевой, Л.И. Лебединской и др. В их творчестве представлены как панорамные его виды, так и «городские интерьеры», которые предполагают различные способы художественного восприятия, связанные с изображениями отдельных зданий, фрагментов улиц, конкретных человеческих типов военной эпохи, являющихся «организмом» города.

Контекстуально важной представляется воссоздание вех творческой биографии художника Анны Адамовны Яцкевич, проработавшей на фарфоровом предприятии всю ленинградскую блокаду, и оставившей большое творческое наследие.

Важной частью исследования стало установление роли выставок в военных городах с включением ленинградского блокадного фарфора и — важной миссии, возложенной в годы Великой Отечественной войны на изобразительное искусство.

Цель настоящей статьи заключается в стремлении максимально дополнить имеющиеся представления о про-

изведениях из фарфора блокадного периода. Как известно, росписи произведений рассматриваемого периода выполнялись главным образом на вазах и сервизных предметах в классических приемах миниатюрной живописи по фарфору. Впервые в данном исследовании вводятся в научный оборот и анализируются работы в малой фарфоровой пластике.

Актуальность исследования видится в недавнем праздновании 80-й годовщины полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады и факте включения выбранных нами фарфоровых работ в поле исчерпывающего знания о творчестве мастеров «белого золота» в блокаду, более разностороннем, чем о нем было известно.

В год 80-летия со дня полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады, важно вспомнить, что жизнь Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова не прекращалась даже во время Великой Отечественной войны. Фарфор блокадного Ленинграда — совершенно особая страница в истории отечественного искусства. Эти произведения с патриотической тематикой, подобно работам агитационного фарфора 1920-х годов, являются ярчайшими документами эпохи, донесших до нынешнего поколения трагедию величественного города и его стойких героических жителей.

В начале войны завод (большая часть оборудования), его музейная коллекция и часть сотрудников были эвакуированы в тыл, в уральский город Ирбит Свердловской области. Остались работать лишь некоторые цеха, служившие нуждам обороны. Газовые установки, предназначенные для обжига фарфора, приспособили для выпуска водорода, необходимого аэростатам [5, с. 220]. Небольшая группа художников-фарфо-



Илл. 1. Е. П. Соловьёва-Кубарская. Плакат «Играй, мой баян». 1943 г. Частное собрание.

ристов, оставшиеся в городе, выполняла работы по обороне города: они участвовали в маскировке зданий, камуфлировании кораблей, стоявших на Неве, неподалеку от завода, а также рыли траншеи. И, конечно, рисовали плакаты для выставок в воинских частях и создавали с натуры эскизы росписей будущих фарфоровых произведений. Только в мае 1942 г. под руководством главного инженера ГФЗ им. М.В. Ломоносова Н.А. Коноваловой, заработал один из цехов завода для производства посуды, необходимой госпиталям [2, с. 392], но иногда в муфельных печах обжигали и художественные изделия, зачастую, приносимые художниками из дома. Жизнь цехов прекратилась лишь на несколько месяцев, самых тяжелых и кровопролитных для города. Именно к этому времени относится создание в 1942 г. уникального сервиза «Синий цветок» Анной Адамовной Яцкевич (1904–1952, частное собрание, СПб), единственной из художников оставшейся в штате завода, которая по собственной инициативе была причислена к местной пожарной охране (МПВО) и проживала на заводе всю блокаду на казарменном положении [5, с. 221]. Сохранившиеся предметы сервиза, созданные в холодной цветовой гамме, напоминают о мрачных блокадных ленинградских днях и пережитой зимы 1941/1942 гг. — труднейшей и трагической в истории города, а также для семьи А.А. Яцкевич (в автобиографии она написала: «мать Анастасия Яковлевна и сестра София погибли в тяжелые дни блокады Ленинграда в 1942 году»). Расписанные в ключе раппортного орнамента из ритмично повторяющихся цветков на белоснежном глянце фарфора — предметы сервиза создают единый и гармоничный образ произведения с флоральной живописью.

Многие «блокадные» авторские работы мастеров-фарфористов, созданные в одном экземпляре, сразу отправлялись на различные выставки, в том числе за пределы Ленинграда.

Исключительно важная миссия, возложенная в годы Великой Отечественной войны на изобразительное искусство, изначально предполагала его обращенность к самой широкой аудитории. Именно по этой причине столь значительной была роль выставок. Так, в московском Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина 4 октября 1942 г. была открыта выставка «Работы ленинградских художников в дни Великой Отечественной войны», на которой были показаны произведения Александры Васильевны Щекатиной-Потоцкой, выполненные в фарфоре и пластине: «Единоборство Мстислава Храброго с Редедей» (ныне в собрании ГРМ), а также композиции «Александр Невский» (ныне в частном собрании, илл. 2) [6, с. 83] — скульптурное воплощение героя, аналогичное изображению с живописной вазы художника рассматриваемого периода, и «Ледовое побоище» [2, с. 397].

Несколько предметов Е.П. Кубарской-Соловьевой (пласты «Снайпер» и «Танковая атака») и Т.Н. Безпаловой-Михалевой (пласт «Партизаны») были экспонентами выставки ленинградских живописцев (весна 1943), проходившей в Союзе художников [2, с. 405]. Сам факт проведения выставки в условиях войны и блокады можно считать настоящим подвигом.

Творческая работа в заводских стенах была возобновлена только 11 сентября 1943 г. [4, с. 6] (по другим источникам — 10 сентября 1943 г. [5, с. 222]), когда вновь открылась художественная лаборатория под руководством Николая Михайловича Суегина, чей организаторский талант и безупречный художественный вкус был неоспорим. В небольшой сплоченный творческий коллектив художников-фарфористов входили известные мастера: Т.Н. Безпалова-Михалёва, Л.И. Лебединская, Е.А. Олейник, Е.П. Соловьёва-Кубарская, А.В. Щекатиной-Потоцкая, А.А. Яцкевич, М.П. Кириллова, Е.Н. Потапова и другие. Живописцы в основном использовали старые запасы белья (не расписанные заготовки сервизных предметов или ваз), которые выполняли, в основном, в домашних условиях, а затем обжигали в заводских муфельных печах. Героические поездки на завод с хрупкими фарфоровыми вещами в сумках остались в воспоминаниях художников. Движение трамваев, делавших большой путь от центра города до фарфорового завода, препятствовали многочисленным артобстрелы неприятеля, в связи с этим приходилось часто идти длинные расстояния пешком. Художник Л.И. Лебединская вспоминала, как «однажды они вместе с А.В. Щекатиной-Потоцкой несли свои вазы и горевали, что упустили при пересадке на Невском трамвай. Но, когда они дошли до завода Ленина, то увидели улицу, засыпанную осколками стекла, и тот самый «упущенный» трамвай, разбитый прямым попаданием снаряда...» [5, с. 223].

Удивляет динамика возобновленной художественной жизни: в октябре 1943 г. Н.М. Суегин организовал первую художественную выставку в Володарском районе Ленинграда, где демонстрировались предвоенные работы Н.Я. Данько и новые работы художников, а в ноябре того же года в Третьяковской галерее открылась экспозиция «Героический фронт и тыл», где среди произведений ленинградских художников были и фарфоровые изделия с патриотической тематикой прославленного завода [2, с. 397]. В январе 1944 г. была полностью снята блокада Ленинграда, и уже в июне открылась выставка, посвященная 200-летию юбилею завода.

Росписи произведений рассматриваемого периода выполнялись главным образом на вазах и сервизных предметах в классических приемах миниатюрной живописи по фарфору. Композиции работ строились так, чтобы тема раскрывалась несколькими сюжетами. В этом ключе был создан один из самых знаменитых и репродуцируемых декоративно-прикладных предметов военного времени — чайный сервиз «Ленинград в блокаде» (1943, ГЭ, илл. 3) Лидии Ивановны Лебединской, показанный на выставке «Героический фронт и тыл» в Третьяковской галерее (1944). На сервизных предметах старой чехонинской формы «Наркомпрос» (1923) Л.И. Лебединская с большим мастерством изобразила медальоны с реалиями военного города: поврежденный портик Нового Эрмитажа с пробойной над Атлантами; Чернышов мост во время взрыва; Аничков мост без коней; Петропавловскую крепость и стреляющее орудие; Нарвские ворота с проходящими на фронт вой-

сками и проезжающими мимо танками; работниц заводского цеха, укладывающих снаряды и размещенным на стене лозунгом: «Все наши силы на разгром врага»; самолеты над Исаакиевским собором; пустынный Невский, в ту пору еще имевший название «Проспект 25-го Октября»; женщин, строящих укрепления; детей, везущих санки... Художница увековечивает эти образы при помощи приемов, характерных для стиля сталинского ампира: медальоны на чашках изображаются в золоченых лавровых венках, а на крупных предметах в венки влетают штыки и винтовки. Фарфоровый ансамбль Л.И. Лебединской — памятник всему городу, как единому живому организму.

Второй уникальный экспонат экспозиции выставки «Героический фронт и тыл» — ваза Тамары Николаевны Беспаловой-Михалевой «Ленинград. 1941–1942» (1943, ГЭ, илл. 5) с изображением картин военного времени: горящее здание Гостиного двора; площадь у Нарвских ворот с группой солдат и матросов; последствия авиационных бомбёжек и обстрелов на одной из улиц; создающие укрепления женщины на фоне танков и грузовиков. Данные изображения контрастируют с архитектурными памятниками Ленинграда, выполненные золотом с цировкой на тулове вазы. В другой большой эффектной вазе Т.Н. Беспаловой-Михалёвой «Дорога жизни» (1943–1944, ГЭ) акцент уже сделан не на величие архитектуры и памятников блокадного города (еле заметно расположенных на горле вазы), а на зимний пейзаж с грузовиками и спасающимися людьми, заполнивший тулово целиком. Особую выразительность придаёт колористическое решение вазы с преобладанием синих и голубых цветов, подчёркивающих мороз и лютый холод, с контрастом бордовой «полосы» огненного неба с клубами дыма, написанной в верхней части пейзажа. Сцены с людьми, борющимися за жизнь; с гружёными машинами, пробирающимися по заснеженному густому лесу и, затем, застрявшими во льдах Ладожского озера, наполнены динамикой и экспрессией.



Илл. 2. А. В. Щекатицина-Потоцкая. Скульптура «Александр Невский». 1942 г. Частное собрание.

Илл. 3. Л.И. Лебединская. Сервиз «Ленинград в блокаде». 1943 г. Государственный Эрмитаж.





Илл. 4. Е. П. Соловьёва-Кубарская. Ваза «Ленинград в блокаде». 1943 г. Частный фотоархив.



Илл. 5. Т. Н. Беспалова-Михалёва. Ваза «Ленинград 1941–42 г.». 1943 г. Государственный Эрмитаж.

Ещё один экспонат московской выставки — ваза «Блокада Ленинграда» (1943, в собрании ГЭ, илл. 4) Елены Петровны Соловьёвой-Кубарской также одно из первых произведений ленинградского блокадного фарфора. Строки, из стихотворения А.Е. Решетова «Ленинградцы» (1943) «И в холоде, и в голоде, и в дыме, врагов тройным ударом город бил» размещенные на красной ленте под горлышком вазы, венчают реалистические картины блокадных будней. Вместе с суровой документальной фиксацией воспеваются особая военная эстетика. Фоном, по всему тулову вазы живописец изображает монументальный вид набережной Невы с изображением главных достопримечательностей города — Биржи, Исаакиевского собора, Адмиралтейства и Петропавловской крепости на фоне темно-синих вод и мрачного неба, расчерченного прожекторами. Так, некоторая графичность суровой городской красоты граничит на этой вазе с реалиями войны. Художник метко выявил в городе абстрактные формы: окна домов были забиты или заколочены крест-накрест, повсюду лежали противотанковые ежи, по ночам небо разрезали прямые линии лучей ПВО. В нижней части вазы, в четырех овальных медальонах — сцены военного быта горожан: женщины, копающие траншеи и окопы; жители города, набирающие ведра воды на главном проспекте; грузовики, пробирающиеся по Дороге Жизни; женщины у наблюдательной вышки, контролирующей события рядом с Нарвскими воротами.

В другой живописной вазе Е.П. Соловьёвой-Кубарской «Ленинград во время Великой Отечественной войны» (1943, ГЭ) тот же прием — изображение в крупных

овальных медальонах достопримечательностей и памятников города в военное время. Впечатляет «непривычное» изображение Аничкового моста без скульптур Клодта.

Во вступительной статье к каталогу одной из подобных выставок советский критик Б.Л. Бродянский заметил: «Это — не Выставка свидетелей-очевидцев событий, смотрящих на них глазами зрителей. Это — Выставка участников войны, бойцов, ведущих огонь по врагу средствами искусства — кистью и карандашом. Творения, показанные на Выставке, рождены патриотическим долгом, рождены сердцем художника» (цит. по: [1, с. 24]).

О яркой выразительности города во время блокады говорится и во многих воспоминаниях. Ученый-востоковед, житель блокадного Ленинграда Юрий Васильевич Маретин в рассказе о том, как подростки вместе с бойцами ПВО спасали здания от зажигательных бомб, в числе прочего упомянул: «Когда я впервые поднялся на крышу своего дома во время бомбежки, то увидел зрелище грозное и незабываемое. По небу ходили лучи прожекторов. Казалось, что все улицы вокруг сдвинулись с места, и дома качаются из стороны в сторону. Хлопки зениток. Осколки барабанили по крышам» [3]. Лидия Лебединская на вазе «Ленинградская ночь в период блокады» (1944, частное собрание СПб., илл. 6, 7) как раз запечатлела эту особую «живописность» войны: пустой город, памятники в свете промозглой луны и небо, освещенное лучами спасительных прожекторов. Используя классические приемы миниатюрной живописи по фарфору, мастер создала медальоны с видами города, решенные в бело-синей гамме и «парящие» на белом фоне фарфора, словно в вечности. Своеобразную аскетичную

палитру дополняют лишь золотые дубовые листья, хаотично разбросанные по тулову вазы. Как отмечает исследователь советского фарфора И.А. Шик, «большинство работ отличается довольно мрачным колоритом, в котором доминируют коричневый, синий, серый цвета с включениями красного, имеющим семантическую нагрузку. В то же время художники стремятся подчеркнуть величие города и мужество его защитников за счет изображения монументальных архитектурных памятников, лент с надписями, мотивов лавровых и дубовых листьев, символизирующих воинскую славу и доблесть» [7, с. 248].

В 1944 г. после салюта, посвященного полному снятию блокады, в свой изобразительный ряд многие художники включили также фейерверк. Яркие всполохи цветов заменили холодные прожекторы в небе города. На вазах серии «Салют» (1944, экземпляры ваз представлены в собраниях ГМЗ «Царицыно» и Самарском областном художественном музее, илл. 8) Е.П. Соловьевой-Кубарской красуется панорамный вид набережной Невы со знакомыми ансамблями, обрамленными снизу ажурной решеткой, а большую часть пространства вазы занимает небо, расцвеченное вспышками салюта победы. В этом же году, ознаменованном полным снятием блокады, творческий коллектив художников Государственного фарфорового завода праздновал 200-летний юбилей предприятия. Помимо предметов на военные темы (серия ваз «Героические женщины Ленинграда», «Дорога жизни № 101» (илл. 9) Л.И. Лебединской; ваза «Партизаны» Е.П. Соловьевой-Кубарской), было выполнено несколько работ с портретом ученого, в честь которого был назван завод (юбилейная ваза «Михаил Ломоносов» Анны Яцкевич). Многие художники героического коллектива блокадного города за творческие заслуги, а также в честь заводского юбилея, летом 1944 г. были награждены правительством орденами и медалями.

В период блокады ленинградскими художниками-фарфористами создавались работы, посвященные теме прослав-



Илл. 6. Л. И. Лебединская. Ваза «Ленинградская ночь в период блокады». 1944 г. Частное собрание.

Илл. 7. Л.И. Лебединская. Ваза «Ленинградская ночь в период блокады». 1944 г. (фрагмент).





ления героев прошлого и их былых побед. Это обращение к истории — примета военного времени, когда былые победы великих военачальников стали вновь с агитационной силой воодушевлять советский народ. С этой целью для поощрения заслуг перед родиной утверждаются ордена: Александра Суворова, Михаила Кутузова, Александра Невского. Осенью 1942 г. военный совет Ленинградского фронта принимает решение торжественно украсить могилы Александра Невского и Суворова, перед которыми приносили присягу бойцы, уходившие на фронт. Николай Михайлович Суегин занимается оформлением захоронения Александра Суворова. Памятник легендарному полководцу был единственным в Ленинграде незамаскированным. В первый год войны фильм С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» вновь становится популярным. В 1942 г., когда страна отмечала 700-летие Ледового побоища, был создан плакат со словами Сталина: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков». Этот курс на актуализацию патриотической эстетики с ее героическими темами отразился и на ленинградском военном фарфоре. Среди этих произведений: вазы А.В. Щекатиной-Потоцкой «Дмитрий Донской», «Александр Невский» (илл. 10) и «Минин и Пожарский» (1943–1944, все — в собрании ГЭ), а также ваза Т.Н. Беспаловой-Михалёвой «Великие полководцы России» (в частном собрании, СПб., илл. 11, 12), законченная уже в победном 1945 году. На ней отражены мастером три исторические сцены-медальоны с Александром Невским, Александром Суворовым и Михаилом Кутузовым. Между ними художница расположила и расписала золотом ордена, утвержденные в честь этих полководцев. Великие военачальники своим примером, памятью о важнейших победах над врагом, призывали своих земляков-потомков к подвигам.

Ленинградская летопись в фарфоре была продолжена и в создании росписи мелкой пластики — скульптуре. Под руководством нового руководителя скульптурной мастерской Зигрид Освальдовны Кульбах — ученицы погибшей в эвакуации Натальи Яковлевны Данько, было создано несколько работ на ранее спроектированных образцах. Скульптурная модель Таисии Сергеевны Кучкиной «Девушка, расписывающая вазу» (модель конца 1930-х гг., Пермская художественная галерея, илл. 13) удачно подходила для творческого вдохновения художников-фарфористов. В военное время (1943–1945) несколько живописцев художественной лаборатории ЛФЗ расписали данную скульптуру, показывая красоту и величие города-героя, устоявшего под натиском врага. Как в вазах и сервизных формах предметов, патриотический подъем вызвал у многих художников интерес к воспроизведению архитектурных памятников Ленинграда. Выполняя роспись скульптуры Т.С. Кучкиной «Девушка, расписывающая вазу», вышеупомянутая А.А. Яцкевич сделала акценты на автопортретные черты (Т.С. Кучкина. Скульптура «За росписью вазы». Модель конца 1930-х гг. Роспись А.А. Яцкевич. 1943. Самарский областной художественный музей, илл. 14).

Любопытно отметить, художница 27 июля 1943 г. была награждена Медалью «За оборону Ленинграда», и на платье девушки-живописца появляется медаль, ставшая символом Ленинградской победы и коммеморацией сохранения памяти о блокаде Ленинграда. Этой заслуге предшествовало множество героических усилий автора на благо Победы. А.А. Яцкевич, потерявшая в блокаду мать и сестру, все военное время провела в Ленинграде и была единственным художником завода, все дни войны проработавшая в стенах предприятия. Помимо участия в маскировке зданий и кораблей, стоявших на Неве рядом с заводом, заслуга Яцкевич и в спасении уникальной библиотеки завода, оставшейся в не эвакуированном вагоне поезда. Ранее, именно она, вместе с Н.М. Суегиним,

Илл. 8. Е. П. Соловьёва-Кубарская. Ваза «Салют». 1944 г. ГМЗ «Царицыно».

Илл. 9. Л. И. Лебединская. Ваза «Дорога жизни № 101. 1941–1943 г.». 1944 г. Частное собрание.



Илл. 10. А. В. Щекатихина-Потоцкая. Ваза «Александр Невский». 1944 г. Государственный Эрмитаж.



Илл. 11. Т.Н. Беспалова-Михалёва. Ваза «Великие полководцы России». 1945 г. Частное собрание.

Илл. 12. Т.Н. Беспалова-Михалёва. Ваза «Великие полководцы России». 1945 г. (фрагмент).



Илл. 13. Т.С. Кучкина. Скульптура «За росписью вазы» (модель конца 1930-х гг.) Роспись Е.А. Олейник. 1944 г. Пермская государственная художественная галерея.

Илл. 14. Т.С. Кучкина. Скульптура «За росписью вазы» (модель конца 1930-х гг.) Роспись А.А. Яцкевич. 1943 г. Самарский областной художественный музей.



Илл. 15. А.А. Яцкевич. Сервиз «Кобальтовая сеточка» (ноябрь 1944 г.) и «Очередь в кинотеатр Ленинграда», фото 1944 г. Частное собрание.

была автором создания специального логотипа «ЛФЗ» (1936), ставшего на долгие десятилетия маркой завода. К 200-летию юбилею предприятия А.А. Яцкевич на форме «Тюльпан» Серафимы Евгеньевны Яковлевой, был создан сервиз «Кобальтовая сеточка» (1944, ГЭ, илл. 15), который во второй половине XX века стал флагманом Ленинградского фарфорового завода и олицетворением классического «ленинградско-петербургского» стиля. К сожалению, нет достоверных данных, что именно послужило для А.А. Яцкевич прообразом созданного ею рисунка на округлых дольчатых формах сервиза «Тюльпан» С.Е. Яковлевой с сетчатым кобальтовым рисунком, дополненный золотым орнаментом. Скорее всего, данную тематику навевала роспись «Собственного» сервиза Елизаветы Петровны, созданного на Невской порцелиновой мануфактуре в 1750-х гг. с рельефной золотой сеткой и пурпурными незабудками на пересечении линий; возможно, были взяты за основу и мотивы сервиза Венской фарфоровой мануфактуры, хранившиеся в фондах заводского музея. Но,

есть и твердое мнение многих жителей блокадного Ленинграда (рассказано автору статьи в устной беседе), что это были прямые ассоциации автора с переклеенными крест-накрест блокадными окнами ленинградских домов. На эту мысль их наводит время создания первого образца сервиза — конец 1944 года. После войны, 18 марта 1946 г., А.А. Яцкевич, будучи ведущей художницей, создавшей множество выдающихся произведений, была награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

В заключении стоит отметить, что снова, как и в первые советские годы, хрупкий белоснежный материал явился документом времени. В фарфоре блокадного Ленинграда сочетается как героика и экспрессия живописания, так и ужасающая достоверность будней, страшных и важных моментов для очевидцев блокадного времени, открывшихся художникам в военном городе и навсегда впаянных красками в прочный фарфор для увековечивания и обозрения потомкам в виде предметов декоративного искусства.

Список литературы:

1. В содружестве искусств. К 275-летию основания Императорского фарфорового завода. Каталог выставки / А.В. Иванова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 392 с.
2. «Мы будем помнить эти годы...»: Эрмитажная летопись войны и победы. Каталог выставки / Сост. О.Г. Зимины и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 112 с.
3. Никифоровская И. В. Художники осажденного города. Ленинградские художники в годы Великой Отечественной войны. Л.: Искусство, 1985. 240 с.
4. Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. СПб.; М.: Оркестр, 2005. 751 с.
5. Овчинникова Л. «Каждое утро мы с мамой прощались...» Из воспоминаний детей, переживших ленинградскую блокаду // Столетие. Информационно-аналитическое издание фонда исторической перспективы. Интернет-газета. 27.09.2011. URL: https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii (дата обращения: 25.01.2023).
6. Петрова Н. С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.; М.: Оркестр, 2007. 895 с.
7. Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга: Каталог выставки / Сост. А. В. Иванова, С. Б. Адаксина, В. А. Федоров; под ред. М.Б. Пиотровского. СПб.: АО «Славия», 2017. 160 с.
8. Степанова Д. Г. Героический Ленинград в декоративном искусстве: типология образов // Новое искусствоведение. 2023. № 1. С. 48–55.
9. Суркова Е. С. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.). СПб.: ОАО «Императорский фарфоровый завод», 2015. 60 с.
10. Тамара Николаевна Безпалова-Михалева. Пусть всегда будет солнце / Текст: С. И. Афанасьева, И. А. Шик. СПб.: «Арт-Коллекция», 2022. 256 с.
11. Тихомирова М. Художественный фарфор // Художники города-фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л.: Художник РСФСР, 1973. С. 220–225.
12. Ученица Рериха. А. В. Щекатихина-Потоцкая: альбом-каталог выставки. СПб.: Изд. СПбГМИСР, 2024. 144 с.
13. Шик И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х — начала 1950-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 236–254. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015> (дата обращения: 25.06.2023).
14. Щетинина Н. А. Фарфоровая летопись войны // 250 историй про Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. С. 129–145.

References:

- Afanas'eva, S.I., Shik, I.A. (2022) *Tamara Nikolaevna Bezpalo-va-Mikhaleva. Pust' vsegda budet solnce [Tamara Nikolaevna Bezpalo-va-Mikhaleva. Let there always be sunshine]*. St. Petersburg: Art-Kollektsiia Publ. (in Russian)
- Ivanova, A.V. (2019) *V sodruzhestve iskusstv. K 275-letiiu osnovaniia Imperatorskogo farforovogo zavoda. Katalog vystavki [In the Commonwealth of Arts. To the 275th anniversary of the Imperial Porcelain Factory. Exhibition catalogue]*. St. Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Ivanova, A.V., Adaksina, S.B., Fedorov, V.A. (comp.) (2017) *Pod prozrachnym l'dom glazuri. Farfor Peterburga: Katalog vystavki [Under the transparent ice of glaze. Porcelain of St. Petersburg: Exhibition Catalogue]*. St. Petersburg: Slaviia Publ. (in Russian)
- Nikiforovskaya, I.V. (1985) *Khudozhniki osazhdennogo goroda. Leningradskiiye khudozhniki v gody Velikoy Otechestvennoy voiny [Artists of a besieged city. Leningrad artists during the Great Patriotic War]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Nosovich, T.N., Popova, I.P. (2005) *Gosudarstvennyy farforovyy zavod. 1904–1944 [State porcelain factory. 1904–1944]*. St. Petersburg; Moscow: Orkestr Publ. (in Russian)
- Ovchinnikova, L. (2011) ‘“Every morning my mother and I said goodbye...” From the memories of children who survived the Leningrad blockade’, in: *Stoletiye. Informatsionno-analiticheskoye izdaniye fonda istoricheskoy perspektivy [Century. Information and analytical publication of the Historical Perspective Foundation. Online newspaper]* 09.27.2011. Available at: https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii (accessed: 25 January 2023).
- Petrova, N.S. *Leningradskiy farforovyy zavod imeni M.V. Lomonosova. 1944–2004. [Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov. 1944–2004]*. St. Petersburg; Orkestr Publ. (in Russian)
- Shhetinina, N.A. (2016) [‘Porcelain Chronicle of war’], in: *250 istorii pro Ermitazh [250 stories about the Hermitage]*. St. Petersburg: The State Hermitage Museum Publ., pp. 129–145. (in Russian)
- Shik, I.A. (2020) ‘Images of Leningrad in Soviet Porcelain Art of the 1930s – early 1950s’, *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia. Electronic journal]*, 2 (17), pp. 236–254. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015 (accessed: 25.06.2023). (in Russian)
- Stepanova, D.G. (2023) ‘Heroic Leningrad in applied arts: typology of images’, *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art]*, 1, pp. 48–55. (in Russian)
- Surkova, E.S. (2015) *Leningradskii farforovyy zavod im. M.V. Lomonosova v gody Velikoy Otechestvennoy voiny (1941–1945) [Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov during the Great Patriotic War (1941–1945)]*. St. Petersburg: Imperatorskii farforovyy zavod Publ. (in Russian)
- Tikhomirova, M. (1973) ‘Artistic porcelain’, in: *Khudozhniki goroda-fronta: Vospominaniya i dnevniki leningradskikh khudozhnikov [Artists of the city-front: Memoirs and diaries of Leningrad artists]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ., pp. 220–225. (in Russian)
- Uchenitsa Rerikha. A.V. *Shchekatikhina-Pototskaya (2024) [Roerich's student. A.V. Shchekatikhina-Pototskaya: Album-catalog of the exhibition]*. St. Petersburg. (in Russian)
- Zimina, O.G. (comp.) (2015) *My budem pomnit' jeti gody...: Ermitazhnaia letopis' voiny i pobedy. Katalog vystavki [“We will remember these years...”: Hermitage chronicle of war and victory. Exhibition catalogue]*. St. Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)

Жукова Елена Витальевна, искусствовед, хранитель фонда «Скульптура» Государственного мемориального музея А. В. Суворова (2006–2018). joukk@yandex.ru. ORCID: 0009-0006-0702-9203

Zhukova, Elena Vitalievna, arts critic, curator of fund “Sculpture” in the State Memorial Museum of Suworov (2006–2018). joukk@yandex.ru. ORCID: 0009-0006-0702-9203

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ ПЛЕНА». О СУДЬБЕ КОМПОЗИЦИИ СКУЛЬПТОРА А. В. РАЗУМОВСКОГО

«RETURN FROM CAPTIVITY». HISTORY OF A SCULPTURAL COMPOSITION BY ALEXANDER V. RAZUMOVSKY

Аннотация. В настоящем сообщении речь идет о судьбе забытого и плохо сохранившегося произведения, исполненного известным мастером советской реалистической школы А.В. Разумовским, — скульптурной композиции «Возвращение из плена», являющейся иллюстрацией трагических событий Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: город Пушкин, Разумовский, Суворов, Векшин, Груздева, Гусева, скульптурная композиция, реставрация.

Abstract. This article devotes to history of sculpture composition “Return from captivity”. This forgotten and badly-preserved work was made by Alexander V. Razumovsky — well-known master related to school of Soviet realistic art — and illustrates terrible events of the Great Patriotic War.

Keywords: town of Pushkin, Razumovsky, Suworov, Veckshin, Gruzdeva, Guseva, sculpture composition, restoration.

В круг моих обязанностей на протяжении двенадцати лет хранительской деятельности в фонде скульптуры Государственного мемориального музея А. В. Суворова входило изучение и атрибуция суворовской коллекции. Долгое время я не могла определить авторство и композицию одной из скульптурных групп под названием «Возвращение из плена», в силу ее неудовлетворительного состояния до сих пор не поставленную на музейный учет. Отправной точкой к написанию статьи послужила начавшаяся подготовка к изданию каталога иконографии Суворова в произведениях пластики из музейного собрания, а также книга, подаренная музейной библиотеке авторами, жителями и краеведами города Пушкина Ангелиной Григорьевной Груздевой и Алексеем Павловичем Векшиным [2]. На нее обратила мое внимание М.Г. Рачко, заведующая библиотекой Музея А.В. Суворова. Монография была посвящена жизни и творчеству отца и сына Разумовских, талантливых скульпторов, представителей реалистического направления в советском искусстве. Незнание авторами книги специальной искусствоведческой терминологии и отсутствие четкой структуры окупаются их искренностью и любовью к городу Пушкину (чьими жителями были и Разумовские) и к его истории, а также обширным библиографическим и архивным материалом, легшим в основу публикации.

В предисловии к книге указано, что это «...первая попытка рассказать о скульпторах Разумовских» [2, с. 4], однако поиски материалов о них авторы начали еще в 2011 г., опубликовав в процессе поисков несколько заметок (в частности, в Царскосельском краеведческом сборнике [3]; см. [2, с. 4]). В книге была опубликована фотография скульптурной группы «Возвращение из плена» (илл. 1) и предварительный набросок к ней (илл. 2). При сопоставлении композиции из книги и гипсовой скульптуры с тем же названием из Суворовского музея, стало понятно, что ее автором является скульптор Александр Васильевич Разумовский, исполнивший ее к выставке ленинградских художников 1960 года.

Его отец, Василий Флегонтович (1878–1930), уроженец Костромской губернии, в девятнадцатилетнем возрасте уехал учиться в Петербург. Начинать в столице подручным печников (печному делу выучился еще на родине). Скромное жалованье позволило ему поступить в школу Общества поощрения художеств, где его учителями были В. Е. Савинский и Р. Р. Бах [2, с. 9]. Затем с 1905 по 1912 гг. он был вольнослушателем Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств, учился в мастерской скульптора Г. Р. Захарова. Получив в 1913 г. звание скульптора за композицию «Самсон и Далила» [7] (хранится в Николаевском областном художественном музее им. В.В. Верещагина), В. Ф. Разумовский начинает активно сотрудничать с ведущими петербургскими архитекторами Ф. И. Лидвалем, В. А. Щуко, А. Е. Белогрудом и др., создавая скульптуры и рельефы для фасадов домов. Этим он продолжил заниматься и после революции, в 1920-е годы: так, например, на фасаде петербургского Кузнечного рынка, построенного по проекту С.О. Овсянникова и А. С. Пронина в 1927 г., сохранились его скульптуры «Рабочий» и «Крестьянин». Любопытно, что через 60 лет их реставрация поручат его сыну, А. В. Разумовскому (1922–1988).

В 1924 году В. Ф. Разумовский с семьей переезжает в Детское Село (с 1937 г. — г. Пушкин), где основной его деятельностью становится реставрация скульптуры дворцов, садов и парков. В его творческом арсенале было и создание портретных бюстов знаменитых советских военачальников, а также политических и общественных деятелей, таких как В. И. Ленин, М. В. Фрунзе, С. М. Буденный, К. Е. Ворошилов. Изображение последнего есть и в Суворовском музее — небольшой гипсовый барельеф 1929 г., исполненный автором незадолго до смерти (илл. 3).

В. Ф. Разумовский скоропостижно скончался в 1930 г. в возрасте 52 лет. Сыну Александру на тот момент всего восемь. Нет ничего удивительного, что сын идет по стопам отца, поступив в 1934 году в Ленинградскую среднюю художественную школу при Академии художеств СССР, которую с отличием окон-



Илл.1. А. В. Разумовский. Возвращение из плена. Гипс-тонированный. 1959–1960. ГММ А. В. Суворова, Санкт-Петербург. Фото автора.

Илл. 2. Разумовский А. В. Возвращение из плена (набросок). Бумага, карандаш. 1959 (?). Тульский областной художественный музей, г. Тула. Фото из личного архива семьи А. Г. Груздевой.

чил уже в эвакуации в Самарканде в 1942 году. Осенью того же года он уходит на фронт. После демобилизации поступает в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Первые три года А. В. Разумовский учился в классе батальной живописи у М. И. Авилова, потом перевелся в мастерскую скульптора И. В. Крестовского, а затем его руководителем стал М. А. Керзин. К нему А. В. Разумовский на всю жизнь сохранит самые добрые чувства и будет опекать своего профессора до конца его жизни.

Тут мне хотелось бы сделать еще одно отступление. Александр Васильевич Разумовский, полный тезка прославленного генералиссимуса, представлен в музее Суворова двумя состоящими на учете скульптурными композициями: «А. В. Суворов, приветствуемый русскими войсками после победы» (илл. 4) и «А. В. Суворов и М. И. Кутузов перед штурмом крепости Измаил» (илл. 6). Их появление связано в частности с постановлением Советского правительства 1949 года восстановить в Ленинграде Суворовский музей.

Первый директор послевоенного Суворовского музея, фронтовик, боевой офицер, автор книги «Шага Суворова» Владимир Николаевич Грусланов еще до восстановления разрушенного в годы войны музейного здания активно занялся поисками экспонатов для новой экспозиции. В частности, в

ноябре 1949 г. «...осуществил рассылку по художественным учебным заведениям страны — училищам, творческим институтам и Академиям художеств» (всего 52 адреса) (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-350. Оп. 1. Д. 1. Л. 110; цит. по: [1, с. 207]), в которой просил адресатов «...принять активное участие в создании новых художественных произведений, посвященных боевой жизни и деятельности А. В. Суворова и его ближайших соратников — Кутузова, Багратиона, Платова, Милорадовича и др. ...чтобы лучшие произведения внести в фонд возрождаемого Суворовского музея в Ленинграде...» (Там же. Л. 104). О ходе реставрации и подготовки к открытию музея горожанам, да и всем советским гражданам напоминала периодическая печать. В частности, на страницах «Правды» регулярно выходили небольшие заметки о будущем музее. В 1950-м вся страна почтила память А. В. Суворова, скончавшегося 150 лет тому назад. Сотни публикаций и мероприятий прошли по всей стране, были открыты десятки выставок. Трудно было не приобщиться к этой теме и не заметить ее. И, наконец, в мае 1951 года восстановленный музей Суворова распахнул свои двери посетителям. Тем не менее, несмотря на активную агитацию, только один дипломник института им. И. Е. Репина обратился к Суворовской теме. Им был А. В. Разумовский [6, с. 206]. Значительная часть работ его сокурсников традиционно была посвящена жизни



Илл. 3. В. Ф. Разумовский. Рельеф с изображением К. Е. Ворошилова. Гипс тонированный. 1929. ГММ А. В. Суворова, Санкт-Петербург. Фото: О.Н. Бойко.

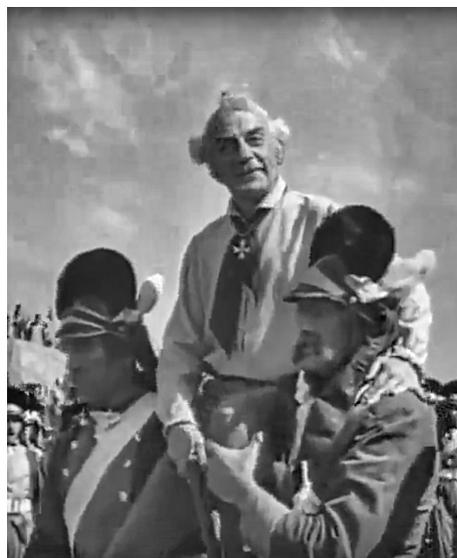
Илл. 4. А. В. Разумовский. А. В. Суворов, приветствуемый русскими войсками после победы. Гипс тонированный. 1951–1952. ГММ А. В. Суворова. Санкт-Петербург. Фото: О.Н. Бойко.

Илл. 5. Черкасов-Сергеев Н. П. Кадры из фильма «Суворов». 1940.

и деятельности И. В. Сталина и В. И. Ленина [6, с. 205–207].

В своей дипломной работе Разумовский явно вдохновлялся художественным образом полководца, блистательно созданным актером Н. П. Черкасовым-Сергеевым в знаменитом фильме «Суворов» (1940), имевшем оглушительный успех у публики¹. Можно сравнить композицию Разумовского и кадры из фильма (илл. 5). Изображен эпизод, когда двое солдат несут полководца на своих плечах перед восторженно приветствующими Суворова войсками, только что взявшими неприступную крепость Измаил. Диплом Разумовского назывался просто: «Суворов». Вероятно, после защиты он предложил скульптуру музею, и его работа была приобретена. В музее она уже получила более пространное название: «А.В. Суворов, приветствуемый русскими войсками после победы». Вторую композицию «Суворов и Кутузов перед штурмом Измаила» (1953) он уже делает по заказу музея. На ней мы видим сидящего Суворова с картой на коленях. Он вытянул правую руку вперед, указывая на что-то стоящему рядом Кутузову. То есть обе композиции, созданные скульптором с интервалом в год, связаны со знаменитой измаильской победой полководца.

Но вернемся к судьбе скульптуры, с которой мы начали нашу статью, к работе под названием «Возвращение из плена» (илл. 1), исполненной А.В. Разумовским к выставке ленинградских художников 1960 года, и предварительному наброску к ней (илл. 2). В настоящее время композиция в бронзе находится в Тульском областном художественном музее, куда поступила из Министерства культуры в 1962 году (илл. 7). Такая формулировка обычно означает, что на государственные средства скульптуру приобрели у автора и передали в музей, а гипсовая модель, с которой сделан отлив, досталась Суворовскому музею. Историю ее обретения раскрывает текст письма, адресованного скульптором одному из основателей краеведческого музея г. Пушкина Н.А. Трофимовой:





Илл. 6. А. В. Разумовский. А. В. Суворов и М. И. Кутузов перед штурмом крепости Измаил. Гипс тонированный. 1953. ГММ А. В. Суворова, Санкт-Петербург. Фото: О.Н. Бойко.

«Уважаемая Нина Александровна!

Скульптурная группа «Возвращение из плена» является моей работой, которую я вылепил в 1960 году. Скульптура была отлита из бронзы и выставлена на «Выставке ленинградских художников» в Академии Художеств и была отобрана на «Всесоюзную выставку» в Москву и, по дошедшим до меня сведениям, приобретена музеем г. Тулы.

Гипсовую же модель примерно в 1963 году я передал в дар музею А. В. Суворова, когда там была директором В. Ф. Гусева. Это было тем более целесообразно, что там находились две мои работы: группа «Суворов» и «Суворов и Кутузов перед штурмом Измаила».

Увидев теперь свою работу «Возвращение из плена» на выставке в краеведческом музее г. Пушкина, я был очень огорчен плохой сохранностью скульптуры и следами халтурной реставрации и особенно тем, что меня лишили ее авторства.

В музее Суворова ее авторами считают В. Ф. Гусеву и Р. К. Таурита².

Ввиду всего изложенного, прошу Вас, если это окажется возможным, работу мою в музее Суворова не возвращать, а в дальнейшем я постараюсь привести ее в приличное состояние.

Скульптор Разумовский А.В. 17.09.1985 г.»

Авторы книги о Разумовских пишут: «Дальнейшая судьба скульптуры неизвестна» [2, с. 73].

Обида автора вполне понятна. Замысел этого произведения связан с трагическими событиями из жизни самого А. В. Разумовского. Как было сказано выше, с 1934 г. будущий скульптор учился в Ленинградской средней художественной школе при Академии художеств СССР и постоянно проживал в Ленинграде. Семья его при этом жила в городе Пушкине. С началом Великой Отечественной войны учащихся и преподавателей школы эвакуировали в Самарканд, где А. В. Разумовский после окончания школы получил рекомендацию в художественный институт. Но осенью 1942 г. был призван в армию.

Осенью 1941 года пригороды Ленинграда были оккупированы фашистами, а жители, что не успели эвакуироваться, попали в плен. Так произошло с матерью и сестрой А.В. Разумовского. Они все военные годы находились в плену на территории Латвии. После окончания войны родные скульптора вернулись домой с подорванным здоровьем, которое так и не смогли восстановить. Эта семейная трагедия произвела сильное впечатление на скульптора. Вероятно, замысел композиции он вынашивал долгие годы, а в начале 1960-х, в эпоху «оттепели», решился на его воплощение.

Композицию, найденную в предварительном наброске, скульптор детально разрабатывает в скульптуре. Мы видим двух женщин, мать и дочь, изображенных тесно прижавшимися друг к другу. Старшая, обессиленная от долгой дороги и нахлынувших чувств, устало улыбаясь, опустилась на колени. Босоногая девочка, обнимая мать одной рукой за плечи, другой, поднятой к лицу, словно машет кому-то невидимому, взглядываясь вдаль.

Не всем после плена позволено было вернуться домой: для этого требовалось особое разрешение. А значит, в этом возвращении не только избавление от неволи, но и радость встречи с домом, которой могло и не состояться в те грозные времена.

В 1963 г., как уже отмечалось ранее, композицию «Возвращение из плена» скульптор подарил музею. Ее сюжет отобразил военную тему и не противоречил военно-историческому статусу, который Суворовский музей имел до 1991 года³.

Нынешнее состояние скульптуры — удручающее (илл. 1). В разъятом виде эта составная композиция хранится в отделе фондов музея. Отсутствует общий постамент. Возможно, он был разбит или поврежден сразу же или вскоре при поступлении скульптуры. Оттого, быть может, ее и не торопились ставить на музейный учет. А потом, со

сменой кадров, была утрачена и вся информация об этом произведении. Осталась лишь бумажная бирка, привязанная к скульптуре, с названием «Возвращение из плена».

Эта ситуация чрезвычайно досадна. Видный мастер советской реалистической школы А. В. Разумовский внес значительный вклад в скульптурное оформление Ленинграда. Он — автор барельефа «Залп Авроры» в вестибюле станции метро «Площадь Восстания», большого числа прочих барельефов и портретных бюстов. Талантливый скульптор исполнил ряд памятников и надгробий знаменитым людям, в частности, О. Форш. Его работы хранятся в Государственном музее истории Санкт-Петербурга, Государственном музее городской скульптуры, Тульском областном художественном музее и в ряде других крупных собраний.

Питаю надежду, что пластическая композиция, подаренная автором Суворовскому музею, будет приведена в порядок и поставлена на музейный учет. Источником для «обратного» воссоздания скульптуры могла бы стать бронзовая отливка из Тульского художественного музея.

Примечания:

¹ «Суворов» — художественный историко-биографический фильм, снятый в 1940 г. режиссерами Всеволодом Пудовкиным и Михаилом Доллером. Вышел на экраны в январе 1941 года.

² Роберт Карлович Таурит (1906–1969) — советский скульптор-монументалист, один из создателей скульптур Пискаревского мемориального кладбища.

³ С 1991 года музей вновь стал мемориальным.

Список литературы:

1. Григорьев С.И. «Главнейшее наше дело — это восстановление Суворовского музея в Ленинграде...». СПб.: Наука, 2022. 463 с.
2. Груздева А.Г., Векшин А.П. Скульпторы Разумовские. СПб., 2016. 128 с.
3. Груздева А.Г., Сабинина М.Н. Скульпторы Разумовские // Царскосельский краеведческий сборник. СПб.: Genio Loci, 2012. С. 98–102.
4. Иконография А. В. Суворова: каталог. Т. I. Скульптура и оловянная миниатюра. СПб., 2017. 144 с.
5. Кривдина О.А., Тychинин Б.Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга (1703–2007): иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2007. 764 с.
6. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской Академии художеств (1915–2005) / авт.-сост. С. Б. Алексеева. СПб., 2007. 792 с.
7. Разумовский Василий Флегонтович // Юбилейный справочник Императорской Академии художеств (1764–1914) / сост. С. И. Кондаков. Т. 2. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1914–1915]. С. 269.

References:

- Alekseeva, S. B. (ed.) (2007) *Yubileynyy spravochnik vypusnikov Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo akademicheskogo instituta zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury imeni I. Ye. Repina Rossiyskoy Akademii khudozhestv (1915–2005)* [Anniversary directory of graduates of the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin of the Russian Academy of Arts (1915–2005)]. St. Petersburg, 2007. (in Russian)
- Grigoriev, S.I. (2022) *Glavneysheye nashe delo — eto vosstanovleniye Suvorovskogo muzeya v Leningrade...["Our most important task is the restoration of the Suvorov Museum in Leningrad..."]*. St. Petersburg: Nauka Publ. (in Russian)
- Gruzdeva, A.G., Vekshin, A.P. (2016) *Skul'ptory Razumovskkiye [The Razumovsky Sculptors]*. St. Petersburg, 2016. (in Russian)
- Gruzdeva, A.G., Sabinina, M.N. (2012) *The Razumovsky Sculptors*, in: *Tsarskosel'skiy krayevedcheskiy sbornik [Tsarskoye Selo local history collection]*. St. Petersburg: Genio Loci Publ., pp. 98–102. (in Russian)
- Ikonografiya (2017) *A.V. Suvorova: katalog. T. I. Skul'ptura i olovyannaya miniatyura [Iconography of A.V. Suvorov: catalogue. T. I. Sculpture and tin miniature]*. St. Petersburg, 144 p. (in Russian)
- Kondakov, S.I. (1914–1915) (comp.) 'Razumovskiy Vasily Flegontovich', in: *Yubileynyy spravochnik Imperatorskoy Akademii khudozhestv (1764–1914)* [Anniversary directory of the Imperial Academy of Arts (1764–1914)], vol. 2. St. Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vilborg Publ., p. 269. (in Russian)
- Krivdina, O.A., Tychinin, B.B. (2007) *Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga (1703–2007): illyustrirovannaya entsiklopediya [Sculpture and sculptors of St. Petersburg (1703–2007): an illustrated encyclopedia]*. St. Petersburg. (in Russian)

Мэн Инь, аспирантка кафедры русского искусства. Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. yin.meng@yandex.ru. ORCID: 0009-0004-3302-3011

Meng, Yin, Ph.D student. Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaya emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. yin.meng@yandex.ru. ORCID: 0009-0004-3302-3011

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Б.М. КАЛАУШИНА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К КИТАЙСКИМ СКАЗКАМ

BORIS M. KALAUSHIN'S CREATIVE METHOD IN ILLUSTRATIONS TO CHINESE FAIRY TALES

Аннотация. Статья посвящена исследованию творческого наследия ленинградского художника Бориса Матвеевича Калаушина (1929–1999) в области иллюстрирования китайских сказок. Б.М. Калаушин известен как исследователь русского авангарда, участник Общества «Аполлон», основатель одноименной художественной галереи и альманаха (1991). В то же время его художественное наследие в области иллюстрирования китайских сказок недостаточно изучено, что и определяет актуальность темы.

Автор ставит задачу изучения художественно-стилистических и эстетических категорий книжной графики Б.М. Калаушина, его творческого метода в иллюстрациях к китайским сказкам («Травинка-невидимка. Сказки народов Китая» (Детгиз, 1961), «Секрет драгоценной тыквы» (Дет. лит., 1958)). Особое внимание уделяется анализу взаимодействия символов и образов традиционного китайского искусства с приёмами выразительности русского авангарда. Исследование данной проблематики позволит дополнить представление о синтезе и интеграции китайского искусства и культуры в российском и мировом художественном процессе.

Ключевые слова: ленинградская книжная графика, детская книжная иллюстрация, Б.М.Калаушин, иллюстрации Б.М.Калаушина, китайские сказки, культурная коммуникация.

Abstract. The article deals with the creative heritage of the artist Boris Matveevich Kalaushin (1929–1999) in the field of illustrating Chinese fairy tales. B.M. Kalaushin is known as a researcher of the Russian avant-garde, a member of the Apollo Society, the founder of the art gallery of the same name and the almanac (1991). Nevertheless, his artistic heritage in the field of illustrating Chinese fairy tales has not been sufficiently studied, which determines the relevance of the topic.

The author sets the task of studying the artistic, stylistic and aesthetic categories of B.M. Kalaushin's book graphics, his creative method in illustrations to Chinese fairy tales ("The Blade of Grass is invisible. Tales of the Peoples of China" (Detgiz, 1961), "The Secret of the Precious Pumpkin" (Detskaia Literatura, 1958)). Special attention is paid to the analysis of the interaction of symbols and images of traditional Chinese art with the expressive techniques of the Russian avant-garde. The study of this issue will complement the idea of the synthesis and integration of Chinese art and culture in the Russian and world artistic process.

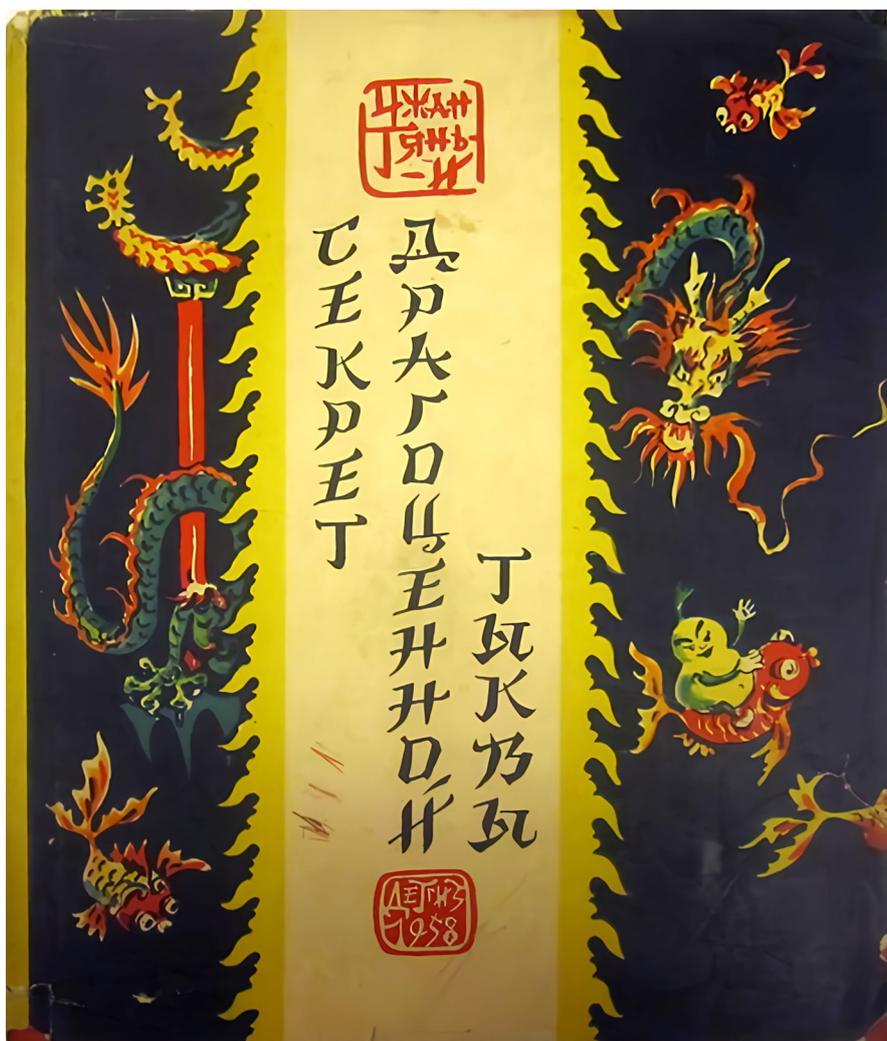
Keywords: Leningrad book graphics, children's book illustration, Boris M. Kalaushin, Boris Kalaushin's illustrations, Chinese fairy tales, cultural communication.

Обращение к исследованию своеобразия творческого метода художника — актуальная проблематика в современном искусствоведении. Для XX–XXI вв. творческий метод стал одним из факторов, реализующих художественную и культурную коммуникацию в искусстве. В творческом методе находят воплощение такие проблемы художественной сферы, как взаимодействие разных направлений в искусстве, синтез традиционного и новаторского, слияние разных выразительных приёмов, а также взаимодействие восточных и европейских традиций в искусстве. В связи с этим изучение творческого метода Б.М. Калаушина, органично сочетающего в иллюстрациях к китайским сказкам образы и символы китайского традиционного искусства и культуры с новаторскими средствами выразительности русского авангарда, также носит актуальный характер. Важно отметить, что художественное наследие, в том числе своеобразие иллюстраций Б.М. Калаушина к китайским сказкам недостаточно изучено в российском и мировом искусствоведении, что определяет теоретическую значимость данной работы.

Борис Матвеевич Калаушин (1929–1999) — представитель ленинградской школы графики, автор как графических, так и живописных произведений. Также Б.М.

Калаушин являлся также общественным деятелем, градо-защитником, участником общества «Аполлон», основателем одноименных художественной галереи и альманаха.

Обращение к исследованию творчества Б.М. Калаушина в большей степени связано с проблемами изучения искусства русского авангарда, которому он посвятил серьезную часть своей жизни. Сегодня он больше известен как исследователь и теоретик искусства начала XX в., к числу его наиболее значимых работ относят монографии «Николай Кульбин» [5] и «Бурлюк. Цвет и рифма» [6]. Именно эти аспекты его творческой деятельности наиболее полно освещены в трудах Н. Кононихина [7] и В. Гапеева, В. Гусева, А. Цветовой [3]. Обзоры творческого пути и наследия мастера нередко присутствуют в изданиях и энциклопедиях, посвящённых ленинградским художникам второй половины XX в. (например, «Художники Мурзилки» [14], где Б.М. Калаушин публиковался с 1966 г.), ряд его произведений были издан в каталогах коллективных выставок [4]. В силу специфики жанров представленных публикаций, исследования творчества Б.М. Калаушина, в особенности как художника-иллюстратора, часто ограничиваются описанием отдельных произведений худож-



Илл. 1. Б. М. Калаушин. Обложка (твёрдая + суперобложка) к сказкам «Секрет драгоценной тыквы». М.: Дет. лит, 1958. Фрагмент.

ника и не всегда учитывают исторические, культурные аспекты.

Будучи художником-графиком, Калаушин стал создателем так называемых «рукописных книжечек». Богатое наследие художника значимо в области иллюстрирования детских сказок, среди которых «Новый наряд короля» Ханса Кристиана Андерсена (Л., Детгиз, 1956), «Ухти-Тухти» Беатрис Поттер (Л., Детгиз, 1958), «Три толстяка» Ю.К. Олеши (М., Детгиз, 1959). Их запоминающиеся образы заслуженно вошли в классику российской книжной иллюстрации.

Вдохновение искусством русского авангарда сказалось на творческой манере художника, увлеченного поиском новой обобщенной и яркой формы. Ему удавалось создать острые выразительные образы, соответствующие литературному источнику и близкие детскому восприятию. Идеи авангарда нашли развитие во взаимосвязи экспериментов с преемственностью традиций ленинградской школы книжной графики XX века. Не исключение стали и его иллюстрации к китайским сказкам.

Особенности творческого метода Б. М. Калаушина

Обращение к искусству книги в творчестве Б.М. Калаушина началось еще в детстве, в блокадном Ленинграде, когда он увлекся изданием «рукописных книг», и продолжилось в эвакуации в Ташкенте. Часто художник выступал не только оформителем, но и автором текста этих книг, издав их за всю жизнь более ста пятидесяти.

Системный комплексный подход к созданию книги, когда визуальная составляющая, ее внешний облик соотносится с содержанием становится уникальным творческим методом, расширяющим границы искусства. Актуальный для эпохи авангарда, этот метод повлиял на становление российской традиции книжной иллюстрации в 1920–1930 годах. Особенностью такого метода является то, что художник-иллюстратор не только формирует визуальный облик книги, создавая иллюстрации и обложку, но и продумывает расположение иллюстрации на листе, а также шрифт и общий формат издания. Такой комплексный подход, объединяющий текстовую и иллюстративную составляющую, стал актуальным и для Б.М. Калаушина. Его «Рукописные книги» созданы на основе этого метода, при котором книжная форма становится свободной и оригинальной формой самовыражения художника.

В 1950-е годы Б.М. Калаушин обращается к иллюстрированию детских сказок. В 1958 г. в издательстве «Детская литература» с его рисунками выходит сказочная повесть современного китайского писателя Чжан Тянь-И «Секрет драгоценной тыквы», которая была переиздана в 1962 г. в Ленинграде.

В 1961 г. вышел в свет сборник сказок «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая» (М.-Л.: Детгиз, 1961) с иллюстрациями Б.М. Калаушина. В его состав включены 36 сказок народностей Китая. Сборник был дополнен и переиздан в 2017 г. издательством «Речь» в серии «Дар речи».



Илл. 2. Б. М. Калаушин. Обложка (твёрдая + суперобложка) к сказкам «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». М.-Л.: Детгиз, 1961. Фрагмент.

Период 1950–1960-х годов отмечен формированием устойчивых связей между Китаем и Советской Россией, что повлияло на интерес к китайской литературе и, в частности, к китайским сказкам. В это время в свет выходит большое количество китайских литературных произведений для детей с иллюстрациями российских художников, таких как Н.М. Кочергин, В.И. Колтунова, В.И. Курдова, Р.В. Халилов и других. Важно отметить, что творческие методы большинства художников воплощали принцип стилизации традиционной китайской живописи, предполагающий подражание композиции, колористическому решению китайских росписей, воссозданию характерных черт изображения героев и бытовой стороны китайской жизни.

Однако Б.М. Калаушин предлагает совершенно иной подход к иллюстрированию китайской литературы для детей. Воплощая образы и символы традиционного китайского искусства и культуры, художник использовал вы-

Илл. 3. Б. М. Калаушин. Фронтиспис к сказкам «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». М.-Л.: Детгиз, 1961. Фрагмент.



разительные средства искусства русского авангарда.

Иллюстрации Б.М. Калаушина к китайским сказкам

В иллюстрациях Б.М. Калаушина к сборнику «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая» (М.-Л.: Детгиз, 1961) особенно узнаваем характерный для художника почерк. Это, в частности, яркое, многоцветное колористическое решение выполненных в цвете иллюстраций-вклеек, представляющих нам стилизованную картину китайской жизни. Художник изображает героев в костюмах, стилизованных под традиционную китайскую одежду, а также помещает символические элементы, указывающие на место действия — например, такие особенности архитектуры, как покатые кровли зданий, похожих на пагоды. В то же время они выглядят скорее гротескно, преувеличенно. Эстетические потребности советской детской иллюстрации диктуют стиль, который действительно отсылает читателя не к миру реальности, а к миру сказки.

Для сборника «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая» Б.М. Калаушин создаёт серию иллюстраций: две обложки (супер-обложку и твёрдую), фронтиспис, форзац, 7 цветных вклеек, чёрно-белые заставки и концовки к каждой из 36 сказок сборника.

Интересно сопоставить различные решения обложек (твёрдая + суперобложка), созданных Б.М. Калаушиным к двум сборникам китайских сказок. Если для книги «Секрет драгоценной тыквы» (илл. 1) Чжан Тянь-И (Дет. лит., 1958) художник использует стилизованный под китайские иероглифы шрифт, располагая название вертикально, аналогично традиционному китайскому письму, то для сборника «Травинка-невидимка» автор выбирает красочную обложку в своем «сказочном стиле». На ней художник в шахматном порядке компокует текстовый блок и ряд иллюстраций к некоторым сказкам сборника. Цветовое решение обложки стилистически соотносится с традиционной китайской лаковой живописью: черный фон зон иллюстративного материала при яркой красочности облика персонажей. Чтобы избежать жёсткого контраста белого фона и черно-белых иллюстративных миниатюр, художник использует достаточно небрежную «наивную детскую» окантовку (илл. 2).

На фронтисписе художник изобразил процессию сказочных персонажей. На левой странице фронтисписа герой-охотник показан на белом фоне, стреляющим в птицу, которую мы видим в правом верхнем углу. Это связывает отдельные элементы и придаёт единство всей композиции. Герои процессии показаны в динамике: они танцуют. Это сообщает картине ритм и музыкальность. Пляшущие фигуры на синем фоне, в движениях и позах которых чёткая национальная идентичность не прослеживается, вызывают ассоциации как со скоморохами — участниками славянских театрализованных обрядов, так и с китайскими керамическими фигурками танцовщиков (илл. 3).

На форзаце книги Б.М. Калаушин изобразил мифическое существо Цилинь, которое представляет собой диковинного зверя со львиной головой, несколькими рогами, туловищем оленя, драконьей чешуёй, копытами коня и бычьим хвостом. Цилинь — традиционный китайский символ удачи, процветания и доброты.

Внешне Цилянь похож на дракона. Как и дракон, Цилянь также является традиционным китайским тотемом. В «Ли цзи» (Книге обрядов) написано: «Цилянь, феникс, черепаха и дракон называются четырьмя тотемами» [15]. Цилянь тесно связан с конфуцианством: в период Весны и Осени Цилянь почитался конфуцианскими учёными как священное животное. С одной стороны, конфуцианство воспользовалось культом Циляня для распространения собственных идей, а с другой — конфуцианство обогатило культурные коннотации Циляня. Легенды о Циляне существуют в китайском фольклоре. Так, в одном сказании говорится, что мать Конфуция увидела во сне Циляня и родила Конфуция, а также что Цилянь выплюнул нефритовую книгу перед рождением Конфуция. По поверьям туда, где появляется Цилянь, приходит благополучие, и со временем Цилянь стал почитаться как священное животное, призванное поддерживать порядок в доме и отгонять злых духов.

Скорее всего, Б.М. Калаушин выбрал образ Циляня, поскольку хотел выразить основную идею и качества китайских сказок — доброжелательность, мудрость, доброту и другие достоинства.

Б.М. Калаушин передал основные физические черты Циляня не в виде сложного образа, а в виде силуэта в соответствии с эстетическими возможностями читателей-детей. Он очертил глаза и чешую Циляня простой линией, что сделало общий облик еще более интересным и живым (илл. 4). Такой художественный прием напоминает стиль каменных барельефов Древнего Китая. Подобный рельеф моделируется тонкими линиями, формируется теневыми плоскостями, его рисунок прост и лаконичен. Художник создаёт общий образ, а не стремится к детальной его проработке (илл. 5).

Важно отметить, что именно в цветных иллюстрациях творческий метод Б.М. Калаушина выражен наиболее ярко. В них можно проследить влияние китайской ксилографии, новгородных лубочных картинок «няньхуа». По сравнению с западным взглядом на цвет китайская традиция гравюры по дереву имеет собственную цветовую систему восточной образности. Эта система основана на традиционном китайском философском учении, в котором главной идеей является «единство человека и неба» [16]. Согласно этой идее пяти элементам (золото,



Илл. 4. Б. М. Калаушин. Форзац к сказкам «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». М.-Л.: Детгиз, 1961. Фрагмент.

Илл. 5. Цилянь выплевывает нефритовую книгу. Древний китайский каменный барельеф (Эстамп). 85×58. 1736–1850.





Илл. 6. Золотая рыбка «Многодетная». Китайская гравюра на дереве. Версия с чернильной линией, роспись ручкой. 44 × 30. 1916–1912.

дерево, вода, огонь, земля) соответствуют пять цветов (красный, жёлтый, чёрный, белый, зелёный). Эта система распространена как в китайской живописи в целом, так и в гравюре на дереве.

Резьба по линиям, моделирующее деление плоскости, наложение цветной пластины и стремление к созданию пёстро-го эффекта в рамках ограниченной цветной пластины характерно для ксилографических новогодних гравюр [2, с. 126]. Основными цветами для гравюр являются красный, розовый, жёлтый и голубой. Кроме того, в качестве дополнительных цветов используются контрастные фиолетовый и зелёный. Визуальный эффект поразителен, линии туши чёткие и яркие (илл. 6).

В иллюстрациях к «Травинке-невидимке», созданных Б.М. Калаушиным, можно заметить, что художник использует очень насыщенные цвета, выделяет цветовые отношения с характерными цветовыми тенденциями красного, розового, жёлтого и фиолетового, что усиливает выразительную силу красок. Благодаря чётким и ясным чёрным контурным линиям и чёрному фону вся иллюстрация выглядит смелой и энергичной, яркой и сильной, не теряя при этом гармонии (илл. 7).

Китайские новогодние гравюры с оперными сюжетами, также известные как «театральные новогодние гравюры», представляют собой оперные истории в образах, и включают три основных типа повествования: подражательный, иллюстративный и сериальный [11]. Театральные новогодние гравюры превращают сюжеты опер в живописные повествования, пересказывая оперные истории с помощью пространственных отношений. Сериальные изобразительные повествования, в которых собраны несколько изображений, используют внутреннюю логику между изображениями, чтобы передать временную последовательность или причинно-следственные связи.

В иллюстрациях к «Травинке-невидимке» Б. М. Калаушин объединил различные локации, в которых побывал герой сказки «Лавочник» после получения «листа невидимости», а также костюмы людей и архитектурные особенности зданий, в которых они появлялись, в одну картину в соответствии с хронологическим порядком развития событий. Соседние картины означают непрерывность времени [12, с. 126], чтобы читатель мог вывести причинно-следствен-

ную связь между описываемыми в картине обстоятельствами. Такая композиция напоминает сериальное живописное повествование в китайских театральных гравюрах (илл. 8).

Следует отметить, что в начале XX века ряд русских живописцев, в первую очередь московских, обратились к народному искусству в поисках новых методов, цветовых сочетаний и способов выражения. Среди них художники, относящиеся к группе «Бубновый валет» (П. П. Кончаловский, И. И. Машков, Р. Р. Фальк). Они воплощали в своих произведениях те эстетические принципы, которые лежат в основе народного искусства. При этом особое внимание уделяли восточному народному искусству, рассматривая Россию как часть Азии [13, с. 467]. Например, на заднем плане работы П. П. Кончаловского «Семейный портрет», выполненной в 1911 г., изображена китайская новогодняя гравюра на распространённый сюжет «Ребенок с рыбой в руках». Художник использовал в своей работе яркие цветовые сочетания китайского лубка. Позднее он вспоминал: «Когда я создавал «Семейный портрет» в 1911 году, я использовал испанскую технику, в которой преобладали чёрный и белый цвета. Хотя в картине присутствует сильный контраст между красным и зеленым, он играет лишь вспомогательную роль. Китайская картина, служащая фоном, становится фоном для этих красок. Используются также чёрный и серый цвета, а также составные цвета красного (розовые жабры) и составные цвета зеленого (сине-зеленые волны). Если внимательно посмотреть на картину, то можно заметить в ней некую фактуру пейзажа, а также зародыш структурализма» [9, с. 22].

Выразительные приемы гравюры можно обнаружить и в работах Н. С. Гончаровой, которые носят ярко выраженный декоративный характер. Например, на её картине «Китайский натюрморт» (около 1909 г.) в изображении китаянки, держащей на руках ребенка, ощущается влияние китайской народной гравюры.

Таким образом, в творчестве российских художников начала XX века и художественных направлений в искусстве этого периода, повлиявших на творческий метод Б.М. Калаушина, развитие идей авангарда было связано не столько с поиском нового творческого метода и средств выразительности, сколько

с самим «бунтарским» духом этого художественного направления. В первую очередь это отношение к художественной традиции, которую художники авангарда часто отвергали. В то же время художники Н.С. Гончарова и П.П. Кончаловский, а позднее и Б.М. Калаушин в своём творчестве выступали за преемственность традиций [8], что нашло достаточное подтверждение в иллюстрациях к китайским сказкам, в которых автор представил заимствования образов и традиций китайской живописи.

Сам Б.М. Калаушин говорил о непрерывной преемственности традиций как важной составляющей его творческого метода и искусства XX века в целом: «На самом деле, она (традиция) продолжала, несмотря на трудности, несмотря на смерти, передаваться от поколения к поколению. Причём не так буквально: пришёл, принёс эстафету. Казалось бы, этого не происходило. Но все равно эстафета передается. В этом есть какая-то тайна» [8]. Несомненно, творческий метод Б.М. Калаушина сформировал образно-ассоциативный язык иллюстраций, отсылающих одновременно и к традициям китайской культуры и к традициям русской культуры.

Именно такое отношение к преемственности традиций можно считать уникальным творческим методом в иллюстрациях Б.М. Калаушина. Например, на твёрдой обложке книги «Травинка – невидимка», а также на цветной вклейке к сказке «Красная кукуруза» (илл. 9) представлен образ чудо-птицы, одновременно напоминающий китайского Феникса — Фэнхуана и персонажа восточнославянских народных сказок — Жар-птицу.

А.А. Каменский отмечает, что развитие графического искусства в 1950-1960-х годах, определяется тоновой манерой, когда иллюстрации выполняются тушью, черной акварелью, карандашом, иногда с применением цветной акварели, темперы, гуаши, что «роднило ее с живописью». К такому художественному приему можно отнести иллюстра-



Илл. 7. Б.М. Калаушин. Иллюстрация к сказкам «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». М.-Л.: Детгиз, 1961.

Илл. 8. Б.М. Калаушин. Иллюстрация к сказкам «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». М.-Л.: Детгиз, 1961.

Илл. 9. Б.М. Калаушин. Иллюстрация к сказкам «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». М.-Л.: Детгиз, 1961.



ции Б.М. Калаушина, в которых совмещается яркость цвета и очерченность героев, важных деталей линиями различной толщины порой небрежными, что придает объём изображению, создает ощущение наполненности и завершенности.

В тоже время при равнозначном внимании ко всем деталям иллюстративного ряда главными героями иллюстраций художника остаются люди, для каждого из которых художник подбирает свою пластику, свои жесты, что позволяет передать действие и сюжет сказки.

Также следует выделить ещё один приём, сформированный в модернистском искусстве и используемый Б.М. Калаушиным, — приём замены «целого, его частью» [10, с. 6–7]. Данный приём формообразования в пространстве и организации живописи свойственен многим иллюстраторам данного периода, например, братьям Траугот. Исследователь А.Е. Баженова в своей статье отмечает, что художники «акцентируя внимание на конкретном моменте действия, важном для

раскрытия характера героя в конкретной ситуации или представления о месте, в котором разворачиваются события, максимально погружают человека в настроение произведения» [1].

Таким образом, определяя своеобразие творческого метода Б.М. Калаушина, можно выделить принцип взаимодействия традиций китайского искусства со средствами выражения русского авангардного искусства. В иллюстрациях к сборнику китайских сказок «Травинка-невидимка. Сказки народов Китая» художник воплощает образы и символы китайской культуры при помощи выразительных приемов, сформированных в русской книжной иллюстрации первой половины XX века. Такой творческий метод художника можно рассматривать не только как принцип преемственности традиций, как фактор развития искусства XX века, но и как принцип художественной коммуникации, который в свою очередь способствует раскрытию особых черт китайской культуры и искусства для русского читателя.

Список литературы:

1. Баженова А.Е. Живописные рисунки А. Г. и В. Г. Трауготов как явление ленинградской книжной графики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 214–231.
2. Ван Шучунь. Китайская народная живопись. Пекин: Пекинское издательство искусств, 2003. 228 с. (на китайск. яз.)
3. Гапеева В. И., Гусев В. А., Цветова А. В. Изобразительное искусство Ленинграда: 1917–1977. Л.: Художник РСФСР, 1981. 477 с.
4. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки; науч. ред. В. А. Пушкирев. Л.: Художник РСФСР, 1976. 325 с.
5. Калаушин Б. М. Николай Кульбин: Поиск. Из истории русского авангарда // Альманах «Аполлон». Т. I, кн. I. СПб.: ИГ «Аполлон». 1994. 492 с.
6. Калаушин Б. М. Бурлюк. Цвет и рифма. СПб.: Аполлон, 1995. 800 с.
7. Кононихин Н. Ю. Живопись Ленинграда – Санкт-Петербурга: 1948–1998. Из частных коллекций. CD-ROM. СПб.: Арт Медиа, 1998.
8. Кононихин Н. Ю. Подвижник Русского Авангарда (Памяти Бориса Калаушина) Электронный ресурс: <http://www.nikolaygallery.ru/archiv/podvizhnik-russkogo-avangarda-pamyati-borisa-kalaushina.html>
9. Кончаловский П.П. Художественное наследие. М.: Искусство, 1964. 302 с.
10. Каменский А. А. Графика и современность // Творчество. № 7, 1960. С. 6–7.
11. Ли Сян. Живописные формы повествования и характеристики театральных гравюр на дереве – фокус на традиционных оперных повествованиях // Сычуаньская драма. № 1, 2021. С. 104–110. (на китайск. яз.)
12. Райан М.-Л. Трансмедийные нарративы. Перевод Чжан Синьцзюнь и Линь Вэньцзюань. Чонду: Издательство Сычуаньского университета, 2019. 375 с. (на китайск. яз.)
13. Фэн Цзыцай. Китайские гравюры на дереве – Русская коллекция. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2019. 548 с. (на китайск. яз.)
14. Художники «Мурзилки». 1924–2013 / Каталог; подг. Т. Андросенко и др. М.: ТриМаг, 2013. 227 с.
15. Чэнь Хао. Книга обрядов: Комментарий. Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1988. 340 с. (на китайск. яз.)
16. Сунь Хайтун, Фан Юн. Чжуанцзы. Пекин: Китайское книгоиздательство, 2007. 389 с. (на китайск. яз.)

References:

- Androsenko, T. (2013) *Khudozhniki Murzilki [Artists of Murzilka, 1924–2013]*. Moscow: Trimag Publ. (in Russian)
- Bazhenova, A. E. (2018) 'Pictorial drawings by A.G. and V.G. Traugots as a phenomenon of Leningrad book graphics', *Bulletin of St. Petersburg University. Art history*, 8, 2, pp. 214–231. (in Russian)
- Chen, Hao (1988) *Rites of Passage. Comment*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House. (in Chinese)
- Feng, Jicai (2019) *Collection of Chinese Woodblock New Year Pictures-Russian Collection Volume*. Beijing: Zhonghua Bookstore Publ. (in Chinese)
- Gapeeva, V.I. (1981), Gusev, V. A., Tsvetova, A. V. *Isobrazitel'noe iskusstvo Leningrada [Fine art of Leningrad: 1917–1977]*. Leningrad: Artist of the RSFSR Publ. (in Russian)
- Kalaushin, B. M. (1994) 'Nikolai Kulbin: The search. From the history of the Russian avant-garde'[Nicolay Kulbin: Poisk. Is istorii russkovo avangarda. The Apollo Almanac. Vol. I, book I]. Saint Petersburg: Apollo Publ. (in Russian)
- Kalaushin, B. M. (1995) *Burluk. Zvet i rifma [Burlyuk. Color and rhyme]*. Saint Petersburg: Apollo Publ. (in Russian)
- Kamensky, A.A. (1960) 'Graphics and modernity', *Tvortschestvo [Creativity]*, 7, pp. 6–7. (in Russian)
- Konchalovsky, P. P. (1964) *Khudozhestvennoe nasledie [Artistic heritage]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Kononikhin, N. Y. (1998) *Zhivopis Leningrada–Sankt-Petersburga: 1948–1998 Is chastnykh kollektzii [Painting of Leningrad – Saint Petersburg: 1948–1998. From private collections. CD-ROM]*. Saint Petersburg: Art Media Publ. (in Russian)
- Kononikhin, N. Y. *The Ascetic of the Russian Avant-Garde (in Memory of Boris Kalaushin)*. Available at: <http://www.nikolaygallery.ru/archiv/podvizhnik-russkogo-avangarda-pamyati-borisa-kalaushina.html>
- Li Xiang (2021) 'The Image Narrative Form and Characteristics of Opera Woodcut New Year Paintings-Centered on Traditional Opera Narrative', *Sichuan Drama*, 1, pp. 104–110. (in Chinese)
- Pushkarev, V. (1976) *Isobrazitel'noe iskusstvo Leningrada. Katalog vystavki [Fine art of Leningrad. Exhibition catalog]*. Leningrad: Artist of the RSFSR Publ. (in Russian)
- Ryan, M.-L. (2019) 'Cross-media Narrative', *Bulletin of Sichuan University*. (in Chinese)
- Sun Haitong, Fang Yong (2007) *Zhuangzi*. Beijing: Zhonghua Bookstore Publ. (in Chinese)
- Wang Shucun (2003) *Chinese folk painting*. Beijing Arts and Crafts Publishing House. (in Chinese)

Шэн Кэжэнь, аспирант. Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. shen.j@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-5482-2742

Sheng, Keren, PhD student. Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaia emb., 199034 St. Petersburg, Russian Federation. shen.j@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-5482-2742

АНИМАЛИСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КНИЖНОГО ГРАФИКА Т.П. КАПУСТИНОЙ

ANIMALISM IN BOOK GRAPHICS BY T.P. KAPUSTINA

Аннотация. В статье вводится в научный оборот и исследуется ряд анималистических графических работ петербургской художницы Т. П. Капустиной (1935–2020), анализируются стилистические особенности и специфика используемых графических техник. Иллюстрации Т. П. Капустиной к таким литературным произведениям как «Холстомер», «Хитрецы из зоопарка», «Первое солнышко», а также некоторые станковые работы впервые предложены в качестве объекта исследования. Выбранные работы наиболее ярко отражают техническое и художественное разнообразие графических техник в многолетнем творчестве Т. П. Капустиной.

Ключевыми методами в работе стали комплексный и формальный анализ анималистических работ Т. П. Капустиной, а также сравнительный анализ ее творчества в разные периоды. При исследовании использованы материалы фонда факультета графики Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и частных коллекций. Т. П. Капустина — признанный художник-анималист, однако ее вклад в искусство на сегодняшний день не полностью введен в широкий научный оборот. В статье представлены некоторые ранее не исследованные произведения этого автора.

Ключевые слова: художник анималист, художник-иллюстратор, иллюстрированная книга, творческая эволюция, анималистика в книжной иллюстрации, образ зверей в иллюстрированной книге, детская иллюстрация.

Abstract. The article introduces into scientific circulation and explores a number of works by T. P. Kapustina (1935–2020), analyzes the stylistic features and specifics of the graphic techniques used by the artist. The relevance of the topic is determined by the fact that T. P. Kapustina's illustrations for such works as "Kholstomer", "Khitretsy iz zooparka", "Pervoe solnyshko", as well as some lithographic works, for the first time became the object of research as works of fine art.

The key methods in the work are a comprehensive and formal analysis of T. P. Kapustina's works, as well as a comparative analysis of her work in different periods. These methods were chosen as the most suitable in the study of the artistic evolution of images of animals in T. P. Kapustina's graphics. When working on the article, materials from the foundation of the Faculty of Graphics of the St. Petersburg Ilya Repin Academy of Arts and private collections were used. T. P. Kapustina is a recognized animal painter, but her contribution to art has not yet been fully introduced into a wide scientific art criticism. The article presents some previously unexplored works by this author.

Keywords: animal painter, artist-illustrator, illustrated book, evolution of creativity, animalism in book illustration, image of animals in illustrated book, illustration for children.

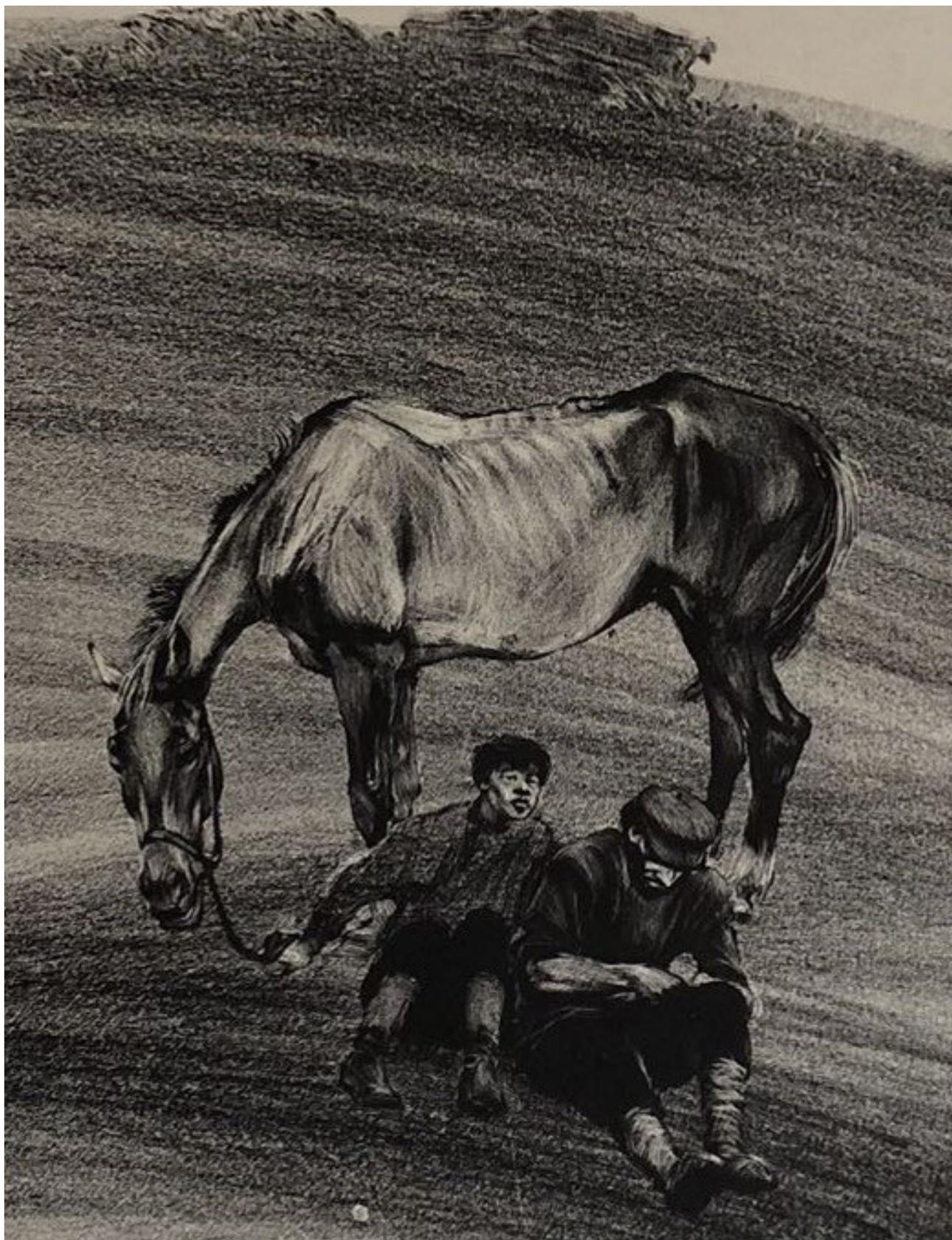
Татьяна Порфирьевна Капустина (1935–2020) — петербургский художник, акварелист, иллюстратор детской книги, художник-анималист. С серебряной медалью она окончила среднюю художественную школу (СХШ) при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; а затем графический факультет Института имени Репина. Параллельно занималась в мастерской книжной графики М. А. Таранова [5].

Несмотря на известность ряда книжных иллюстраций, многие работы Т. П. Капустиной ранее не были введены в широкий научный оборот, что обуславливает актуальность данного исследования в контексте анималистической иллюстрации детской книги в целом. В статье впервые предпринята попытка определения стилистических особенностей ряда произведений и выявления их изобразительных источников. В 1989 г. Ленинградская организация Союза художников РСФСР выпустила каталог персональной выставки Т. П. Капустиной со вступительной статьей Н.С. Кутейниковой, где были точно отмечены основные черты творчества художника и ее мастерство анималиста [7]. В 1995 г. в журнале «Юный художник» была опубликована статья Н. Фаминской, посвященную практическому опыту художницы и источником ее вдохновения. Юношеский журнал «Костер» неоднократно делал Т. П. Капустиной заказы на иллюстрирование, а на его страницах выхо-

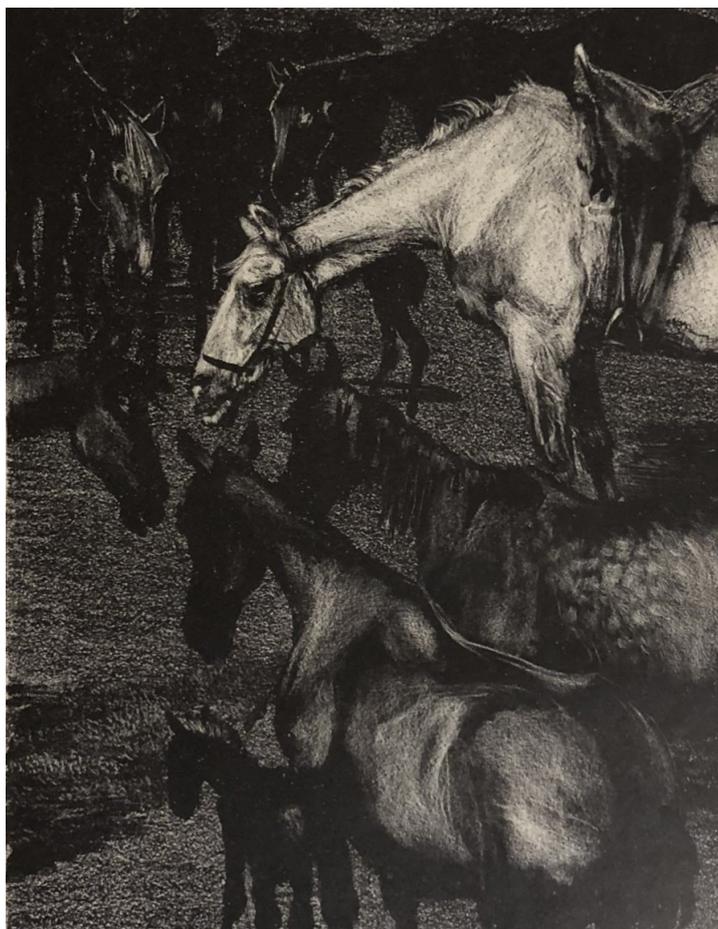
дили статьи К. Астраханцева, А. Ковбас [1; 6] о ее творчестве. Искусствоведческий обзор творчества художницы был сделан Е. Захарченко в альбоме «Татьяна Капустина. Акварели, литографии, иллюстрации», включившем большое количество работ и сопровождаемом биографической статьей [3]. Названные публикации в основном носили обзорный характер.

Целью данного исследования стало выявление ключевых особенностей стилистической эволюции анималистической графики в творчестве Т. П. Капустиной.

В 1963 г. Т. П. Капустина оканчивает Институт имени И.Е. Репина по мастерской книжной графики М. А. Таранова. Ее дипломная работа — серия из семи полуполосных иллюстраций и двух заставок в технике литографии к повести Л.Н. Толстого «Холстомер». Вероятно, драматическая поэтика самого произведения подтолкнула молодого автора к приемам контрастной черно-белой печати, созвучным строгости академического рисунка с некоторыми приемами абстрактного искусства. Обратимся к анализу этой серии, хранящейся в фонде факультета графики Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Цикл «Холстомер» впервые вводится в научный оборот, и, прежде всего, раскрывает Т. П. Капустину как графика-анималиста, а также как художника, который остро, сложно и неординарно может решать



Илл. 1. Т. П. Капустина. Иллюстрация к повести Л.Н. Толстого «Холстомер». 1961 г. Литография. 18×23. Фонд графического факультета Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств).



Илл. 2. Т. П. Капустина. Иллюстрация к повести Л. Н. Толстого «Холстомер». 1961 г. Литография. 18×23. Фонд графического факультета Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств).

проблему художественного образа, не отдаляясь от текста. К сожалению, на сегодняшний день в фонде факультета графики сохранились только листы иллюстраций, поэтому проанализировать структуру книги не представляется возможным.

Листы к «Холстомеру» раскрывают Т. П. Капустину, как художника мыслящего и сопереживающего. Ее понимание и владение литографской техникой печати позволили создать экспрессивно выразительную, стилистически авангардную и при этом академически стройную серию. Выбранная техника интересна и сложна, она требует от художника понимания и маневренности. Доказательством этого может служить полосная иллюстрация с погонщиком Нестером и мальчишкой Васькой, помогавшим в хозяйстве. Обе фигуры вынесены на передний план, а главный герой повести — мерин Холстомер, показан на заднем плане (илл. 1). Таким композиционным решением художник подчеркивает важные смыслы. Воплощение литературных образов сводится к принципам интерпретации, к акцентировке мотива меланхолии и одиночества главного персонажа.

Почти абстрактное оформление заднего плана широкими размашистыми, частично небрежными штрихами, имитирующими технику рисования широким плоским углем или карандашом, придает дополнительную динамику композиции, а также стилистически усиливает образ главного героя. Штрихи будто ветряной шторм заносят все фигуры композиции, кроме Холстомера, который устойчиво держится на месте. Несмотря на то, что люди на первом плане изображены, уверенным академическим рисунком, острые линии композиции указывают на главенствующую роль коня. Люди — не более чем проходные персонажи в жизни лошади, очередные безликие существа в его жизни. Характер визуального рассказа

приобретает авангардность за счет соединения сюрреалистичной по своему духу композиции с академическим рисунком. Композиция, выстроенная перевернутым острием вниз треугольником, подсознательно рождает ассоциацию с шатким положением, неустойчивостью, усугубляющей бессилие главного героя. Именно толстовский текст раскрывает амбивалентность положения Холстомера. С одной стороны, Холстомер принимает неизбежность реальности, постоянных перемен, с другой стороны, — полон сил и склонен к эскапизму, когда он убегает от печальной правды действительности и ищет свет в своем окружении, — в нем чувствуется экзистенциальный дух самого рассказчика, с характерным ощущением свободы мысли и осознанием крепкого характера персонажа. Сила героя подчеркнута высокой степенью детализации элементов иллюстрации.

Ощущается сила и телесная мощь этого коня, основанные на тексте: «Мерин был роста большого — не менее двух аршин трех вершков» (выше полутора метров), и в более подробном описании «...такие громадные мослаки, такие копыта, такую тонкость кости ноги, такой постанов шеи, главное, такую кость головы, глаз — большой, черный и светлый, и такие породистые комки жил около головы и шеи, тонкую шкуру и волос» [11, с. 7–8]. Удивительно как художница вырисовывает статную фигуру лошади, и при этом не преуменьшает фигуры людей, не делает их мелкими и незаметными. Напротив, Нестер и Васька выглядят полноценными персонажами, но тоновый контраст притягивает внимание к Холстомеру. В другой полосной иллюстрации изображен табун лошадей после перегонки к реке, и белым акцентным пятном вновь выделен Холстомер (илл. 2). Остальной табун изображен черной тушью, а отдельные детали вырисованы литографским ка-



Илл. 3. Т. П. Капустина. Иллюстрация к повести Л.Н. Толстого «Холстомер». 1961 г. Литография. 18×23. Фонд графического факультета Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств).



Илл. 4. Т. П. Капустина. Лайки. 1972 г. Литография. 30×33. Частная коллекция.

рандашом. Благодаря тонкой работе со штрихами и пятнами выстраивается композиция спиралью, где в центре — голова Холстомера. Его взгляд направлен на зрителя, он будто знает, что есть некто, кто пришел услышать и узнать его историю.

Спиралеобразная композиция указывает на сложность характера персонажа, его личностный рост, а также подчеркивает движение времени, идею цикличности и повторения событий, бесконечного круговорота жизни. Сцена изображает начало повести, когда перегонщик привел табун к реке. Тональный акцент в иллюстрации сделан на фигуре Холстомера и подчеркивает его стать даже в почтенном возрасте: «Действительно, было что-то величественное в фигуре этой лошади и в страшном соединении в ней отталкивающих признаков дряхлости, усиленной пестротой шерсти, и приемов и выражения самоуверенности и спокойствия сознательной красоты и силы» [11, с. 7–8]. Визуальный образ, созданный Т. П. Капустиной, точно совпадает с литературной характеристикой.

Если в фоне первой иллюстрации штрихами передавалось дуновение ветра, то в изображении реки был выбран статичный фон. Табун стоит в как бы застывшей реке, что создает эффект пойманного кадра, когда визуальное повествование намеренно замедляется и выносится на передний план. Остро ощущается лирическая драматичность героя, подчеркивается его «человечность» и зрелость его мышления. Можно сказать, что Холстомер Т. Капустиной схож с героями эпохи романтизма, когда они противостоят уродливой действительности и пытаются выйти из нее, оставаясь непринятыми и одинокими, но верными своим идеалам. Герой романтизма не вписывается в рамки обыденности, он неординарен, каковым и был Холстомер Л. Н. Толстого, родившийся крепким конем с необычным окрасом и выраженным независимым характером. Он — полноценная яркая индивидуальность, которая привлекала, восхищала и даже пугала всех, кто с ним пересекался. Холстомер наделен сочувствующей душой, полной героического духа. В иллюстрации Т. Капустиной все эти черты раскрыты в полной мере. Холстомер Капустиной не прижимается в страхе к другим лошадям, он ведет за собой табун, помогая погонщику, на что указывает седло наездника на его спине. Художница, словно «разрывая» плоскость бумажного листа, усиливает эффект взаимодействия персонажей с читателем. Её Холстомер не боится зрителя, потому что смотрит на него прямо и открыто сквозь любые преграды.

Финальная композиция — эмоциональная кульминация повествования, когда история коня уже предрешена. Погонщик вводит героя в темноту помещения (илл. 3). Театральность мизансцены усиливается контрастом белой двери и темноты бездны, куда уведут мерина. Все эти элементы указывают на трагический конец истории. Т. П. Капустина изображает коня в полный рост, выразительно рисуя его очертания, пегий узор, который сделал его с самого рождения иным, отличным от других коней, его высокая крепкая фигура, все неоднократно упоминаемая в описаниях Л. Н. Толстого. Заметим, что конь идет за погонщиком послушно, не сопротивляясь, он принимает судьбу, но не как поверженный, а как тот, кто с достоинством пережил все тяготы и испытания. Он поворачивается назад, последний раз смотря на человека взглядом, в котором читается смирение. В прочтении Т. Капустиной Холстомер — это не просто конь, но олицетворение духа романтизма, герой, верный своим убеждениям, оставшийся свободным пленником в окружении трагедии бытия.

Т. П. Капустина уже в дипломной работе отразила свое почтительное отношение к литературному источнику, сохраняя не только сюжетную достоверность, но также эмоционально-интуитивное содержание произведения. Бесспорно, подобное отношение к окружающему миру, природе формировалось в ней еще с детства, так как еще с раннего возраста она интересовалась жизнью животных. Можно предположить, что влияние на её образное мышление оказал её наставник — профессор М. А. Таранов. В своих иллюстрациях он, прежде всего, знакомил читателя с героем, ситуацией и общим контекстом. Основная черта его художественной манеры состояла в том, что он достигал высокой степени реализма с минимальной детализацией. Наглядным примером будет его иллюстрация к басням И. А. Крылова (1959), в котором сохра-

Нет, все на местах.
И лисята спят в своей клетке — два пушистых рыжих комочка.
Только Пушка приоткрыла один глаз и следит за людьми исподтишка.
А ночью, когда черным-черно было небо над зоопарком и в пруду дрожали звезды и квакали лягушки, Пушка разбудила брата.
Через лазейку они выбрались из клетки и очутились на свободе.
Хорошо: земля влажная, мягкая и деревья — как в родном лесу.
К пруду! И залезли в кустах...
Вот стали пропадать звезды.
Порозовел пруд: занимается утро.
Сонно побрякивая, разминая ноги, идут утки к воде.
А лисята тут как тут! Чап за горло острыми зубами.
С криком уплывает подальше от берега утиная стая.
Да не лисята уже они — выросли, стали лисами.
Молоденькие хитрючие хищные лисы.

...
Конечно, Пушка первая стала рыть лазейку.
Пушок до этого сам вряд ли додумался бы.
Обазила Пушка весь зоопарк. Познакомилась со всеми зверями. За Пушкой покороно трусила Пушок.



...Ранним утром в парке тихо, росисто, пусто — бегай от клетки к клетке, никто не увидит.

Разве что медведь рывнет для острстки на шумных рыжих зверьков или попугай спросонок поднимет гам на своём дереве.

Однако крокодила Пушка испугалась.

Лежит на песке, у бассейна, грязно-земёная громада — согнит. Открыла мутный чёрный глаз, шлепнула по воде зубчатым хвостом — полетели брызги, полетели куда-то сердчинки у лисят...

Очень страшный зверь крокодила!

А слон — ни капельки. У слона целый дом, и кругом огорожен дворик.

Слон ноцует в доме, а утром выходит во двор.



Илл. 5. Т. П. Капустина. Иллюстрация к рассказам В. Ф. Пановой «Хитрецы из зоопарка». Ленинград: Детская литература. 1974 г. Бумага, акварель.

няет пространство для фантазии читателя, и при этом создает деликатный контекст повествования. Именно это качество передалось и сохранилось в творчестве Т. П. Капустиной.

В общей сложности Т. П. Капустина проиллюстрировала свыше 70 книг для детской аудитории, большая часть из них была научно-познавательного характера, в том числе произведения, посвященные природе, таких авторов как В. В. Бианки, Н. И. Сладков, И. И. Акимушкин, Э. Ю. Шим, Г. Я. Снегирев, С. В. Сахарнов и других.

На протяжении десятилетий изобразительный язык художницы менялся. В работе 1960-х сочетается строгость, сдержанность академического рисунка вместе с авангардным, сюрреалистическим композиционным решением и смелым импрессионистскими штрихами в оформлении фона. В процессе исследования было проведено интервью с авторитетным искусствоведом и другом Т. П. Капустиной Н. С. Кутейниковой, которая представила несколько литографий из своей коллекции¹.

Лист с изображением собаки со щенком на природе (илл. 4), технике, которую относят к плоскому виду печати. В некотором отношении литография имеет общность с акварельной техникой письма — обе техники требуют грамотной работы с водой. В процессе литографической печати нельзя допустить высыхания камня, с которого печатается изображение, поскольку есть риск, что рисунок не пропечатается. Также во время работы необходимо следить за состоянием количества краски, поскольку при излишке, под прессом она может продавиться и расплзтись на нежелательные участки. В отличие от других техник печати литография наименее декоративна по своему характеру и требует высокой дисциплины: художник должен заранее иметь ясное представление, какой результат он хочет увидеть. По своей природе данный метод изображения наглядно демонстрирует уровень мастерства рисовальщицы.

Для того чтобы выгодно оттенить центральных персонажей композиции, Т. П. Капустина значительно упрощает большую часть деталей в изображении природы, при этом

оставляя достаточно, чтобы понимать время и место сюжета. Палитра художницы основана на пяти цветах. Первый — это цвет самой бумаги, за ним — желтый, который напечатан первым слоем. Желтым создается приподнятое настроение, а розовый оттенок служит визуальной гармонией в цветовой гамме. Местами эти цвета смешались, и можно увидеть редкие персиково-рыжие пятна. Каждый из названных цветов вместе выривают теплый домашний образ собак, верных и любимых питомцев человека. Последним слоем наносится черный цвет. Он создает контур в цветовой композиции и собирает изображение в единую завершенную конструкцию. Интересна игра с масштабами, — если всмотреться, то в округлых чертах лап и морды присутствует утрирование их размеров. Едва заметное искажение пропорций не только создает эффект наивности, но также композиционно уравнивает изображение. Заметим, что фигуры собак вписаны в треугольник, но акцент на головы наводит на главное содержание иллюстрации, а гипербола трактовки лап не оставляет лишней пустоты. Важно то, что Т. П. Капустина обращается к преувеличению пропорций крайне деликатно. Формируя образ, она не искажает его реалистичности. Связано это с тем, что, прежде всего, она художник-анималист, чья задача создавать достоверное и конкретное изображение представителей фауны, но при этом стремится дать им выразительно-художественно образную характеристику, подметить красоту их пластики, наполнить картину эмоциональным движением [8, с. 81]. Художнице удалось в сложной печатной технике передать не только достоверность изображение, но трогательное личное переживание о любимом животном.

Очевидное проявление художественного бунтарства Т.П. Капустиной выражается в иллюстрациях к сказке «Хитрецы из зоопарка» (1974). В них читается дух экспериментаторства в процессе творческого поиска. Они сочетают в себе игру крупных цветowych пятен и рисование штрихами с каллиграфическим письмом акварелью. Рассмотрим разворот с двумя полуполосными иллюстрациями (илл. 5). На левой половине разворота расположились изображения лис. Они исполнены акварелью письмом «по-мокрому», однако детальная про-

рисованность лап и ушей сделана сухой техникой. На правой половине разворота в такой же манере представлен медведь. Попугаи над его головой нанесены яркими пятнами желтого, зеленого и синего сухой техникой. Крокодил внизу страницы выполнен в ярком зелено-желтом цвете, детально проработан штрихами. Взгляд всех названных зверей направлен в центр разворота, таким образом они выступают в роли декоративной канвы и при этом являются персонажами истории. Разнообразное местоположение животных на развороте не создает визуального шума, как раз за счет направленной динамики взгляда всех героев. Еще одна причина композиционного баланса заключается в мягком тоновом переходе: лисы, медведь и попугаи изображены мягко без резких переходов с небольшими акцентами на характерных деталях в изображении животных. При этом крокодил, например, выделяется своими острыми штрихами и более детальной сдельностью, такой прием композиционного и технического решения добавляет выразительность иллюстрации. Широки мазками Т. П. Капустина наносит акварелью цветной силуэт крокодила, затем каллиграфическими резкими штрихами и линиями вырисовывает характер, индивидуальный образ. Общий вид иллюстраций имеет выраженное настроение в духе фовизма. Обобщенный контур и предельная насыщенность цветов, отсутствие светотеневой обработки в сочетании с линейным рисованием тонкой кистью создает авангардную абстракцию в созвучии с филигранным письмом акварелью.

Прежде Т. П. Капустина уже делала подобные пробы в работах к «Холстомеру», однако сюрреалистические решения в оформлении композиции и фона служили своеобразным усилителем визуального эффекта. В «Хитрецах» это поиск новых приемов экспрессивного выражения так, чтобы иллюстрация была интересной, но научно-природно достоверной. Ребенок, читая книгу, должен быть уверен в достоверности изображения и быть заинтересованным в процессе обучения. В рассматриваемом развороте заключены элементы игры, книга рассчитана на восприятие ребенка и особенности детской психологии [10, с. 114]. Такой подход отражает осознанность ответственности художника перед формирующимся поколением — творческие искания не должны исказить реальность. Художник-анималист призван внимательно всматриваться в натуру, изучать ее и запоминать. Чтобы правильно передать образ животного, по памяти верно изобразить его движение и мимолетный силуэт, необходимо понимать соотношение основных частей скелета, суставов, работы групп мышц [8, с. 81]. Важно не только иметь личный опыт наблюдения, но также изучение анатомического строения животного, механических процессов его движения и вращения конструкции тела, является необходимым этапом в создании образа животного [2, с. 11]. Такой путь творчества Т. П. Капустина выбрала из большой любви к искусству и к природе, животным.

Со временем художница отдает предпочтение научно-достоверному изображению животного мира, однако даже в таком направлении она придает индивидуальный характер своим героям. Практически портретно изображены волки на литографии Т. П. Капустиной (1986) (илл. 6). Удивительно то, как статичной печатной техникой Т. П. Капустина сумела создать имитацию акварельных линий схожих с работами к «Хитрецам из зоопарка». Обратимся к композиции: волки вписаны в четырехугольную схему. Акцентное белое пятно дичи является ее центром, по сути герои расположены в трапеции. Трапеция — это искаженный квадрат и визуально создает динамику, однако природа четырехугольника определяет ее как устойчивую равновесную фигуру, соответствующую сюжету с убывающей динамикой повествования, где волчья семья ищет место для отдыха после удачной охоты. Первый слой печати серым цветом выносит на передний план действующих лиц, преобладающий цвет в палитре работы — черный. Он не только выполняет техническую функцию окантовки иллюстрации, но также создает единство персонажей и среды, волков с лесом. Черным цветом художница ажурным кружевом вырисовывает лес. Образная выразительность волков воссоздана с присущими им характерными чертами, в особенности черным покровом шерсти. Важно понимать структуру, направ-

ления роста шерсти, специфику поведения кожного покрова в увязке с мышечными напряжениями животного и т. д. [4, с. 76], благодаря чему сформирована научная достоверность изображенных животных. Характер вылепливается цветовым решением. Фон и герои тщательно проработаны, они переплетаются друг с другом. Вспоминается лист 1972 г. с собаками, которым был рассмотрен выше. Т. П. Капустина делает противопоставление двух родственных видов животных, но абсолютно разных по характеру. Это прослеживается в условном фоне литографии 1972 г., — наличие солнечно-желтого и розового цвета, тонко прорисованы персонажи, гипербола размеров их округленных лап и головы создают ощущение наивности, детской ностальгии. В данном случае черный рисующий цвет выполняет не только техническую функцию. Он выступает контрастным усилителем, благодаря которому изображение собак приобретает лучезарный образ. В листе 1986 г. волки составляют единое целое с лесной чащей. Несмотря на то, что волчица не изображена враждебно, ощущается природная сила хищника. Черный является не только организующим элементом образительной конструкции, он помогает вписать образы диких волков в черноту первозданного леса.

Проанализируем иллюстрации к сборнику коротких рассказов о природе Геннадия Снегирева «Первое солнышко» (1987), выполненные акварелью в технике акварели «по-мокрому» (илл. 7). Будучи выпускницей Института им. И. Е. Репина, Т. Капустина прекрасно владела академическим рисунком и письмом акварелью. В работе с акварелью она всегда идет от светлого к более темному оттенку и преимущественно подчеркивает мягкие свойства материала, работая по мокрой бумаге. Такой метод работы выдвигает на первый план живописный характер акварели, а также позволяет сформировать основную цветовую «подложку», которая служит базисом для будущей композиции. Для Т. Капустиной характерен прием, позволяющий сразу и смело наносить акварельное изображение на бумагу без предварительной подготовки карандашом, отчетливая иллюстрация имеет уникальную живописную динамику [5]. Кроме всего перечисленного художница придерживается всегда точного реалистического изображения. Животные, которых она изображает, сохраняют свои естественные повадки, и мастерство художника позволяет раскрыть характер любого животного. Например, для иллюстрации с кабаньим семейством Т. Капустина выбирает центрально-осевую композицию, где в центре размещен большой кабан, а рядом четыре детеныша.

В своих анималистических иллюстрациях она продолжает и развивает традиции ленинградской школы книжной графики, которую формировали, в том числе, такие мастера, как В. В. Лебедев, Е. И. Чарушин и др. Прежде всего это выражается в анималистической достоверности, то есть отсутствии явной стилизации или упрощения, тем не менее, её животные не лишены осознанных эмоциональных переживаний. Исследователь творчества Т. П. Капустиной Н. С. Кутейникова выделяет специфику работы со светом: «Для художницы приоритетом в изображении животных было не детальное и декоративное иллюстрирование. Она вылепливала их переживания и эмоции посредством светопередачи»². Цвета, которыми она работала почти всегда теплые, все действия происходят на фоне природы. Общий колорит изображения имеет землистый оттенок, в котором преобладает цвет женой умбры и зеленой земли с охристыми акцентами. Придерживаясь такого цветового решения, Капустина визуально воспроизводит эффект лесной чащи, и какого-то большого глубокого пространства. Хотя иллюстрации не отличаются обилием деталей, зритель ясно ощущает свое присутствие в лесу, рядом с изображенными животными и переживает массу положительных эмоций от близкого контакта с ними. Подход к изображению животных сформировал особое стилистическое направление в творчестве художницы, который можно определить, как сочетание романтически-сказочного образа зверей и их реалистичное изображение³.

В полосной иллюстрации с птицами Т. Капустина уделяет больше внимания детализации. На ней изображена сосна и множество птиц вокруг, среди которых хорошо про-



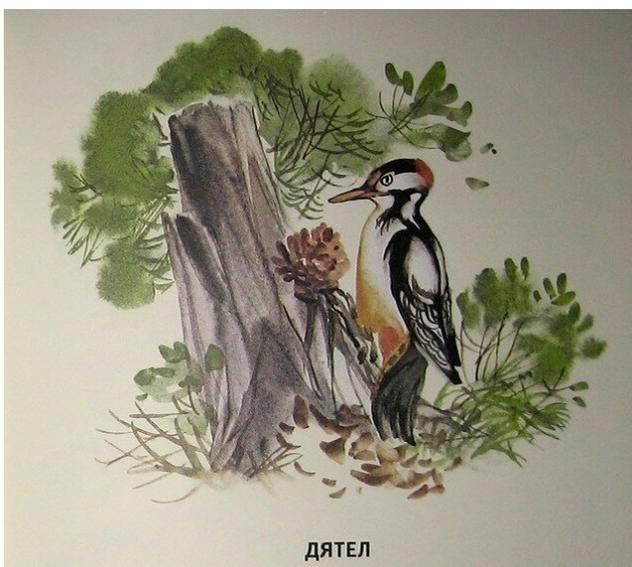
Илл. 6. Т. П. Капустина. «Волки». 1986 г. Литография. 20x25. Частная коллекция.

Илл. 7. Т. П. Капустина. Иллюстрации к рассказам Г.Я. Снегирева «Первое солнышко». М.: Малыш. 1987. Бумага, акварель, гуашь.





СИНЦЫ



ДЯТЕЛ



читываются образы синиц и дятла (илл. 8, 9). Редкие яркие акценты желтого и красного на фигурах птиц выделяют их на общем сдержанном фоне землистых цветов, тем самым ставят на первый план фигуры птиц не только композицией, но и колоритом, выделяя их как действующих персонажей.

Удивляет, насколько ясно художница в простоте рисунка передает достоверность изображаемой природы. Чувствуется значительный опыт насмотренности Т. Капустиной, много путешествовавшей и принимавшей участие в увлекательных этнографических и зоологических экспедициях в горы Памира, на Амур, в тундру Таймыра, на Камчатку. Во время своих поездок документальным свидетельством ее наблюдений стало множество зарисовок и эскизов, в том числе, анималистические рисунки. Несмотря на точность изображения, ее работам присуще глубокое авторское переосмысление.

Техника акварели Т. Капустиной отличается письмом широкими мазками и работой с большими пятнами, тем самым она определяет динамику и композицию иллюстрации. Практически сразу она прорабатывает детали на еще не высохшей бумаге, затемняя тон базового цвета. Такая техника письма требует быстрой работы и уверенной руки художника, поскольку даже при небольшой задержке бумага высохнет, а значит, не даст эффекта мягкого засыхания, шероховатости. В качестве фона Т. Капустина преимущественно сохраняет исходный цвет основы, на которой исполняется работа. Для выстраивания композиции иллюстрации она чередует закрытое и открытое пространство.

На примере иллюстрации с кабаном видно, как открытое пространство придает легкость в общей композиции (илл. 10). Благодаря непрокрашенному фрагменту образ кабана не воспринимается как образ тяжелого, неповоротливого животного, как могло бы сложиться, поскольку данное животное по своей природе тесно связано с землей. Напротив, благодаря художественному решению, он воспринимается практически нейтрально, то есть художница визуалью сделала его фигуру легче, тем самым акцентировав внимание на его действиях. Помимо этого, в работе хорошо видна градация тона по сравнению с изображением фигуры кабана. Сделано это с целью вылепить цветом и тоном анатомию животного, наиболее точно передать его физическое строение. Темными тонами она также прорисовывает его шерсть и мимику. Противоположный подход к иллюстрации имеет изображение с сосновым лесом и птицами. Здесь больше закрытого пространства, чем открытого, что приземляет изображение, создает ощущение визуальной близости со зрителем. Такой способ работы наглядно отражает отношение и видение художницы природы и иллюстрируемых животных. Для нее это не безликие дикие звери, а живые, со своим индивидуальным характером персонажи.

Стоит отметить, что, обладая ярко выраженными типичными чертами и свойственной тому или иному виду манерой поведения, животные у Т. Капустиной не приобретают черт антропоморфности, как могло бы случиться в иллюстрациях к сказкам. Они тем и интересны, что, оставаясь дикими зверями в своей привычной среде, они стали обладателями выразительного образа и характера. В этом глубокая реалистичность и сила капустинских рисунков.

Говоря другими словами, художница соединила в своих работах характер познавательного изображения анималистического жанра с изобразительной стилизацией и условностью плоского книжного листа. Такая тенденция становится ведущей в период с 1960-х, поскольку в это время большое внимание уделялось вопросу научного развития и по-

Илл. 8. Т.П. Капустина. Иллюстрации к рассказам Г.Я. Снегирева «Первое солнышко». М.: Малыш. 1987. Бумага, акварель, гуашь.

Илл. 9. Т.П. Капустина. Иллюстрации к рассказам Г.Я. Снегирева «Первое солнышко». М.: Малыш. 1987. Бумага, акварель, гуашь.

Илл. 10. Т. П. Капустина. Иллюстрации к рассказам Г. Я. Снегирева «Первое солнышко». М.: Малыш. 1987. Бумага, акварель, гуашь.

знания детей об окружающем мире [9, с. 144]. Вместе с этим, в ее работах чувствуется высокая одухотворенность изображаемых персонажей, она удивительным образом изображает эмоции животных, опираясь на свой обширный опыт наблюдений за ними и реалистическую изобразительную манеру.

Анималистический стиль Т. П. Капустиной на протяжении многих лет претерпевал изменения. Он формировался практическим путем и, основываясь на проделанном анализе, можно утверждать, что Т. П. Капустина является многосторонним художником-анималистом. Достоверное изображение животных — уникальный дар художника детской книги. Оно имеет непосредственную связь с представлениями детей о животном мире, как о мире, прежде всего, добром, разнообразном и многоликом [10, с. 114]. Это и является ключевым отличием Т. П. Капустиной — сохраняя характерные черты реальности, она создает многообразные образы зверей, наделенных почти человеческими свойствами — душевности и теплоты. Тем самым показывая не только видовое разнообразие животных, но их разнохарактерность. С виртуозностью мастера она в сложной технике литографской печати сумела воссо-

здать динамику живой природы. Особенностью её литографии стало то, что в каждом образе животных она вкладывает для каждого персонажа свою индивидуальность, неповторимость.

Ей удалось невербальным путем выстроить полноценную историю, изображенную в каждой иллюстрации. Мастерство владения акварели позволило ей в зависимости от характера произведения использовать все художественные и технические возможности данного материала. Она сочетает в работах непосредственность приемов авангарда и сюрреалистическое искажение со строгостью академического рисунка, выразительность цветов небрежной манеры фовизма с тонкими деталями. Ее техника письма изображает зверей мягкими и пушистыми, но в то же время обладают стержнем твердого рисунка. Несмотря на все разнообразие стилей ее работы объединяет природная достоверность изображаемых животных, их облика и повадок. В творчестве Т. П. Капустиной отражается многоликость окружающей природы, ее правдивость и одухотворенность, что является незаменимым ценным наследием в детской иллюстрации в жанре анималистики.

Примечания:

¹ Интервью с искусствоведом, профессором кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств Н.С. Кутейниковой о творчестве Т.П. Капустиной. СПб. 18.02.2024.

² То же.

³ То же.

Список литературы:

1. Астраханцева К. Бескрайний мир таланта и природы: о работах анималиста Татьяны Капустиной // Ксения Астраханцева; фот. Ольги Граблевской // Костер: всероссийский ежемесячный литературно-художественный журнал для школьников. 2013. №4. С. 28–29.
2. Баммес Г. Изображение животных. СПб.: Дитон, 2011. 233 с.
3. Захарченко Е. В. Татьяна Капустина: акварели, литографии, иллюстрации. СПб.: НППЛ «Родные просторы», 2015. 112 с.
4. Карлов Г. Н. Рисование животных и птиц. М.: Ижица, 2002. 211 с.
5. Картинки и разговоры. Сайт про книжку-картинку / Н. Фаминская «Добрые звери Татьяны Капустиной» [Электронный ресурс]. 2012. URL: <http://www.fairyroom.ru/?p=10815> (дата обращения 01.11.21)
6. Ковбас А. «С любовью ко всему живому»: художник-анималист Т.П. Капустина // Костер: всероссийский ежемесячный литературно-художественный журнал для школьников. 2015. №11–12. С. 27.
7. Кутейникова Н. С. Татьяна Порфирьевна Капустина. Книжная графика, живопись, рисунок, литография / ред. Л. В. Мочалов. Ленинград: Художник РСФСР, 1989. С. 3–11.
8. Парукова Е. В. Специфика художественного метода в анималистическом жанре изобразительного искусства // Художественное образование и наука. 2022. № 4. Вып. 33. С. 79–84.
9. Портнова И. В. Анималистический образ в отечественной детской книге XX века: культурологический аспект // Вестник МГУКИ. 2018. №3 (83) май–июнь. С. 142–150.
10. Портнова И. В. Детская книжная анималистическая иллюстрация XX века // Искусство и образование. 2011. № 3. Вып. 71. С. 113–115.
11. Толстой Л. Н. Холстомер. Public Domain, 1886. 40 с.

References:

- Astrakhanseva, K. (2013) 'About the works of animalist Tatyana Kapustina'. *Koster: [Fire: All-Russian monthly literary and artistic magazine for schoolchildren]*, 4, pp. 28–29. (in Russian)
- Bammes, G. (2011) *Izobrazhenie zhivotnykh [Drawing animals]*. St. Petersburg: Deaton LLC Publ. (in Russian)
- Faminskaya, N. (2012) The good beasts of Tatyana Kapustina Pictures and conversations. Website about the picture book. Available at: <http://www.fairyroom.ru/?p=10815> (accessed 01.11.21)
- Karlov, G. N. (2002) *Risovanie zhivotnykh i ptits [Drawing animals and birds]*. Moscow: Izhitsa Publ. (in Russian)
- Kovbas, A. (2015) 'With love for all living things': animal artist T.P. Kapustina'. *Koster: [Fire: All-Russian monthly literary and artistic magazine for schoolchildren]*, 11–12, p. 27. (in Russian)
- Kuteynikova, N.S. (1989) *Tatyana Porfirievna Kapustina. Book graphics, painting, drawing, lithography*. Leningrad: Khudozhnik RS-FSR Publ., pp. 3–11. (in Russian)
- Parukova, E.V. (2022) 'Specificity of the artistic method in the animalistic genre of fine art', *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*, 4, 33, pp. 79–84. (in Russian)
- Portnova, I.V. (2011) 'Children's book animalistic illustration of the XX century', *Iskusstvo i obrazovanie [Art and education]*, 3, 71, pp. 113–115. (in Russian)
- Portnova, I.V. (2018) 'Animalistic image in the national children's book of the XX century: a cultural aspect', *Bulletin of MGUKI*, 3 (83) May-June, pp. 142–150. (in Russian)
- Tolstoy, L.N. (1886) *Kholstomer*. (in Russian)
- Zakharchenko, E.V. (2015) *Tatyana Kapustina: watercolors, lithographs, illustrations*. St. Petersburg: Rodnye Prostory Publ. (in Russian)