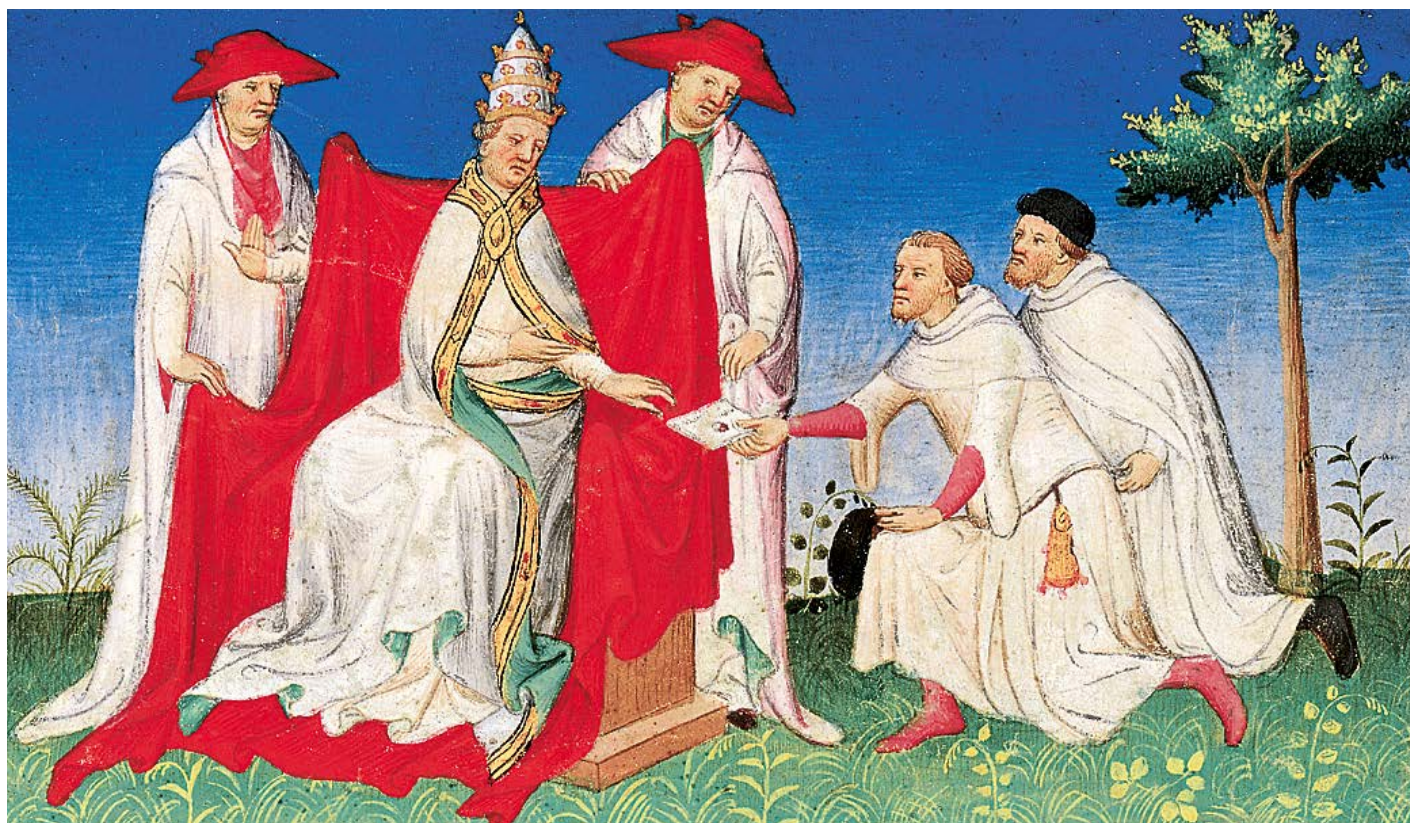




№1 (2024)

ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**Учредитель и издатель:**

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Электронный научный журнал. Издается с 2024 года.
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 1-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2024-1-1

Адрес редакции:

115054, г. Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12
e-mail: art.journal@hse.ru
<https://art-journal.hse.ru>

© НИУ ВШЭ, 2024

Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

БАЛЪЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим/Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
Москва, Россия

Редакционная коллегия

Главный редактор
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

Заместитель главного редактора
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Ответственный секретарь
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

Научный редактор
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Художественный редактор
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

Главный редактор сайта
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Бильд-редактор
и менеджер по авторскому праву
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Корректор
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА

Содержание

- 8 Е. А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий.
Пространственный фотомонтаж как аналог современных
медиа
- 32 Д. В. КОЗЛОВ
«Новый» Лазаря Лисицкого. Попытка интерпретации
- 56 И. М. САХНО
«Комсомолия» Телингатера / Безыменского —
пропагандистский комикс или шедевр конструктивистской
типографики?
- 78 К. Л. ГУСЕВА
Рецепции авангарда в советском массовом текстиле
1930-х годов
- 100 О. С. ДАВЫДОВА
Восточные грани модерна: от Японии до Туркестана
- 130 П. В. КОРОТЧИКОВА
Искусство Ирана эпохи Каджаров: европейские влияния
и «персидский стиль» на экспорт
- 156 А. В. ТОПОРОВА
«Книга о разнообразии мира» Марко Поло —
средневековый травелог?
- 172 Е. В. ШИДЛОВСКАЯ
«Триумфы» Петрарки в итальянской книжной миниатюре
Кватроченто: от триумфальной тематики древнего Рима
к Ренессансному синтезу
- 194 В. А. КИСТЯКОВСКИЙ
EC Comics — издательство, которое чуть не покорило
Америку
- 222 Ю. С. ЛЕБЕДЕВА
Второе измерение. Собрание современного искусства
кардиохирурга Михаила Алшибая
- 258 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
ИРИНА САХНО. «Скрытые сюжеты» и энигматические
интерпретации Сальваторе Сеттиса

Contents

- 8 EKATERINA A. LAVRENTIEVA
Alexander Rodchenko, Gustav Klutssis, El Lissitzky. Spatial
Photomontage as an Analogue of Modern Media
- 32 DMITRY V. KOZLOV
“The New Man” by El Lissitzky. The Art Interpretation
- 56 IRINA M. SAKHNO
Solomon Telingater’s and Alexander Bezymensky’s
“Komsomolia”: a Propaganda Comic Strip or a Masterpiece
of Constructivist Typographic Art?
- 78 KSENIA L. GUSEVA
Avant-garde Receptions in Soviet Mass Textiles of the 1930s
- 100 OLGA S. DAVYDOVA
Eastern Borders of Art Nouveau: from Japan to Turkestan
- 130 POLINA V. KOROTCHIKOVA
Iranian Art of the Qajar Era: European Influences and “Persian
Style” for Export
- 156 ANNA V. TOPOROVA
Marco Polo’s “On the Diversity of the World” as a Medieval
Travelogue
- 172 EVGENIA V. SHIDLOVSKAYA
Petrarch’s “Triumphs” in Italian Illuminated Book of
Quattrocento: from the Triumphal Themes of Ancient Rome
to the Renaissance Synthesis
- 194 VASSILY A. KISTIAKOVSKY
EC Comics — Publishing House that Almost Conquered
America
- 222 YULIA S. LEBEDEVA
The Second Dimension. The Contemporary Art Collection
of the Cardiac Surgeon Mikhail Alshibaya
- 258 BOOK REVIEW
IRINA M. SAKHNO. Salvatore Settis’s “Hidden Plots” and Enigmatic
Interpretations

от редакции

Дорогие друзья!

Школа дизайна факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет первый выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. Наш журнал — это исследовательский проект, площадка для интересных дискуссий по актуальным проблемам искусства и дизайна, а также место репрезентации креативных дизайнерских практик. Редакция журнала стремилась создать оригинальное научное издание, в котором будет представлен уникальный материал, долгое время находившийся за пределами исследовательского внимания, а также будет рассмотрен важный спектр дискуссионных проблем, связанных с расширенным полем гуманитарных знаний. Коллектив Школы дизайна ставит перед собой амбициозные задачи культурного просветительства, влияния на формирование современного академического дискурса.

В первом выпуске мы стремились проложить мостик от прошлого к современности, представить панораму интегративного исследовательского поля, использовать наработки школы Visual Studies и «новой истории искусства», посмотреть на художественные практики с точки зрения актуальной «оптики» и панорамного видения. Журнал открывает блок статей, посвященных конструктивизму конца 1920-х — начала 1930-х годов. Мы хотели сделать своеобразный оммаж тем, кто более 100 лет назад предложил экспериментальную концепцию искусства. Наши авторы применили инновационные, порой дискуссионные подходы к анализу наследия таких знаковых фигур русского конструктивизма как Эль Лисицкий, Александр Родченко, Густав Клуцис, Соломон Телингатер. Объектом исследовательского внимания стали самые разнообразные жанры и материалы: фигурина «Нового», пространственный фотомонтаж, конструктивистская типографика, советский массовый текстиль 1930-х годов.

Важный исследовательский инструментарий предложили авторы статей, посвященных книге как визуальному артефакту. Читатель с удовольствием окунется в прекрасный мир итальянской книжной миниатюры Кватроченто, средневекового травелога Марко Поло и познакомится с комиксами американского издательства EC Comics начала 1950-х годов. Подобный микс не только кажется продуктивным подходом к систематизации материала, но и позволяет читателю увидеть невидимое, перешагнуть за границы привычной визуальной оптики и шаблонов монодисциплин. Новые практики видения предлагает и автор статьи, посвященной восточным граням модерна, обнаруживая в туркестанской серии Павла Кузнецова неожиданные переключки и сопряжения с мировым художественным наследием. Статья об искусстве Ирана эпохи Каджаров и проблемах «персидского стиля» на экспорт познакомит читателя с интереснейшей страницей культуры Востока конца VIII — начала XIX века. Завершает первый выпуск наш рубрикатор «Арт-коллекция», посвященный Михаилу Алшибая.

Мы очень надеемся, что нам удастся держать высокую планку «нескучной» науки, представить актуальные исследовательские грани искусства и дизайна, внести свой вклад в отечественную научную школу в области культурологии, искусствоведения и дизайна. Желаем всем увлекательного чтения и интеллектуального любопытства.

С наилучшими пожеланиями,
команда Школы дизайна

александр родченко, густав клуцис, эль лисицкий. пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа

Е. А. ЛАВРЕНТЬЕВА

РГХПУ им. С. Г. Строганова,
кандидат иск., доцент кафедры
«Коммуникативный дизайн»,
125080, Москва, Россия
strogdesign@gmail.com

EKATERINA A. LAVRENTIEVA

Russian State Stroganov University of Industry
and Applied Arts, PhD, assistant professor
of the Communication Design department,
125080 Moscow, Russia
strogdesign@gmail.com

Для цитирования: Лаврентьева Е. А.
Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий.
Пространственный фотомонтаж как аналог современных
медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE
University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-8-31

alexander rodchenko, gustav
klutsis, el lissitzky. spatial
photomontage as an analogue
of modern media

Аннотация

В статье рассматривается как история возникновения техники фотомонтажа, так и процесс появления новых форм передачи информации на основе актуальных для 1920-х медиа — кино и фотографии. Анализируются различные объекты дизайна — от полиграфии до нового класса «медиа-объектов». Создание синтетических форм искусства, построенных на объединении различных каналов коммуникации — кинохроники, аудиотрансляции, фотографии и типографики, — является отличительной чертой постреволюционной эпохи и отражает теорию «массового действия», новую концепцию театрального искусства, иную социальную действительность, где лозунг, диспут, митинг становятся ключевой формой передачи информации. Подобные виды искусства и новаторский подход к созданию визуальной формы сообщения перекликаются с современными задачами мультимедиа.

Ключевые слова: фотомонтаж, русский и европейский авангард, фотоискусство, коллаж, радиооператор, визуальные коммуникации, кинематограф, графический дизайн, типографика

Abstract

The article examines both the history of the photomontage technique and the process of the emergence of new forms of information transmission based on media that were relevant for the 1920s — cinema and photography. Various design objects are analyzed — from printing to a new class of “media objects”. Creation of synthetic forms of art, built on the combination of various communication channels — newsreels, audio broadcasts, photography and typography — a distinctive feature of the post-revolutionary era, a reflection of the theory of “mass action”, a new concept of theatrical art, a different social reality, where a slogan, a debate, a rally become a key form of transmitting information. Such types of art and innovative approaches to creating a visual form of communication resonate with modern multimedia challenges.

Keywords: photomontage, Russian and European avant-garde, photo art, collage, radio speaker, visual communications, cinema, graphic design, typography

Первенство в открытии фотомонтажа как техники создания композиции на основе готовых изображений оспаривали между собой и художники-конструктивисты — Густав Клуцис, Сергей Сенькин, Александр Родченко, и члены немецкой группы Дада — Джон Хартфильд и Ханна Хёх. Не столь важным здесь оказывается лидерство, сколь разнообразие задач, решаемых с его помощью. Для дадаистов хаос и абсурдные сочетания, создаваемые посредством столкновения между собой фрагментов рекламных объявлений и изображений политических деятелей, становились формой реакции на последствия Первой мировой войны — формой политического протеста, отражением абсурда самой действительности. Они использовали технику фотомонтажа зачастую с саркастическим подтекстом — в традициях острой и откровенной немецкой сатирической иллюстрации, в изобилии появлявшейся на страницах журнала «Симплисиссимус»¹.

В истории визуальной культуры постреволюционной России фотомонтаж стал атрибутом массовой агитации и пропаганды ценностей нового социального строя — от ликвидации безграмотности до индустриализации. Посредством фотомонтажа создавалась «героическая эпопея», визуальный эпос своего времени. Любопытно, что для дадаистов фотомонтаж в определенный момент стал средством демонстрации «изнанки» жизни, а для советской культуры 1920–1930-х — отражением ее «лицевой» стороны. «Очевиден различный характер дадаистского и конструктивистского фотомонтажа, — пишет Дон Адес², — что в значительной степени объясняется разными условиями, в которых создавался каждый из вариантов. Если первый из них в силу своей политической направленности был сатирическим и сосредоточенным прежде всего на критике Веймарской республики и германского милитаризма, то для Клуциса «агитационно-политический» фотомонтаж по природе своей являлся визионерским и утопическим, вначале призванным убеждать в целях, а позднее — в достижениях советского государства» [Дон Адес, 2023, с. 88].

Необходимо понимать, что сфера применения фотомонтажа и осмысления его возможностей художниками и дизайнерами постреволюционной

печатной культуры 1920–1930-х годов. Среди них — артикуляция текста, определенная цветовая палитра, использование «знаков внимания» (стрелки в разных модификациях, восклицательный и вопросительный знаки) и фотомонтаж, идея открытой конструкции образа. Британские дизайнеры-графики использовали эти приемы не как отсылки к конструктивизму, а в качестве синонима протестной культуры. За этими приемами они видели прежде всего революционную оппозицию классическим догмам и существующему положению вещей, используя их уже для борьбы с актуальными проблемами современного общества (в 1970-е в Англии усиливаются нацистские настроения — создается «кантинацистская лига»). Дэвид Кинг (1943–2016), британский историк-активист, коллекционер и дизайнер-график, автор знаменитой книги «Исчезающие комиссары» — одна из наиболее ярких фигур этой эпохи. Таким образом, исследование Дон Адес является откликом на социокультурные настроения этого времени.

1 Сатирический журнал, тип тонкого ревю. Издательский проект Альбера Лангена, основан в 1896 году, издавался до 1944 года. В 1954 году была предпринята попытка возрождения издания, после чего оно выпускалось до 1967 года. Сатирическая графика журнала стала своеобразным стандартом для мировой прессы, выработанные художниками издания приемы вошли в арсенал образно-художественных средств карикатуры XX века.
2 Дон Адес (р. 1943), британская искусствовед и исследователь нового и новейшего искусства. Первое издание ее книги о фотомонтаже вышло в 1976 году в издательстве Thames & Hudson Ltd, London. Здесь примечателен тот факт, что 1970–1980-е ознаменованы интересом британских дизайнеров-графиков, кураторов, художников, коллекционеров к искусству постреволюционной России, русскому авангарду и сталинской эпохе. «Новая волна» — направление в британском графическом дизайне — возникла на основе приемов визуальной коммуникации, характерных для советской



Ил. 1
Страница журнала «Кино-фот». № 1, 1922. Материал проиллюстрирован коллажами Александра Родченко

России как образно-художественного средства не ограничивается идеологическими рамками — они определяют лишь специфику задач, «социальный заказ». Гораздо более интересным (и ценным для современной медиакультуры и цифровых форм искусства и дизайна) оказывается изучение самой механики фотомонтажа, особенностей функционирования его языка. И здесь одним из наиболее важных выводов становится тот факт, что приемы фотомонтажа универсальны и способны работать не только на плоскости, но и в пространстве, где возможно подключение темпоральности — зримое оценивается не в моменте, а в рамках заданного временного отрезка, визуальный нарратив оказывается срежиссирован с учетом этого дополнительного фактора. Более того, учитывая единство подхода кино и фотомонтажа, специфику их параллельного развития и взаимного влияния, мы можем говорить о том, что язык и механика фотомонтажа определили развитие экранных форм искусства — видеоинсталляций, медиаискусства. Практика агитационно-массового искусства (скажем, «Трибуна Ленина» Лисицкого, 1920, «Радиоораторы» Клуциса, 1922), предполагавшая синтез вербальной и визуальной форм коммуникации, а именно использование раструбов-громкоговорителей и киноэкранов, стала первым опытом включения новейших технологических средств в искусство и средовой дизайн [Вильчес-Ногерол, 2016].

Для конструктивистов, как художников-изобретателей, наиболее важной стала идея монтажа изображения при помощи ножниц и клея, что в точности вписывалось в концепцию производственного искусства³. Снимок или полиграфический оттиск осознавались как факт и документ эпохи, беспристрастный материал действительности, которым и надлежит оперировать художнику-конструктору. Фотомонтаж определил развитие рекламы, книжного и экспозиционного дизайна 1920–1930-х годов, став универсальным принципом сборки визуальной истории — в плакате, иллюстрации, макете многостраничного издания, выставочном пространстве. Фактически он оказался параллелью фоторепортажа как жанра фотоискусства, построенного на обсматривании⁴ ситуации со всех возможных точек зрения, фиксации различных планов и деталей сюжета.

В первом номере журнала «Кино-фот» за 25–31 августа 1922 года были опубликованы три коллажа Александра Родченко — «Печатный материал

3 Производственное искусство — художественное движение в культуре советской России 1920-х годов. Его участники стремились к соединению искусства с материальным производством на базе современной промышленной техники. Теорию производственного искусства развивали Борис Арватов, Осип Брик, Алексей Ган, Николай Тарабукин. Название книги Тарабукина «От мольберта к машине» можно считать одним из ключевых тезисов движения. Новое, прогрессивное искусство должно было нести воспитательную функцию, влиять на социум в целом и самосознание каждого человека через разработку качественно новых объектов предметно-бытовой и визуальной среды. «Жизнь, сознательная и организованная, умеющая видеть и конструировать есть современное искусство».

«Человек, организовавший свою жизнь, работу и самого себя есть современный художник» — вот несколько лозунгов Александра Родченко, которые он сформулировал для себя и своих студентов во ВХУТЕМАСе как краткое изложение основных задач учебной программы.

4 Слово Александра Родченко, его он использовал в статье «Пути современной фотографии», опубликованной в журнале «Новый ЛЕФ», № 10, 1928 г. «Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его». Александр Родченко. *Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, заметки*. М.: Грантъ, 1996. С. 198.

для критики, смонтированный конструктивистом Родченко»⁵ (Ил. 1). Изображения, скомпонованные из газетных и журнальных вырезок, были озаглавлены «Смена вех», «Если вы страдаете» и «Тип каторжницы». Названия фотомонтажей на странице журнала композиционно выделены посредством типографики и работают как самостоятельные шрифтовые иллюстрации к небольшой статье, авторство которой неизвестно. Статья критикует «туманные проблемы нездоровой эстетики» [Аноним, Кино-фот, № 1, 1922, с. 13] — работы Пикассо и благополучных буржуазных художников Европы. «Вкусовые трюки» [Аноним, Кино-фот, № 1, 1922, с. 13] противопоставляются осознанному оперированию материалом индустриальной культуры. Мастера левого искусства, по мнению автора заметки, «стремятся осмыслить всякую возможность изобразительных средств, конкретизируя экспериментальные процессы своего производства» [Аноним, Кино-фот, № 1, 1922, с. 13].

В коллажах, опубликованных в журнале, Родченко соединяет текст и изображение, создавая остроумные сопоставления — то, что он впоследствии назовет «американская патентованная кухня смеха»⁶. Американская — поскольку в сознании художников-конструктивистов именно эта страна стала символом передовых технологий и образом индустриального будущего. Родченко, описывая искусство будущего, сравнивает его с небоскребами: «искусство будущего не будет уютным украшением семейных квартир, оно будет равно по необходимости 48-этажным небоскрегам, грандиозным мостам, беспроводному телеграфу, авионавигации, подводным судам и пр.» [Родченко, 1996, с. 85]. Искусство должно не просто войти в жизнь, а научиться работать с индустриальной механикой жизни, использовать ее принципы — функциональность, честность и ясность конструкции — как проектно-художественные средства.

«Архитекторы! Не подражайте формам техники, а учитесь методу конструкции» — гласит лозунг на страницах журнала «СА» (Современная архитектура) [СА, № 3, 1926, с. 63]. Поэтому фотомонтаж как принцип сборки цельной формы из разрозненных фактов действительности стал одной из наиболее актуальных форм медиа, отвечающей запросам времени. Техниккой создания изображения, в которой явственно читалась как идея производства, оперирования готовыми тиражными элементами, так и творческая программа художников-конструктивистов, заявлявших, что «конструкция есть современное требование организованности и утилитарного использования материала»⁷. А. Н. Фоменко определяет монтаж как «"стиль" мышления художников и писателей-авангардистов», отмечая, что «монтаж имеет универсальное значение для искусства 1920-х гг. и одновременно служит опосредующей моделью между поэтикой раннего авангарда и поэтикой конструктивизма. <...> В результате этого художественный эксперимент

5 Название статьи в журнале «Кино-фот». С. 13.

6 Текст шуточного рекламного объявления Родченко. Архив Родченко-Степановой. Подробнее — А. Н. Лаврентьев, Александр Родченко. *Фотография — искусство*. Издательская программа Интерпреса, 2006. С. 225.

7 Лозунги Александра Родченко. Были отпечатаны на пишущей машинке. 22 февраля 1921 г. Архив Родченко-Степановой.

в авангарде совпадает с экспериментом медиальным, социальным, политическим, антропологическим» [Фоменко, 2009, с. 20–34].

Коллажи Родченко, о которых идет речь, хотя и не являются настоящими фотомонтажами (они собраны только из печатного материала), тем не менее ясно демонстрируют ключевые принципы создания визуального сообщения на основе фактов действительности — элементы организуются согласно четкой композиционной структуре и сознательно сталкиваются между собой, выводятся из привычной среды. Говоря о кинематографе, режиссер Лев Кулешов писал: «организующее начало кинематографа следует искать не в пределах заснятого куска, а в смене этих кусков» [Кулешов, Кино-фот, № 1, 1922, с. 14]. Каждый элемент фотомонтажа — вырезка из журнала, специально подобранная фотография — изъят из привычного контекста и перестает быть носителем первоначально заложенной в нем информации — но в то же время остается символом эпохи. Стыковка в реальности не связанных друг с другом изображений меняет их значение, друг для друга они становятся эпитетами, метафорами, сравнениями — пояснением характера героя, отражением его эмоционального состояния, демонстрацией качеств товара. Компоновка фотоизображений по принципу «фриза» дает возможность создавать статичные фильмы, в рамках многостраничного издания или выставочного пространства.

Тема монтажа в контексте истории развития новых медиа XX века — кино и фотографии — универсальна. Цели и задачи, а также природа визуального языка, построенного на остром и неожиданном комбинировании фактов, — идентичны. Просто в одном случае мы имеем дело с сопоставлением образов во времени, с процессом, а в другом — видим момент, концентрат события. Для фотомонтажа как метода визуальной коммуникации, к сожалению, характерно одно свойство — доступность «прочтения» современным зрителем сюжетов композиций ограничена нашими знаниями о культуре и истории эпохи, пониманием ценностей и акцентов повседневности, осознанием этимологии образов 1920–1930-х. Язык фотомонтажа строится не только на изображениях как таковых, но и на их значениях, определяемых историко-социальным и политическим контекстом. Ввиду нашего существования в рамках другой эпохи, мы способны оценить во всей полноте лишь верхний слой, очевидные композиционные и сюжетные смыслы — остальное требует более пристального изучения, обладания информацией, способной дать всесторонний срез времени, выйти за рамки агитационно-политического контекста. Для авторов фотомонтажей особая символичность деталей играла ведущую роль, поскольку речь шла о создании максимально емкого и простого в «прочтении» визуального языка. Дополнительные значения могли появляться и за счет соседства изображений, текста, цветовых и геометрических акцентов, принадлежности той или иной вырезки к рекламе или изданию, дававшим также определенный контекст. Это удивительный парадокс — с одной стороны, элементы фотомонтажа «стерильны», самостоятельны, а с другой — тянут за собой целый шлейф ассоциаций, лежащих за гранью изображения-знака, являющихся частью его прошлой жизни. Смысл фото-

монтажа «заключается в переносе внимания с означаемых на означающие», отмечает А. Н. Фоменко [Фоменко, 2009, с. 20].

Возвращаясь к журналу «Кино-фот», следует сказать, что идея объединения двух медиа в его названии не случайна. Издателем журнала стал Алексей Ган. Это был авторский проект, освещавший пути развития экспериментального кино и фотографии, новаторские разработки в области киноязыка. Ган привлекал к оформлению обложек и статей Александра Родченко и Варвару Степанову, а также публиковал статьи киноведа и бунтаря Ипполита Соколова, манифесты киноков, материалы Бориса Арватова, кино-критика, впоследствии одного из основателей и активных участников ЛЕФа. Традиционно «Кино-фот», выходявший один раз в неделю, рассматривается в истории графического конструктивизма как один из первых манифестов печатного искусства, образец организации и акцентировки полосы с помощью стандартных элементов наборной кассы. Как образец конструирования пространства страницы, метод выявления его архитектоники посредством строк и слов. Но для Гана, ставшего автором типографических экспериментов, журнал безусловно был предприятием, выходящим за рамки графического конструктивизма — он, мечтавший заменить все визуальные искусства кино и фотографией, не случайно дал своему изданию двойное название.

Если внимательно изучить содержание шести известных номеров, то возникает впечатление, что последовательность тем, заявленных в выпусках, не случайна. Выпуски оставляют ощущение методического пособия по созданию некоего нового объекта визуального искусства, название которому и Ган, и авторы статей стремятся найти на протяжении нескольких номеров журнала. Казалось бы, речь идет о документальном кинематографе, о киноэкране как поверхности, демонстрирующей «быт», — но авторы рассматривают свои идеи шире, стремятся найти интересные точки совмещения традиционных форм передачи сообщения и нового вида визуального искусства.

Алексей Ган, фактически, предлагает назвать эту новую форму визуального искусства «Кино-фот». Но на страницах издания появляются и другие варианты — «скрижаль века» (так называет новый кинематограф Ипполит Соколов), «агиткино» (определение Бориса Арватова) или «динамическая живопись» (такую формулировку предлагает некто Людвиг Гильберсеймер, ссылающийся на опыты Викинга Эггелинга). На протяжении нескольких выпусков различными авторами делается попытка не только построить теоретическую и методическую базу для создания нового объекта визуального искусства, но и определить его название. Словосочетание «скрижаль века» по-своему перекликается с текстами Ласло Мохой-Надя, где экран приравнивается к поверхности холста.

Журнал «Кино-фот» — это манифест нового вида искусства, рождающегося на основе актуальных форм работы с изображением. Ган не зря соединяет кино и фотографию на одной площадке — в его понимании это единое медиaprостранство, где законы компоновки образов и их семантика, а также принципы создания «текстов» идентичны. Киномонтаж и фотомонтаж апеллируют к идее построения фразы — группе визуальных образов,

определенным образом выстроенных. В рамках фильма мы «читаем» эту фразу на экране, через смену и сопоставление кадров, в альбоме или журнале — в процессе перелистывания страниц. Для 1920–1930-х характерна своего рода дихотомия — кино и фотографии, многостраничного печатного издания и фильма (его визуального сценария).

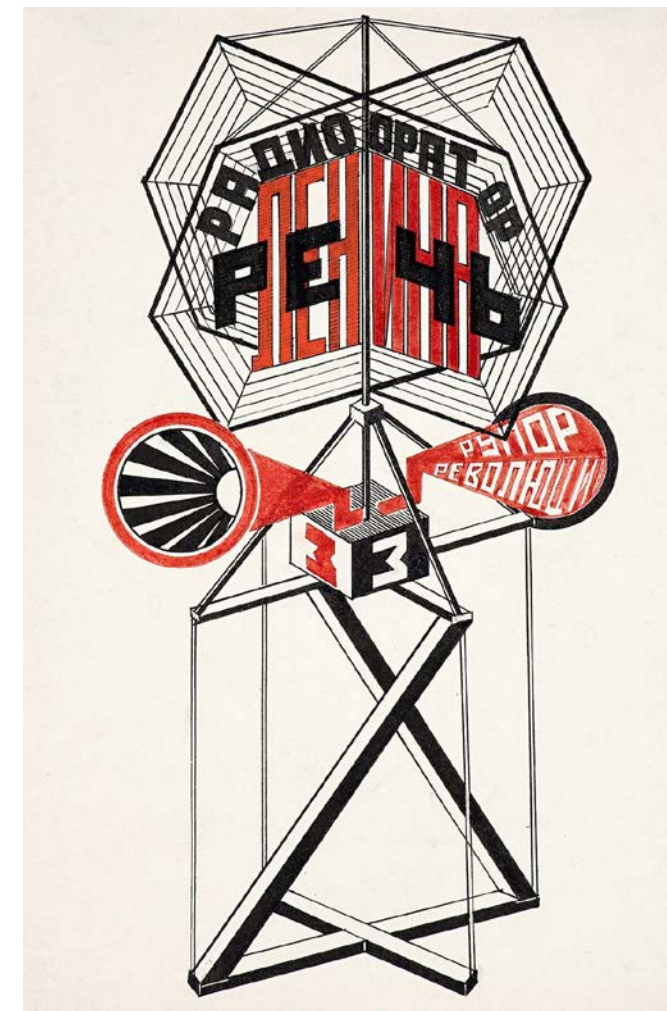
Общность этих видов искусства проявляет себя через оптику и технику создания изображения, противоположность — через работу с объектом съемки: он фиксируется в моменте или, наоборот, процессе, движении, трансформации. Сходства построения визуального нарратива через последовательность изображений и качественное различие носителей (бумага vs экран). Но в этих парах возможно и перекрестное сопоставление — кино/книга, фотография/фильм, открывающее путь для бесконечных интерпретаций и гипотез. Лисицкий, приводя свою знаменитую аналогию [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>] — сопоставляя изобретения в области развития мысли и техники, проводя параллель между книгопечатанием и повозками, влекомыми силой животных, говорит о том, что новаторские открытия XX века, автомобиль и аэроплан, остаются в стороне от развития книжного дизайна. В будущем книга может быть заменена «самозвучащими и кинозвучащими формообразованиями» [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>]. Возвращаясь к теме дихотомии и перекрестного сопоставления кино/книга и фотография/фильм, становится очевидным, что Лисицкий мыслит именно в этих категориях, сквозь призму кино и фотографии пытается разглядеть новый формат сохранения и передачи информации. Для него было важным слияние текста и изображения в единое целое, переход от алфавитной письменности к комбинированным формам, где кадру (или снимку) отводилась роль «иероглифа», элемента языка будущего. И в этой связи фотомонтаж он расценивал не только как средство создания изображения, но и как метод записи текстов, новаторскую систему письменности. Таким образом, книга в его понимании становилась цельным продуктом, системой знаков, где повествование шло единым фронтом — наподобие фильма.

В 1931 году Густав Клуцис выступил с докладом по истории и теории фотомонтажа на дискуссии в Институте литературы, искусства и языка Коммунистической академии и предложил следующую его классификацию:

- «1. Фотоплакат, фотообложка, фотоиллюстрация.
2. Фотограмма — фотопись (съемка без фотоаппарата).
3. Фотомонтаж.
4. Метод многократных экспозиций.

ПЕРВЫЙ ПРИЕМ работы заключается в организации одной фотографии (кадра), которая комплексируется с элементами цвета, лозунга (подпись) с целью активизации зрительного воздействия.

ВТОРОЙ ПРИЕМ — фотопись и светопись. Фотопись, или фотограмма, иначе называется съемкой без фотоаппарата. Этот прием работы заключается в воздействии светового луча, встречающего на пути



Ил. 2
Густав Клуцис. Радиоораторы № 3 и № 4. Проекты агитационных установок. 1922

к бумаге вещи различной прозрачности. Таким образом получают непосредственные отражения вещей — силуэты. Фиксация на фотобумаге силуэтов разных предметов разной прозрачности и есть фотограмма, или фотопись.

ТРЕТИЙ ПРИЕМ — метод фотомонтажа в собственном его смысле или метод скомплексирования. (Комбинируется несколько снимков)

ЧЕТВЕРТЫЙ ПРИЕМ работы — метод многократных экспозиций, когда на пластинке или фотобумаге организуется и фиксируется несколько снимков, максимально уплотняя поле активного действия (наложение, просвечивание, переход формы в форму)» [Клуцис, 1932, с. 83].

Классификация Клуциса достаточно точна и затрагивает как проблему выделения «единицы» фотомонтажа, так и использование технологических приемов (фотограмма и комбинаторная печать с нескольких негативов). Однако, с учетом более широкого рассмотрения темы, она может быть дополнена — идеей фотомонтажа как письменности, а также фотомонтажа в пространстве и времени, т. е. комбинирование элементов с учетом создания «фриза», визуального нарратива. Также, в отдельную категорию могли бы быть выделены примеры фотомонтажа, где используется четкая акцентировка пространства и ясно выделяется архитектура композиции за счет линий и геометрических элементов, дающих явную аксонометрию, глубину изображения. Именно такой прием и использовал в своих ранних фотомонтажах Густав Клуцис. Работая над радиоораторами, он фактически прибегал все к той же механике монтажа — совмещая экран и рупор громкоговорителя, типографику, цветовые акценты, облекая все те же факты действительности в новую форму пространственной конструкции. Его радиоораторы и фотомонтажи схожи именно благодаря идее использования самонапряженных конструкций, которые в одном случае он строит в реальности, прикрепляя к ним необходимые детали, а в другом — подразумевает, внедряет как графический элемент.

Оставшуюся незаконченной рукопись — своего рода автобиографию — он назвал «Право на эксперимент». Среди медиа-гибридов, изобретенных Клуцисом, не только говорящий «Радиооратор. Речь Ленина», но и «Экран-трибуна», «Вращающаяся информационная установка» — вантово-стержневые конструкции для размещения аудио- и наглядной агитации в формате кинохроники (Ил. 2). Все модели изначально задумывались многофункциональными и дешевыми в исполнении и были разработаны в 1922 году для оформления Москвы к V годовщине Октября и IV Конгрессу Коминтерна. Клуцис предлагает несколько типов самонапряженных конструкций, каждую из них дополняя различными носителями — экраном, рупором, вращающимся диском. «Экран-трибуна» предопределила не только использование мультимедиа в экспозиционном дизайне, но и внедрение зрелищно-информативных элементов в повседневную жизнь города.

Многосоставные названия объектов отражают их функциональные особенности. Сами же объекты напоминают театральные производственные

установки, что очевидно имеет связь с программой театрального Октября Всеволода Мейерхольда, декларировавшей кардинально новые задачи театра. В соответствии с ними декорации должны были заменяться «установками», механизмами, призванными участвовать в игре актеров, провоцировать их на активное взаимодействие с элементами конструкции. Подобные установки рассчитывались на круговое обозрение, позволяли выводить постановку за пределы театра — любая площадка могла становиться сценой. Клуцис соединяет все доступные ему медиа — экран для документальной хроники, рупор для трансляции записей голоса, кинетическую графику, предлагая новый класс объектов, позволяющих комплексно подавать информацию. Фактически, создает театр без актера — сам радиооратор становится роботом-персонажем, автором и исполнителем одновременно.

Перейдя к фотомонтажу, Клуцис сохранил приемы пространственной компоновки деталей, в качестве опорной композиционной конструкции стал применять линии, бруски, клинья, создавая своего рода новые интерпретации «радиоораторов», в качестве документальных медиа подключая фотографию. Особенно этот момент заметен в ранних фотомонтажах 1924–1925 годов, а именно в иллюстрациях к книге И. Лина «Дети и Ленин», журнала «Молодая гвардия» № 2–3. В агитационном плакате «Поднимая квалификацию работницы...» композиционный центр приходится на лицо женщины в красной косынке, от которого исходят четыре клина со строками текста. Дополняет ощущение «пропеллера», кинетической установки, круг с расположенными на нем деталями производственного процесса. Фотомонтажи этого времени именно «построены» — как проекты трехмерных конструкций. Без особых дополнений многие из них могут быть реализованы как трехмерные объекты. В этом — одна из черт агитационно-массового искусства, стремившегося к универсальности и наглядности посылы, к выработке лаконичной системы образно-художественных средств, способных органично заполнять любую поверхность, работать в рамках любой формы-носителя информации. Агитационно-массовое искусство оперирует как отдельными элементами (листовками, плакатами, периодикой, лозунгами, кинохроникой), так и их комплексом, увлеченно и эффектно комбинируя их в зависимости от поставленной задачи и характера основной формы и пространства.

Немецкий художник Георг Гросс справедливо назвал Клуциса пропагандистом и популяризатором индустриального развития [Клуцис, 1981, с. 24], поскольку считал, что конструктивизм является естественной рефлексией художника на машинное наступление промышленности. Конструктивизм в его глазах становился образовательной программой, способной познакомить рядового гражданина с достижениями техники и производства. Радиоораторы Клуциса «выросли» из его конструктивных построений, стали следствием проектно-экспериментальной деятельности — в соответствии с творческой программой многих художников авангарда. Созидательный подтекст был встроен в саму форму их деятельности, в концепцию переустройства действительности, которая стала центральной идеей искусства. Мироустройство, активное внедрение искусства в жизнь реализовывало себя

по-разному — в архитектуре и дизайне, в агитационно-массовом искусстве, ставшем уникальной формой синтеза многих направлений творчества. Говоря современным языком, окружающая действительность в итоге должна была превратиться в гигантскую сайт-специф инсталляцию с элементами акционизма и перформативных практик, предполагающую совместное со-бытие, со-трудничество всех участников и организаторов в этом едином пространстве, границы которого постоянно расширялись, от избы-читальни и рабочего клуба до площади и города в целом. В перспективе, очевидно, предполагалось выходить на общемировое пространство — практически как в проектах Нам Чжун Пайка, таких как телемост «Доброе утро, мистер Оруэлл», видеоряд, 1 января 1984 года транслировавшийся из Центра Помпиду в Париже, телецентра в Сеуле и студии WNET-TV в Нью-Йорке. Задействована была огромная аудитория, больше тридцати миллионов зрителей, демонстрировался набор перформансов: от Джона Кейджа до рок-группы Oingo Boingo. Практически все участники — коллеги, друзья Нам Чжун Пайка. Традиционно телемост «Доброе утро, мистер Оруэлл» считается аналогом «всемирной паутины» (world wide web). Однако в контексте постреволюционной культуры России может быть отнесен к форме «массового действия», предполагавшей как режиссуру, организацию групп людей, отдельных форм агитации в единое целое (наличие автора-руководителя), так и объединение различных точек пространства, в реальности отстоящих друг от друга на приличном расстоянии, через общий сценарий. Одно из ключевых различий — не-участие зрителей в программе телемоста. Находясь по ту сторону экрана, они становились наблюдателями — в противовес массовому действию, где именно включенность каждого в общий процесс, его одновременная роль и зрителя, и актера стали одной из центральных позиций концепции.

Александр Родченко в контексте разговора о фотомонтаже интересен прежде всего тем, что как художник-производственник представляет тип работы полного цикла — он не только собирал «библиотеку» образов, коллекционируя вырезки из прессы, но и был режиссером, специально снимал и ставил сцены, необходимые ему при создании фотомонтажей. Родченко называл фотографию стенографией⁸, формой записи фактов. Такая формулировка хорошо сочеталась с идеологией Левого фронта искусства — творческой группы художников, кинорежиссеров, критиков, поэтов, сложившейся вокруг Владимира Маяковского и выпускавшей в 1923–1924 годах одноименный журнал «ЛЕФ», а затем «Новый ЛЕФ» (1926–1927). «Литература факта» декларировалась группой как универсальный художественный метод, позволяющий и работать для жизни (внедрять искусство в жизнь), и использовать фактуру самой действительности для создания объектов искусства.

8 Завет «фиксировать свой быт, ценить все настоящее и современное» был дан Александром Родченко студентам (статья «Фото и студенчество» опубликована в журнале «Красное студенчество» за 1928 г., № 6). О фотографии он в этой же заметке высказался просто и откровенно: «фотография — запись фактов и стенография».



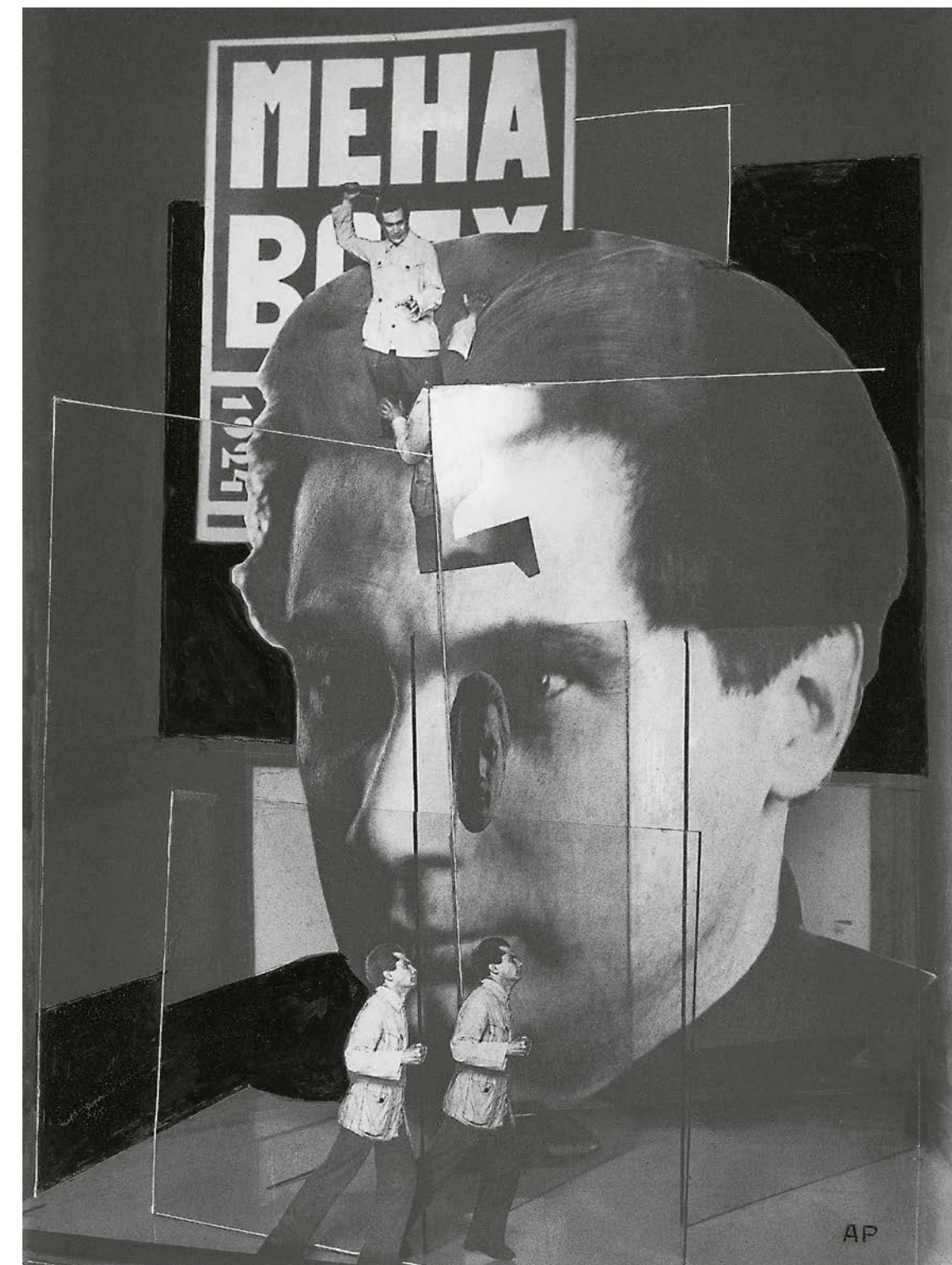
Ил. 3
Александр Родченко. Эскиз обложки выпуска «Гений сыска» детективной серии «Месс Менд». 1924

Первые иллюстрации в технике фотомонтажа именно для книжного проекта были сделаны им в 1923 году — для поэмы Маяковского «Про это», став и для мировой издательской культуры первым прецедентом, фактом использования новаторского приема в оформлении литературного текста. Фотомонтажи экспонировались на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже и были отмечены Яном Чихольдом, в тот момент формировавшим ядро «новой типографики». В каждом из фотомонтажей присутствует фотография Маяковского или Лили Брик, музы поэта, их автор — Абрам Штеренберг. Что характерно для Родченко, собирая композиции, он стремится к острому сопоставлению изображений, активно продвигает себя не только как автора монтажа (конструктора изображения), но и как создателя визуального сценария — по сути, он «экранизирует» ключевые фрагменты поэмы. Если говорить о пространственных нюансах этих композиций, то здесь мы имеем дело скорее с визуальным эффектом сопоставления, чередования планов — крупных «кадров» и панорам, детализированных фрагментов. Их сочетание рождает ритм восприятия, задает порядок «чтения» изображения, формирует глубину композиции.

Первоначально для Родченко фотография была чисто технологическим средством, позволяющим создавать фотомонтажи. Он так и записал в своем дневнике: «фотомонтаж натолкнул на занятия фотографией» [Родченко, 1996, с. 280]. В конце 1923-го (первый снимок в архиве датирован декабрем этого года) ему удалось приобрести широкоформатную студийную камеру 13x18 для пересъемки изображений — нужные фрагменты для фотомонтажей необходимо было уменьшать или увеличивать, чтобы они точно вписывались в композицию. Затем последовала съемка постановочных сцен для обложек серии детективных рассказов «Месс Менд» Мариэтты Шагинян, в которых с восторгом играла вся семья — Родченко, с курительной трубкой, изображает сыщика, его мать, Ольга Евдокимовна, и Степанова — недостающих персонажей «второго плана» — боксера, жертву грабителей (Ил. 3). Обложки к «Месс Менд» интересны тем, что для них Родченко создает графическую схему, типовую конструкцию для размещения элементов фотомонтажа и типографики, напоминающую куб в аксонометрической проекции. Таким образом, композиция фотомонтажа перестает быть плоскостной, а внутренняя поверхность куба становится сценой, начинает работать как пространство с несколькими проекциями на его гранях.

В 1924 году, работая над проектом с участием поэта-конструктивиста Алексея Чичерина, Родченко создает уже настоящие пространственные фотомонтажи — строит композицию в реальном пространстве фотолаборатории, прикрепляя к стеклам разного формата⁹ отдельные фотографии — портреты поэта. Подлинное назначение этой серии, где главным действующим лицом становится Чичерин, — не ясно. В архиве Родченко сохранилась короткая

⁹ Есть предположение, что это стандартные стекла для фотокамер 9x12 и 13x18.



Ил. 4
Александр Родченко. Пространственный фотомонтаж
с портретами А. Чичерина. 1924

ремарка-подпись: «мультипликация монтажа поэту Чичерину». Под мультипликацией тогда понимали специально срежиссированные сцены — создание постановки (своего рода «натюрморта»), имеющей несколько точек обзора, а также последующую фиксацию этих сцен и ракурсов на камеру.

Технически, фотомонтажи для Чичерина представляли собой небольшие (около 30–40 см в высоту) пространственные композиции, собранные из специально отснятых портретов поэта и предметов-символов (кинжал, циркуль, часы). Вырезанные по контуру снимки Родченко разместил на определенном расстоянии друг от друга — в таком случае каждая точка обзора дает новую композицию, ее элементы по-разному перекрывают друг друга. Родченко фотографирует Чичерина в разных позах и ракурсах — крупно лицо в фас, в поворот, фигуру полностью. Фотосюжеты придуманы именно Чичериным — в этом можно быть уверенным, принимая во внимание его авторскую программу литературного творчества.

Чичерин стал для своего времени уникальной фигурой — он записывал свои тексты с использованием фонетической транскрипции, опуская грамматику языка и оставляя только звучание слов, в его понимании — предъявляя таким образом их чистый, обновленный смысл. Андрей Россомахин называет его «пионером сонорной и саунд-поэзии» [Россомахин, 2023, с. 32], при этом добавляя, что его «новаторство — и в фонологическом плане, и в плане визуальном — не абсолютно и даже довольно условно, будучи замешано на открытиях и достижениях его знаменитых или полузабытых современников, Велимира Хлебникова, Василия Каменского, Ивана Игнатъева» [Россомахин, 2023, с. 32]. Чичерину было свойственно соединять сценическую декламацию с поэзией, он считал момент чтения стихотворения частью как облика (имиджа) поэта, так и самого текста. Этот момент отчасти объясняет его желание визуализировать фонетику и использовать себя, свое изображение в «междисциплинарном» творчестве — в его понимании фигура автора как носителя голоса является неотъемлемой частью произведения. Он стремился записывать не просто литературный текст, но его подлинное содержание, рождающееся, очевидно, в момент авторской декламации, где важны голосовые нюансы, тональность, паузы, дыхание. Чичерин сам обладал прекрасным голосом и был профессиональным чтецом — зарабатывал на жизнь публичным чтением стихов (часто — Маяковского).

Не позднее конца 1923 года Чичерин придумал визуальную поэму «Звонки к дворнику» в шести иллюстрациях — их по заданию и коррективам автора нарисовал Борис Земенков. В рисунках присутствует изображение самого автора, сделанное по фотографиям. Часть снимков была подготовлена еще в 1923 году Корнелием Зелинским — поэтом-конструктивистом, участником, наряду с самим Чичериным и Эллием-Карлом Сельвинским, сборника «Мена всех» (издан в 1924-м). Чичерин включает себя в поэму и как автора, и как литературного героя — фактически ведет повествование от первого лица. Поэма была закончена к 1927 году, и к этому моменту в ней появились иллюстрации, включающие перерисовки и с фотографий Родченко, сделанных для пространственного фотомонтажа несколькими годами ранее. Название

сборника «Мена всех» присутствует на многих вариантах фотомонтажа Родченко — оно является точной копией типографической композиции Николая Купреянова, созданной им для обложки сборника (Ил. 4). Именно поэтому долгое время считалось, что Родченко работал над обложкой следующего издания поэтов-конструктивистов, используя узнаваемые элементы «фирменного стиля», заложенного Купреяновым. Но не столь важным остается истинное назначение фотомонтажей, сколько их экспериментальный характер — а именно использование осей пространства как направлений для организации композиции. Родченко крепит фотографии на стеклах — и на снимке осуществляет дополнительную ретушь, прорисовывает белилами грани стекол, тем самым подчеркивая архитектуру композиции. В рамках выставки «Логос: голос конструктивизма» была осуществлена реконструкция пространственного фотомонтажа Родченко, которая позволила зрителям соприкоснуться с творческим методом художника, увидеть нюансы построения композиции, связанные со сменой точки обзора.

В своем творчестве Родченко удивительно последователен — от абстрактных рисунков, сделанных с помощью чертежных инструментов еще в 1916 году, он переходит к созданию художественной программы, ядром которой становится понятие конструкции. Фактически в тот момент речь идет о зарождении методики проектирования вещи, которая с успехом будет реализована на деревообрабатывающем и металлообрабатывающем факультетах ВХУТЕМАСа. Фотография также удачно оказалась вписана в эту авторскую систему — ракурсные фотографии композиционно соответствуют тем самым конструктивным построениям, схемам, ставшим основой полиграфического и промышленного дизайна. Родченко представил эти схемы своим студентам в сентябре 1921 года в рамках курса пропедевтики — во ВХУТЕМАСе он вел дисциплину «графика». Ее стержнем был курс «Графической конструкции на плоскости», учивший оперировать линией как универсальным строительным элементом.

В 1930-е Родченко и Степанова обращаются к дизайну многостраничных изданий, где доминирующим медиа, главной формой передачи информации становится фотография. Эти альбомы и периодика напоминают статичные фильмы на основе фотографии. Основой модульной сетки, организующей структурой в них становятся вновь все те же конструктивные композиционные схемы на основе как линейных построений (в этом случае диагональ задает направление, по которому должны быть организованы элементы), так и соединений базовых геометрических форм (здесь соотношения круга и треугольника становятся системой ячеек, в которых может быть размещена информация). В контексте многостраничного издания — особенно, с включением ряда конструктивных деталей, позволяющих трансформировать последовательно композицию разворота, подобные формальные геометрические схемы становятся ритмической основой фото-фильма или пространственного фотомонтажа. Каждый разворот в одном из наиболее эффектных номеров журнала «СССР на стройке», посвященном парашютному спорту (№ 12 за 1935 год), где авторами макета стали Родченко и Степанова, срежиссирован

как самостоятельный визуальный нарратив, постепенно разворачивающийся перед зрителем, а кроме того, сами страницы в своем четко организованном ритме оказываются связаны между собой. В этом — без сомнения одна из уникальных черт как техники фотомонтажа, предполагающей оперирование образами на плоскости, во времени, в пространстве, так и искусства эпохи авангарда, базирующегося на универсальности приемов и определенном, проектно-созидательном, инженерно-технологическом подходе к творчеству.

Соединившись с архитектурными и дизайнерскими экспериментами русского авангарда, кино и фотография инициировали появление целого класса новаторских «медиа-объектов», от агитпоездов, радиооператоров и динамических фотопанно до печатной продукции. В любом из подобных объектов информация подается одновременно в нескольких формах — как визуальное сообщение, звуковое и динамическое. В зависимости от специфики основного носителя (бумага, экран или трехмерный объект), звук или движение проявляют себя через доступные для него средства — через типографику и конструкцию книги в полиграфии, через фонограмму и кинопроекции в агитационно-массовом искусстве. Центральная идея новых медиа — синтез всех средств передачи информации, создание целостного продукта, где воззвание должно восприниматься параллельно разными органами чувств. Это новая форма речи, в основании которой — кино и фотография, усиленные посредством типографики и звукового сопровождения. Язык монтажа — язык кинематографа — становится, говоря словами Кулешова, универсальным инструментом для «организации внимания зрителя» [Кулешов, Кино-фот, № 3, 1922, с. 11] во всех областях нового искусства.

Алексей Шульгин, художник и педагог Московской школы фотографии и мультимедиа имени А. Родченко, говоря о специфике современных медиа, приходит к выводу об их синкретичности — новые пространства для творчества создаются на стыке сразу нескольких каналов передачи информации (радио, телевидение, интернет, мобильная связь, соцсети и т. д.). Но, так или иначе, многие формы мультимедиа-искусства остаются синтезом традиционных средств (кино, фотографии, музыки, танца, театра, живописи, архитектуры) и цифровых технологий [Шульгин, 2020].

Рассуждая о книге будущего в короткой статье «Наша книга», Лисицкий использует словосочетание «самозвучащие и кинозвучащие формообразования» [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>]. Выдвигая подобные предположения, он опирался одновременно на опыт документального кино, где были задействованы трюковые титры (надпись становилась частью пространства кадра, играла как актер), и на методы организации экспозиционного пространства, где использовались динамические витрины. Один из наиболее ярких экспериментов, в котором он задействовал ленты транспортера, позволявшие изображениям плавно перемещаться по вертикали, был реализован спустя год после написания статьи «Наша книга» на Международной выставке печати «Пресса» — она проходила с мая по октябрь 1928 года в Кёльне. Он создал образ ротационной печатной машины и бесконечного потока печатной информации — перед

зрителем двигалось закольцованное «панно» из плакатов и газет. В вечернее время использовалось искусственное освещение — на некоторых установках Лисицкого были предусмотрены электрические надписи и окантовка отдельных элементов. Здесь важно то, что Лисицкий вводит в экспозиционный дизайн методы световой рекламы — он создает качественно новое выставочное пространство, где информация подается в динамической форме, охватывающей сразу несколько сфер воздействия на зрителя. Идея динамического восприятия информации не случайно была реализована на выставке «Пресса» в Кёльне — проектный подход к созданию экспозиции стал отражением задач новой книги и периодики.

Кинетика, трансформация, многофункциональность становятся ключевыми принципами в любой проектной деятельности — и сообщение, становясь материалом для различных экспериментов, ищет конструктивные и технологические формы, отвечающие требованиям времени. Объемно-пространственный и «кинематографический»¹⁰ подход в дизайне книги начинается именно с Лисицкого. Продвигая идею книги как трехмерной конструкции, он работает над созданием прежде всего динамического образа; акцентирует внимание на восприятии текстового и визуального контента во времени. Выработанный Лисицким свободный и лаконичный язык, осмысленный технологически и конструктивно, стал впоследствии основой швейцарской школы графического дизайна, символом модернизма в полиграфии и рекламе. Это оказалось возможным, поскольку Лисицкий предложил не просто стилевое решение, а именно принцип — систему соотношений элементов, динамическое видение пространства отдельного листа и всей книги в целом. И конечно — артикуляцию текста, которая должна «сделать то, что делают для выражения мысли голос и жесты говорящего» [Лисицкий, 2023, с. XXIX].

Лицо новой книги, говоря словами Эль Лисицкого, характеризуют не только «взрывной набор и фотомонтаж» [Лисицкий, 2023, с. XXIX], но и особое отношение к ее конструкции. Она перестает быть лишь полиграфической формой, становится пространственным объектом, инструментом для декламации, рупором. Лисицкий пишет и о том, что «сам печатный лист должен быть преодолён», очевидно, как носитель, ограничивающий рамки изображения — типографики и фотографии. По его мнению, книга должна строиться, т. е. конструироваться наподобие архитектурной формы, иметь возможность взаимодействовать с окружающей средой. Подобное может быть достигнуто с помощью выкидных листов, сфальцованных вкладок и прорезей, демонстрирующих фрагменты следующих страниц.

Представляется важным преодолеть и сложившийся формат кодекса — очевидные и ожидаемые возможности книжного блока, превратить объект полиграфии в вещь-трансформер. Многофункциональность и способность к трансформации воспринимались дизайнерами-новаторами как неотъемле-

¹⁰ Речь идет прежде всего о его книгах «Про 2 квадрата», 1922 г., и «Маяковский. Для голоса», 1923 г.

мое качество проектирования любой вещи: от мебели и предметов интерьера до книги. В 1923 году Лисицкий пишет небольшой манифест «Топография типографики» и публикует его в журнале «Мерц» (№ 4), который издавал в Ганновере художник и дизайнер-экспериментатор Курт Швиттерс. В краткой форме лозунга, с учетом экстравагантно-ассоциативной языковой культуры русского и европейского авангарда, стремившейся вводить для описания нового искусства термины науки и техники, Лисицкий формулирует ключевые задачи новой книги. Он называет книгу «книжным организмом» [Лисицкий, 2023, с. XXX], тем самым подчеркивая синтетический, многосоставный, многоуровневый характер будущих форм сохранения и передачи информации. Любопытно и само название текста, включающее слово «топографика», отсылающее к ландшафту местности и взаимному расположению отдельных точек ее рельефа. Название может быть прочитано как образ глобального информационного поля, складывающегося на основе единых для всех форм коммуникации приемов типографики, которые он кратко описывает словами «оптика вместо фонетики» [Лисицкий, 2023, с. XXX]. Спустя три года Лисицкий более точно определит их как «взрывной набор, фотомонтаж, типомонтаж» [Лисицкий: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>].

В этом тексте восемь позиций, наиболее интересны шестая: «Непрерывная последовательность страниц — биоскопическая книга» [Лисицкий, 2023, с. XXX], и последняя, восьмая: «Напечатанный лист побеждает пространство и время. Напечатанный лист и бесконечность книги сами должны быть преодолены. Электробиблиотека» [Лисицкий, 2023, с. XXX]. Слово «биоскопический» в лексиконе Лисицкого впервые появляется именно в этом тексте и употребляется им в значении «кино», «визуального аттракциона», «интерактивного пространства». Он заимствовал его из голландского языка, где оно обладает целым рядом смыслов — новое время, новый подход, непрекращающаяся череда образов (кадров, страниц). Венчает короткий текст Лисицкого слово «электробиблиотека», еще более футуристическое — его часто сопоставляют с сетью Интернет, называя аналогом World Wide Web. Приставка «электро» в начале XX века употреблялась художниками как образ новаторского, высокотехнологичного объекта искусства или дизайна и означала использование современных средств коммуникации, быструю и точную передачу сообщения. Лисицкий же говорит не только о непрерывной структуре и целостном информационном пространстве каждой отдельной книги, но и мечтает о соединении их всех в некую глобальную «текстовую» среду, где «бесконечность» могла бы выйти на новый уровень, сопоставимый с идеями Хорхе Луиса Борхеса о Вселенной, которую «некоторые называют библиотекой» [Хорхе Луис Борхес. https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=42].

Как уже отмечалось ранее, понятие монтажа для культуры 1920-х — одно из центральных, и связано оно с идеей комбинаторики образов, фактов действительности, с сознательным манипулированием их содержанием для построения визуального сообщения нового порядка. При этом можно

говорить не только о монтаже изображений и отдельных каналов информации внутри каждого объекта, но и о построении некоей общей среды, все элементы которой (все формы сообщения) в итоге становятся подобны друг другу, превращаясь в своеобразные «гиперссылки». И связующим звеном здесь становится новая оптика XX века — фотография и документальный кинематограф.

Библиография

Адес, Д. (2023). *Фотомонтаж*. М.: Ад-Маргинем Пресс.

Аноним (1922). *Печатный материал для критики, смонтированный конструктивистом Родченко* // Журнал «Кино-фот». № 1. С. 13.

Борхес, Х. Л. (1941). *Вавилонская библиотека*. URL: https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=42 (дата обращения: 1.10.2023).

Вильчес-Ногерол, А. В. (2016). *Мультимедиа в эксподизайне: учебное пособие*. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова.

Клуцис, Г. (1932). *Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды*. За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ. М.; Л.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ. С. 83–91.

Кулешов, Л. (1922). *Американщина* // Журнал «Кино-фот». № 1. С. 14.

Кулешов, Л. (1922). *Монтаж* // Журнал «Кино-фот». № 3. С. 11–12.

Лаврентьев, А. (2006). *Александр Родченко. Фотография — искусство*. М.: Издательская программа Интерроса.

Лисицкий, Эль (1926–1927). *Наша книга*. URL: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm> (дата обращения: 1.09.2023).

Лисицкий, Э. (2023a). *Типографские факты. 1924*. В каталоге выставки «Логос: голос конструктивизма». М.: Центр Зотов конструктивное пространство. С. 28–29.

Лисицкий, Э. (2023b). *Топография типографики. 1925*. В каталоге выставки «Логос: голос конструктивизма». М.: Центр Зотов конструктивное пространство. С. 30.

Огинская, Л. (1981). *Густав Клуцис*. М.: Советский художник.

Родченко, А. (1996). *Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, заметки*. М.: Грантъ.

Россомахин, А. (2023). *Конструктивист Чичерин во весь логос. Маргинальнейший из маргиналов — поэт, филолог, визуал, кан-фун*. В каталоге выставки «Логос: голос конструктивизма». М.: Центр Зотов конструктивное пространство. С. 28–39.

Фоменко, А. (2009). *Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб.: ГОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна».

Шульгин, А. (2020). *Встреча с абитуриентами в рамках практикума «Интерактивные, коммуникационные и смешанные медиа»*. Видеозапись. URL: https://mdfschool.ru/main/workshops/praktikum_interactive_media_2020_21 (дата обращения: 16.10.2023).

Список иллюстраций

Ил. 1. Страница журнала «Кино-фот». № 1, 1922. Материал проиллюстрирован коллажами Александра Родченко. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 2. Густав Клуцис. Радиоораторы № 3 и № 4. Проекты агитационных установок. 1922. Источник изображения — Огинская, Л. (1981). *Густав Клуцис*. М.: Советский художник

Ил. 3. Александр Родченко. Эскиз обложки выпуска «Гений сыска» детективной серии «Месс Менд». 1924. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

Ил. 4. Александр Родченко. Пространственный фотомонтаж с портретами А. Чичерина. 1924. Источник изображения — Архив Родченко-Степановой

References

Ades, Dawn (2023). *Photomontage*. Moscow: Ad-Marginem Press. [In Russ.]

Anonymous (1922). *Printed material for criticism, mounted by constructivist Rodchenko* // Kino-Fot magazine. № 1. P. 13. [In Russ.]

Borges, Jorge Luis (1941). *The Library of Babel*. URL: https://www.library.ru/lib/book.php?b_uid=42 (access date: 01.10.2023) [In Russ.]

Klutsis, Gustav (1932). *Photomontage as a means of agitation and propaganda* // For the Bolshevik poster: Tasks of fine art in connection with the decision of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks on poster literature: Discussion and speeches at the Institute of Literature, Art and Language. Moscow; Leningrad: OGIZ–IZOGIZ. Pp. 83–91. [In Russ.]

Kuleshov, Lev (1922). *Americanism* // Kino-Fot magazine. № 1. P. 14. [In Russ.]

Kuleshov, Lev (1922). *Montage* // Kino-Fot magazine. № 3. Pp. 11–12. [In Russ.]

Lavrentiev, A. (2006). *Alexander Rodchenko. Photography is an art*. Moscow: Interros publishing program. [In Russ.]

Lissitzky, El (1926–1927). *Our book*. URL: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm> (access date: 01.09.2023) [In Russ.]

Lissitzky, El (2023a). *Typographic facts. 1924* // “Logos: The voice of constructivism”: exhibition catalog. Moscow: Center Zotov constructive space. Pp. 28–29. [In Russ.]

Lissitzky, El (2023b). *Topography of Typography. 1925* // “Logos: The voice of constructivism”: exhibition catalog. Moscow: Center Zotov constructive space. P. 30. [In Russ.]

Oginskaya, Larisa (1981). *Gustav Klutsis*. Moscow: Soviet artist. [In Russ.]

Rodchenko, Alexandr (1996). *Experiments for the future. Diaries, articles, letters, notes*. Moscow: Grant. [In Russ.]

Rossomakhin, Andrei (2023). *Constructivist Chicherin in full logos. The most marginalized of the marginalized — poet, philologist, visual artist, kan-fun* // “Logos: The voice of constructivism”: exhibition catalog. Moscow: Center Zotov constructive space, 2023. Pp. 28–39. [In Russ.]

Fomenko, Andrei (2009). *The poetics of the Soviet photo avant-garde and the concept of industrial-utilitarian art*. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Art History. Saint Petersburg: State Educational Institution of Higher Professional Education “St. Petersburg State University of Technology and Design” [In Russ.]

Shulgin, Alexey (2020). *Alexey Shulgin’s Master Class — Workshop “Interactive, Communication and Mixed Media”*. Video recording. URL: https://mdfschool.ru/main/workshops/praktikum_interactive_media_2020_21 (access date: 10.16.2023) [In Russ.]

Illustrations

III. 1. Page of the Kino-phot magazine. No. 1, 1922. The material is illustrated with collages by Alexander Rodchenko. Image source: Rodchenko-Stepanova Archive

III. 2. Gustav Klutsis. Radio speakers No. 3 and No. 4. Projects of propaganda installations. 1922. Image source: Oginskaya, L. (1981). *Gustav Klutsis*. M., Soviet artist

III. 3. Alexander Rodchenko. Sketch for the cover of the “Detective Genius” issue of the detective series “Mess Mend”. 1924. Image source: Rodchenko-Stepanova Archive

III. 4. Alexander Rodchenko. Spatial photomontage with portraits of A. Chicherin. 1924. Image source: Rodchenko-Stepanova Archive

«НОВЫЙ» ЛАЗАРЯ ЛИСИЦКОГО. ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Д. В. КОЗЛОВ

Кандидат искусствоведения, научный
сотрудник Школы искусств и
культурного наследия Европейского
университета в Санкт-Петербурге
kergelen@eu.spb.ru

DMITRY V. KOZLOV

Candidate diploma in Art History. Research
scientist at School of Arts and Cultural Heritage
in European University at Saint-Petersburg
kergelen@eu.spb.ru

Для цитирования: Козлов Д. В. «Новый» Лазаря
Лисицкого. Попытка интерпретации // Журнал ВШЭ
по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design, 2024. № 1 (1). С. 32–55

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-32-55

“the new man”
by el lissitzky.
the art interpretation

Аннотация

Лазарь Лисицкий (1889–1941) открывает визуальную тему «нового» в искусстве авангарда. Его фигурина «Новый» (1920–1921) — это проект механической куклы, персонаж футуристической оперы «Победа над Солнцем». Автор создает изображение-конструкцию — динамическую, сдвоенную из двух существ, которая очевидно соответствует сложному символическому сценарию. В статье предпринята попытка интерпретировать фигурину «Новый» как образ, который будет иметь дальнейшее развитие у Лисицкого в советском искусстве.

Творчество Лисицкого привлекло внимание многих исследователей и удостоилось двух важных аналитических формул. Первую из них произвел Ив-Ален Буа, назвав пространство проунов пространством «радикальной обратимости». Обратимость — есть возможность изменения смыслов в зависимости от вариативности восприятия формы. Такой концепт заложен в основу многих произведений Лисицкого. Джон Боулт назвал метод Лисицкого «манипуляцией метафорами». Автор показал зависимость форм проунов и близких им произведений Лисицкого от промышленного дизайна 1910-х годов, а также указал на последующее внимание Лисицкого к техническим и конструктивным промышленным чертежам. Обратимость и манипуляция — рабочие методы этого художника начала 1920-х годов. Попробуем рассмотреть фигурину «Новый» с этих точек зрения.

Ключевые слова: Эль Лисицкий, «Победа над Солнцем», Казимир Малевич, супрематизм, фигурины, проуны, «Рабочий и колхозница», авангард

Abstract

El Lissitzky (1889–1941) opens the visual theme of “the new” in avant-garde. His figurine “The new man” (1920–1921) is a project of a mechanical doll, a character of the futuristic opera “A Victory Over the Sun”. The author is creating an image, a construction made of two creatures, which corresponds to a profound symbolic scenario. “A new man” is an image which will have a further development in Lissitzky’s creative work of the Soviet period. There are numerous research works devoted to but two of them are significant. Yve-Alain Bois named Prouns Space using the term “Radical reversibility”. Reversibility is a possibility to change the meaning depending on the variability of Form perception. John Bowlt named the method of Lissitzky as “manipulating metaphors”. The author shows the dependance of proun forms and close to them works of Lissitzky from industrial design of the 1910s, and also pointed at Lissitzky’s subsequent attention to technical drawing and constructive industrial ones. Reversibility and manipulation are the working methods of Lissitzky of the early 1920s. The author of this article will try to consider the figurine “A new man” from these points of view.

Keywords: El Lissitzky “A Victory Over the Sun”, Kazimir Malevich, Suprematism, prouns, “Work and Kolkhoz Woman”, avant-garde

В 1913 году была поставлена опера «Победа над Солнцем». Сложно переоценить ее значение для русского авангарда. Футуристам удалось синтезировать свои достижения, используя заумную поэзию, атональную музыку, кубофутуристические декорации и костюмы, особую сценографию и свет. Малевич связывал идею создания «Черного квадрата» с этой постановкой. Сам пафос победы над солнцем ставил авторов на позиции ниспровергателей не только культурных основ, но и самой природы. Исполнители, словами автора пролога оперы Велимира Хлебникова, «создадут переодею природы».

В либретто А. Крученых есть персонаж «Новые», которые появляются во втором Деймо (действии). В целом по тексту либретто слово «новый» не является частотным, встречаясь лишь дважды.

(1 Деймо 1 картина)

ПУТЕШЕСТВЕННИК ПО МИРАМ: О я смел закопчу путь свой и следа не оставлю... Новое

<...>

ЗЛОНАМЕРЕННЫЙ: Закопал свой меч осторожно в землю и взявши новый мяч бросил его (Показывает прием футболиста)

В ваше стадо...

<...>

(2 Деймо 5 картина)

Входят с одной стороны новые, с другой трусливые

НОВЫЕ: мы выстрелили в прошлое

ТРУСЛИВЫЕ: что же осталось ли что-нибудь?

— ни следа

— глубока ли пустота?

— проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными.

Это их тяготило

ТРУСЛИВЫЕ: не надо было показывать им проложенных путей

Удерживайте толпу.

НОВЫЕ: один принес свою печаль, возьмите она мне теперь не нужна.

Он вообразил также, что внутри у него светлее, чем вымя

Пусть покружится

(кричит)

[Крученых А., Матюшин М., 1913, с. 17]



Ил. 1

Малевич К. С. Эскиз костюма к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем». «Новый». Петербург. 1913. Бумага, карандаш, акварель, чернила (ГИК 5199/172)

Эскизы костюмов и декораций, а также световое решение оперы были созданы Казимиром Малевичем. Количество эскизов Малевича, имеющих в научном обороте, и их стилистическое единство пока следует подвергнуть сомнению. До нас дошли 17 эскизов Малевича для персонажей оперы¹. По либретто Крученых персонажей могло быть не менее двадцати пяти². Левкий Жевержеев был спонсором постановки и после забрал себе эскизы костюмов и декораций, что стало причиной его конфликта с Малевичем. Кажется, эскизы единожды выставлялись, но не публиковались до 1973 года³. То есть Малевич не имел возможности демонстрировать свои работы ученикам и коллегам.

С приездом Малевича в Витебск контекст «Победы над Солнцем» был актуализирован уже в новых условиях. 6 февраля 1920 года в рамках мероприятий «Недели фронта» (посвященных поддержке фронта) была организована постановка оперы под руководством Веры Ермолаевой. Эскизы были представлены в альманахе «УНОВИС» № 1 [Шатских, 2003, с. 65]. Известны два эскиза костюма Ермолаевой к постановке. Особенно ярко представлен эскиз костюма персонажа «Пестрый глаз», которого в эскизах Малевича нет. Также Шатских приводит один эскиз Малевича («Будетлянский силач» с ромбом вместо головы) [Шатских, 2003, с. 65]. О постановке известно совсем мало.

В эту же неделю состоялась постановка «Супрематического балета» Нины Коган. Автор оставила текст, который как раз описывает сюжет и сценографию. Коротко этот сюжет можно описать как трансформацию основных геометрических фигур, важных для супрематизма: «Балет этот должен быть выявлением основных форм — элементов движения, его развертывания из центра в порядке контрастного следования многих фигур: 1) линии начала 2) превращение в крест 3) превращается в диагонали 4) превращается в звезду 5) превращается в круг 6) круг становится квадратом» [Коган, 1920, с. 15].

Предположительно в это время и под воздействием этих постановок Лисицкий начинает работать над эскизами костюмов к «Победе над Солнцем». Александра Шатских комментирует этот замысел: «Лисицкий, прельстившись техницизированной утопией будущей жизни в пространствах, обозначенных как Десятый стран, в витебские годы, задумал представление. <...> В при-

Также одна работа («Разговорщик» ГИК 5199/168) совершенно выпадает из стилистического ряда, выполнена реалистично тушью. Существуют также иллюстрации эскизов костюмов «Авиатор» и «Атлет» в специфичной стилистике (акварель), приписываемые Малевичу, их атрибуцию также пока установить не удалось.

2 Действующие лица: Первый будетлянский силач; Второй; Нерон и Калигула в одном лице; Путешественник; Некий злонамеренный; Забияка; Неприятель; Воин; Разговорщик по телефону; Один из несущих солнце; Многие; Пестрый глаз; Новые; Трус; Чтец; Толстяк; Старожил; Внимательный рабочий; Молодой человек; Авиатор; Хор, вражеские воины, похоронщики, новые, трусливые, спортсмены, смотрящие, дама в красном и пр.

3 Kasimir Malewitsch. "Sieg über die Sonne" 1913–1973. Köln, Gal. Gmurzynska. 1973.

1 В единой стилистике (бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь) представлены 13 персонажей из Театрального музея (СПбГМТММ): Неприятель ГИК 4588/1; Старожил ГИК 5199/169; Забияка ГИК 5199/170; Новые ГИК 5199/172; Трусливые ГИК 5199/174; Многие и Одного ГИК 5199/176; Хорист ГИК 5199/178; Некий злонамеренный ГИК 5199/179; Внимательный рабочий ГИК 5199/180; Толстяк ГИК 5199/181; Похоронщик ГИК 5199/173; а также Спортсмен ГРМ КП 1928–29/2. В той же стилистике выполнен «Чтец», но пока не удалось установить атрибуцию и местонахождение этой работы.

Три работы выполнены карандашом: Нерон, ГИК 5199/171; Будетлянский силач ГИК 5199/175; Будетлянский силач ГИК 5199/177.

вычный традиционный синтез музыки, слова, живописи, скульптуры, света, жеста, Лисицкий собирался ввести технику, конструкцию, электрическую энергию, и, будь такое шоу осуществлено, оно бы стало первым кинетическим действием» [Шатских, 2006, с. 62].

Начало было положено, вероятно, в том мае, хотя альбом с серией персонажей Лисицкий завершит в Москве в 1921 году. Фигуры — это механические куклы, которые двигаются по созданным для них траекториям внутри сценической конструкции и обладают своей механикой. Лисицкий создает девять эскизов персонажей в смешанной технике (гуашь/тушь/акварель): Чтец, Спортсмены, Забияка, Будетлянский Силач, Путешественник по всем мирам, Новый, Гробовщики, Старожил — уменьшая список Малевича, но добавляя Путешественника, которого нет в эскизах Малевича. К папке этой серии приложен титульный лист «Эл Лисицкий. Фигуры из оперы А. Крученых Победа над Солнцем» (ГТГ)⁴.

В 1923 году, после переезда в Европу, Лисицкий издаст эту серию автолитографским способом (Ганновер) El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau «Sieg über die Sonne» / Эль Лисицкий: Пластический образ электромеханического представления «Победа над Солнцем». Литографии собраны в папку⁵. На красном фоне обложки разместится черная буква F. На титульном листе теперь: эскиз сценической конструкции, четыре фигуры, название на русском языке «Победа над Солнцем» и некий лозунг на псевдо-эсперанто «alles ist bien was good начинается et hat no finite»⁶. Также к списку фигур будет добавлена страница с пояснительным текстом⁷, где впервые обнаруживается название Figurinen — фигурины. Напомню, что в русском издании звучало «фигуры». Фигурина «Новый» в списке персонажей дана последней.

Следует отметить, что у Крученых персонажи были представлены группой — «новые». Малевич нарисовал один образ костюма на всю группу — «костюм Новых». Лисицкий отошел от либретто и представил «нового» как персонажа в единственном числе. Поставим здесь вопрос о возникновении термина «фигурина». В пояснительном тексте 1923 года на немецком языке Лисицкий дважды, кроме заголовка содержания, использует обозначения персонажей: один раз Figuren, второй — Figurinen. На титул было вынесено именно Figurinen — фигурины. Так Лисицкий решил переименовать персонажей. Возможная причина, во-первых, в обращении к западной аудитории, во-вторых, в открытии новых смыслов и контекстов. С другой стороны, название фигурины на русской почве является проблемой перевода и может быть поставлено под сомнение — ведь в русской версии была оригинальная визуальная идея и название «фигуры». Перевод многих идей Лисицкого на немецкий самостоятельно, а затем возвращение этих понятий на русский

4 ГТГ. РС 1849.

5 ГТГ. ГРС 4895.

6 Отсылка к последним строкам текста либретто «Победы над Солнцем»: «все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца», далее следует финальная фраза «мир погибнет, а нам нет конца».

7 Опубликовано в: El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen briefe schriften uebergeben von Sofphie Lissitzky-Kuppers. Dresden, 1967. S. 353; Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 77–80.

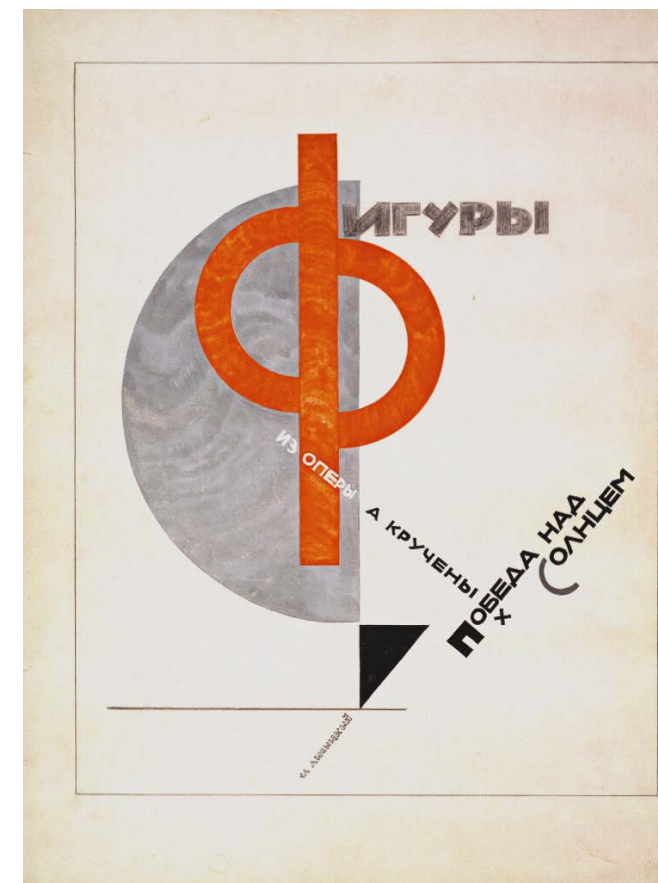
привели к появлению таких сложных метафор или ошибок. Сам Лисицкий слово «фигурины» на русском языке не упоминал. Мы говорим «фигурины» лишь по традиции исследователей.

Описывая фигурины, в 1958 году Рихтер Хорст — один из первых, кого привлек сюжет «Победы над Солнцем» Лисицкого, — резюмирует: «Лисицкий превращает нарисованные „предметы“ в фиктивные конструкции фиктивных механизмов, в новые типы репрезентаций технических утопий, передающие обманчивую пластичность и пространственность изображений» [Horst, 1958, с. 26]. Для Лисицкого важно было не сделать робота, а придать технической конструкции человеческий вид.

Селим Хан-Магомедов так описывал фигурины: «„очеловеченные“ супрематические композиции... своеобразные проуны, фигуры людей в которых доведены до максимальной геометризации и, если угодно, кристаллизации. Они были неким временным возвращением Лисицкого из геометрической беспредметности в геометрическую предметность и в чем-то были близки костюмам Малевича для первой постановки той же оперы „Победа над Солнцем“ (1913)» [Хан-Магомедов, 2007, с. 301]. Вряд ли можно согласиться с тем, что это было возвращение. Уж тем более ничего близкого костюмам Малевича у Лисицкого не было. Хан-Магомедов мыслит по пути наращивания абстрактной конструктивности, но здесь мы имеем дело именно с антропоморфностью абстракции, очеловечиванием, приручением машины. Эскизы костюмов Малевича и Лисицкого в плане искусства и отношения к абстракции разделяет пропасть. Если Малевич изменяет человеческие фигуры до неузнаваемости, достигая какого-то архаичного примитива, то Лисицкий наоборот придает современным машинным проектам человеческие черты. Но делает это он не для возвращения к образу человека, а для их использования в новых жанрах.

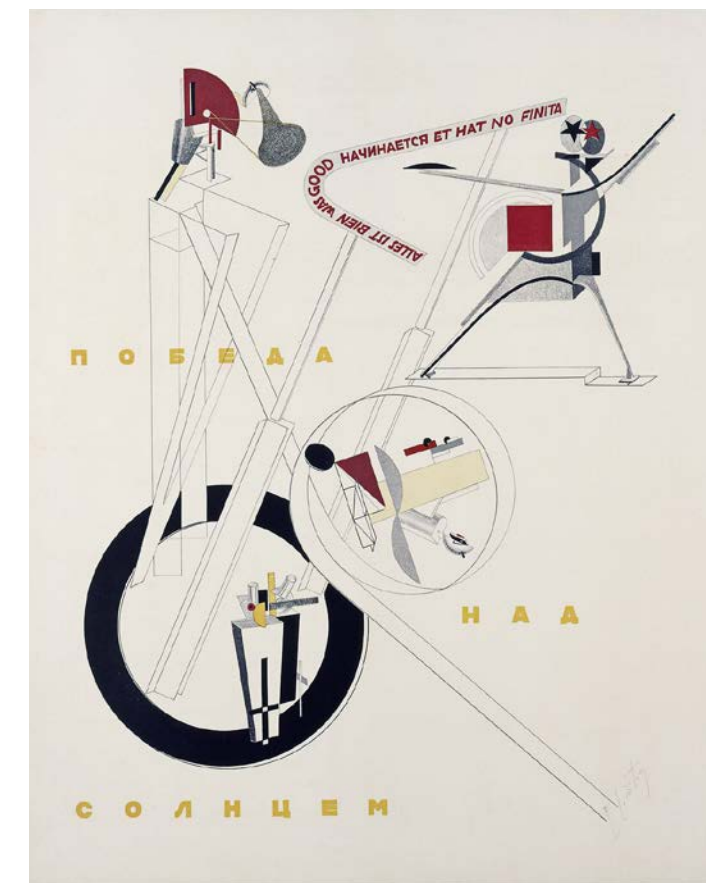
Связь фигурин и проунов — отдельная сложная тема, но в данном случае можно обозначить наличие особого формального приема, реализованного как в проунах, так и в фигуринах. Речь о визуализации геометрического построения — гиперболы, — реализованного в раннем живописном проуне 23 № 6 (1919). Гипербола — форма из двух кривых, вершины которых тянутся к нулю в осях математических координат. А. Иньшаков показывает, насколько важной задачей для Лисицкого была гипербола, так как именно в гиперболе «зримо воплощена идея „стремления к нулю форм“ и последующего „перехода через ноль“, столь решительно заявленная Малевичем в период создания супрематизма» [Иньшаков, 2018, с. 194].

Гиперболическое построение образует яркую диагональную композицию. Из проуна 23 № 6 появятся другие построения Лисицкого, в том числе «Фигура из геометрических форм» (ок. 1922, ГТГ; 1923, Папка Кестнера), проун G7 (1922, Амстердам, музей Стеделик), проун 43 (1923, ГТГ). Так, во всех указанных проунах над гиперболой, воспринимаемой как диагональный крест, имеется черный круг, который может восприниматься как сфера и как голова существа — особенно явно это заметно в «Фигуре из геометрических форм». Эти построения ведут к композиции фигурины «Новый».



Ил. 2

Эл Лисицкий. Титульный лист альбома «Фигуры из оперы А. Крученых Победа над Солнцем». ГТГ. 1920–1921



Ил. 3

El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau "Sieg über die Sonne". ГТГ. Отдел графики XX века (ГРС 4895). Оформление электромеханического шоу на тему оперы «Победа над Солнцем». Ганновер, 1923. Титульный лист альбома

В ГТГ в одной папке с фигуринами хранится лист варианта обложки папки с изображением сценической конструкции и другой лист эскиза сценической конструкции с подписью «система театра». Обратим внимание на сопроводительный текст. Его первые слова: «Перед вами фрагмент работы, созданной в Москве в 1920–1921 году». По этим словам датируют первый альбом «Победы над Солнцем» Лисицкого. И далее: «Здесь, как во всех моих работах, моей целью является не реформирование уже созданного, а воплощение совершенно новой данности» [Эль Лисицкий, 2007, с. 86].

Лисицкий описывает футуристическую театральную постановку, уделяя особое внимание сценической конструкции, техническим методам управления и особым взаимосвязям между режиссером и исполнителями (куклами). Он оставляет от архитектуры театра только подмости, на которых и строит конструкцию, обозреваемую с разных сторон.

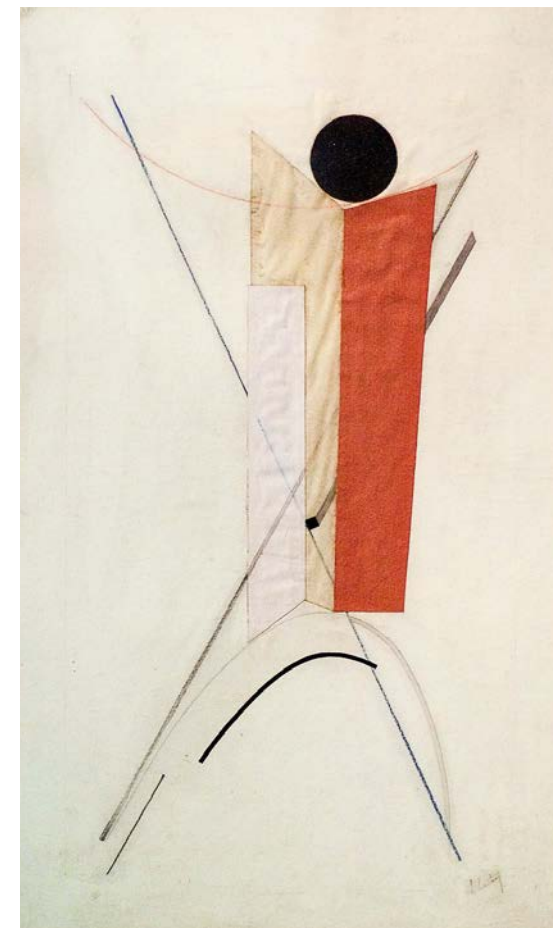
Таким образом, Лисицкий ставил себе задачу обновления театрального искусства через сюжет «Победы над Солнцем», которая в 1913 году осталась для специалистов маргинальной постановкой и не имела на театральных деятелей, кажется, ни малейшего воздействия. Как точно подмечает Александра Шатских: «Малевич решительно отрицает профессиональный театр как рутинное коммерческое предприятие (“Повторить успешный спектакль, выдержавший 100 постановок, все равно что вырезать себе язык, вырвать нервную систему и заменить паклями или часами с кукушкой”»)⁸ [Шатских, 2009, с. 62]. Причины этого описывает Ирина Вакар: «Театр не мог в принципе отказаться от главного — присутствия на сцене реальных людей, воспроизведения реальных (или правдоподобных) жизненных конфликтов, человеческих действий и переживаний. Но именно такого отказа требовали бунтари, мечтавшие о новом театре. И в опере „Победа над Солнцем“ они попытались осуществить то, что казалось почти неосуществимым» [Вакар, 2015, с. 59].

Лисицкий же пытается легализовать этот маргинальный театр, создав для него новую архитектуру. Вопреки мечтаниям футуристов, реформирование революционного театра осуществлялось, с одной стороны, по линии архаизации и примитивизации психологии игры, а с другой — по линии реконструкции сцены. Фигурины Лисицкого, которые кажутся абсолютно неприемлемыми на сцене 1921 года, все же могут быть вписаны в театральный контекст.

Марк Шагал, с которым Лисицкий работал в Витебске, в 1919–1920 годах уже активно сотрудничал с театрами Москвы и Петербурга [Шатских, 2003, с. 21]. После своего отъезда в Москву 5 июня 1920 года Шагал берется за эту работу еще активнее — главный заказ этого периода — панно для Еврейского театра в Москве [Ракитин, 2010, с. 112].

Лисицкий переезжает в Москву почти следом за Шагалом. Можно представить себе, что Лисицкий желал бы замять конфликт, возникший между

8 Цитата Малевича по: Малевич К. *Театр* // Собрание сочинений в пяти томах / сост. А. Шатских. Т. 5. М., 2004. С. 77.



Ил. 4
Эль Лисицкий. Проун № 1 (Или «Фигура из геометрических форм»). Ок. 1922, ГТГ (ГРС-1471/3). Из папки Кестнера. 1923



Ил. 5
Эль Лисицкий. «Новый» 1920–1921, ГТГ (РС-1849/9). Из альбома «Проект постановки оперы „Победа над Солнцем“» (текст А. Крученых, музыка Михаила Матюшина)

ними в Витебске (по поводу признания первенства Малевича), и был готов работать над театральными заказами. Можно представить, что завершение серии фигурин к «Победе над Солнцем» происходило именно с ориентацией на развивающийся московский театр. Фигурины предназначались для театральной постановки нового типа, но Лисицкий не имел возможности воплотить ее в жизнь.

Советский театр переживал подъем. 1921–1922 годы ознаменовались переходом от периода военного коммунизма к НЭП. Эксперты очень высоко оценивают качество театральных событий этого сезона, называя его «золотым»⁹. «Прошедшая зима останется для русского театра временем очень значительным — ее последствий и обещаний еще невозможно учесть, они будут сказываться на нашем театре годами. За неизбежностью новых театральных одежд долго будет звенеть и рыдать то, чем наполнился в ту зиму театр, что звенело и рыдало на его сценах, в его актерах, в режиссерах, бросивших театру фантастический и сплетающийся ряд спектаклей, который составляет: „русский театр [19]21–[19]22 гг.“» [Марков, 1923, с. 43]. Главными театральными художниками этого сезона стали Александр Веснин («Федра» А. Таирова) и Любовь Попова («Великодушный рогоносец» В. Мейерхольда).

Но обратимся к самой фигурине «Новый». Кроме упомянутой гиперболы, на ней отчетливо читаются еще несколько знаков. Первый — это красный квадрат, расположенный в середине листа и как бы представляющий сердцевину композиции и самого существа. Второй — это черная и красная звезды на двух головах этого существа.

Квадраты — особая тема в супрематизме и в творчестве Лисицкого. На выставке «0.10» 1915 года К. Малевич выставил «Черный квадрат» одновременно с «Красным квадратом», названным в каталоге «Живописным реализмом крестьянки в 2-х измерениях». Красный квадрат имел явные изменения геометрии в пользу его динамичности, не-квадратности. Там же была выставлена картина с красным и черным квадратом («Живописный реализм мальчика с ранцем — красочные массы в четвертом измерении». Музей современного искусства в Нью-Йорке). Композиция построена на статичности черного квадрата, которая нарушается динамикой красного квадрата чуть меньшего размера, но расположенного под углом к черному, на основании чего создается эффект противостояния, борьбы, разных динамических позиций. Лисицкий использует эту композицию Малевича на четвертой странице своего «Супрематического сказа про два квадрата» (ручная версия книги была сделана, по словам Лисицкого, в Витебске в 1920 году, а тираж издан в 1922 году в Берлине). Изображение имеет подпись: «Вот два квадрата». Размеры квадратов у Лисицкого уравниваются, но динамическое напряжение (угол наклона от оси у красного квадрата) увеличивается.

9 См.: «Золотой сезон» советского театра 1921/1922: Сборник научных статей / ред.-сост. Е. В. Соколова / Российский институт истории искусств. СПб., 2016. 108 с.

Обратимся к дискуссии относительно смыслов «Сказа о двух квадратах» Лисицкого. Одно из первых суждений о красном и черном квадратах высказала вдова Лисицкого Софи Лисицкая-Кюпперс: «Два квадрата прилетели сквозь бесконечность пространства. <...> Красный квадрат разрушил на земле черный хаос, чтобы построить новое единство. Черный, завершив свое дело улетел в бесконечность» [El Lissitzky, 1976, с. 24]. Здесь квадраты выступают как протагонисты.

Питер Несбит, как и многие исследователи, соглашается с Кюпперс и формулирует, что «черный квадрат символизирует супрематизм, а красный — его развитие в революционном — уновисском — духе революции». Ив-Ален Буа полемизирует с Несбитом и предлагает иную интерпретацию: «красный и черный квадраты символизируют (временный) союз большевизма и анархизма в годы революции: „Черный квадрат, который приходит на помощь красному квадрату, чтобы довести революцию до конца и затем исчезнуть с планеты, на которой установился порядок“ — отсылает к истории анархистского движения» [Буа, 2016, с. 21]. То есть Черный квадрат (анархисты) помог Красному квадрату (большевики) и теперь уходит со сцены.

Аргументация Буа здесь достаточно слаба, хотя имеет право на существование. Репрезентация исторических событий абстрактными формами оказывается «особенностью эпического жанра, в котором акцент на коды усиливается благодаря уже имеющемуся знанию» [Буа, 2016, с. 22]. Такое понимание сюжета сказа в Витебске в 1920 году возможно, ведь разрыв с анархистами длился с 1918 года, и окончательное подавление анархистов как врагов новой власти произойдет только в 1921 году.

Позже к историографии этого сюжета обращалась Екатерина Кудрявцева. Многие ученые, по ее мнению, сходятся в оценках смысла красного квадрата («Красный выводит и на революцию, и на новое общество»), а про черный квадрат единого мнения нет. Есть несколько версий. Например, это просто отсылка к полотну Малевича. Или черный квадрат тихо проигрывает красному, или черный квадрат не проигрывает, а уходит в авангард, революционизировать и преобразовывать другие миры [Кудрявцева, 2017, с. 223].

Изначально цели Сказа, как показывает Кудрявцева, были вовсе не пропагандистскими, а художественными — представить супрематизм и его дальнейшее развитие в выгодном свете в Европе. Хотя в большинстве случаев работу принимают именно как широкое пособие для воспитания нового человека.

Говоря о квадратах и их роли в рамках переосмысления постановки «Победы над Солнцем» в 1920 году, важно обратить внимание на текст Нины Коган про ее супрематический балет: «Балет этот должен быть выявлением основных форм — элементов движения, его развертывания из центра в порядке контрастного следования многих фигур. <...> Первой, как форма главенствующая, как единство и основа всего выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она стоит и первенствует как целое. Вслед выдвигаются три фигуры и образуют: 2) линию пересечения 3) фигуры несущие форму круга и фигура с красным квадратом — устанавливаются по оси

движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест.

Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается и картина завершается супрематией черного квадрата» [Коган, 1920, с. 15].

Можно ли считать такой сценарий общепринятым в Витебске в группе Малевича? Возможно, тогда красный квадрат на фигурине «Новый» — это «супрематия красного квадрата», принятая Лисицким вопреки. Такой сюжет обсуждался в Витебске, об этом знал даже журналист газеты «Новый день», когда 5 июля 1920-го публиковал следующие строчки: «На улицу, в гущу жизни, на Полоцкий рынок, на площадь Свободы врывается сорабисный автомобиль, агиттрамвай или агитповозка, и удивленные народы слушают серьезную музыку, песенки о черном и красном квадрате» [Букша, 2017, с. 162].

То, что на фигурине «Новый» красный квадрат, а черного квадрата нет ни в одной другой фигурине серии, свидетельствует, кажется, в пользу преодоления Лисицким зависимости от черного квадрата Малевича.

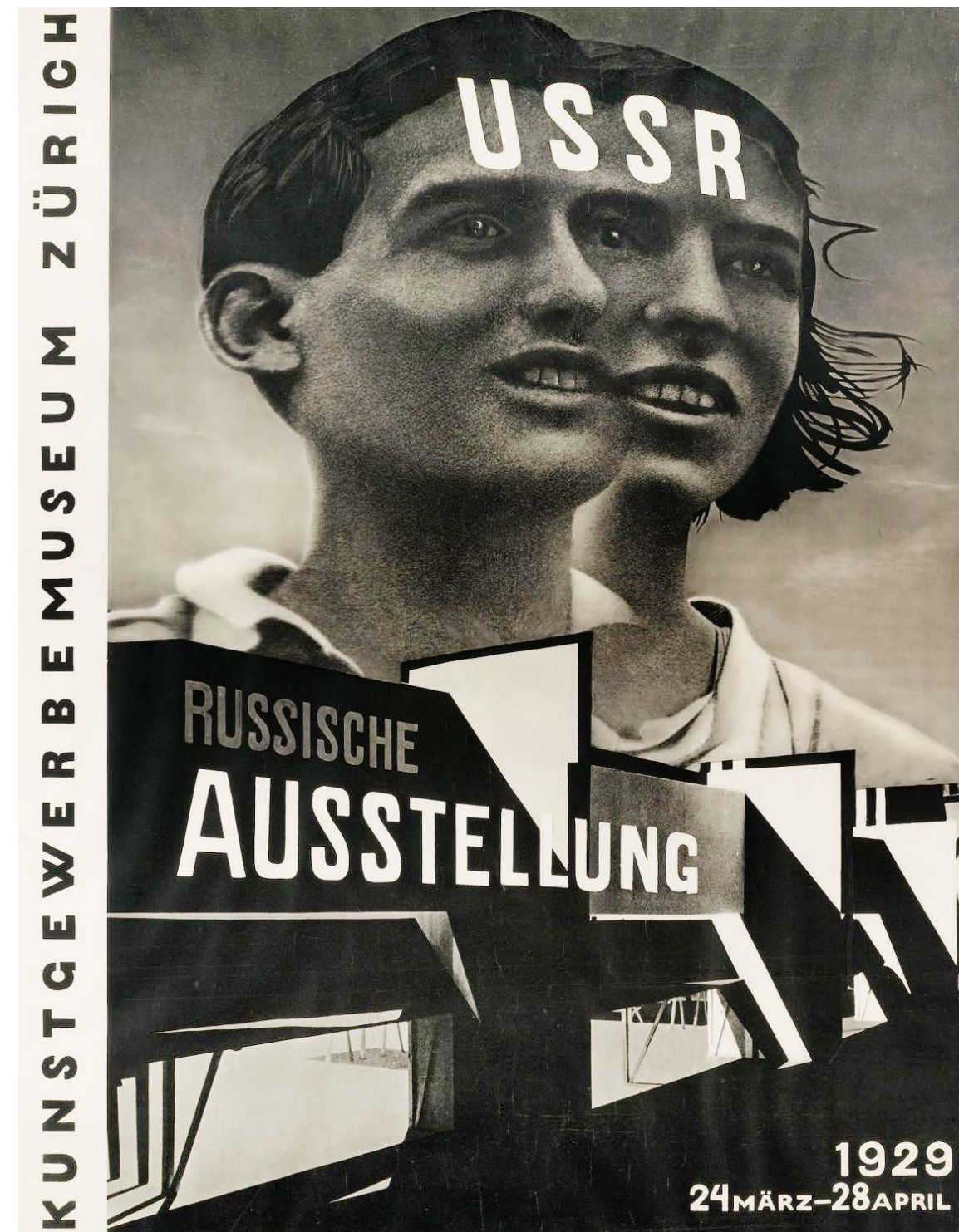
Но две головы фигурины «Новый» представлены красной и черной пятиконечными звездами, а не квадратами. Это безусловно сдвигает фокус интерпретации. Пятиконечная звезда — это и архаический пентакль, и современная сюжету эмблема Красной армии¹⁰. Это также личная эмблема Льва Троцкого. Так Лисицкий привлекал милитаристский контекст. Больше вероятности, что здесь мы имеем дело с метафорой, означающей армию большевиков и анархистов. В 1920 году можно было думать, что история русской революции будет зафиксирована в духе анархо-коммунизма (Кропоткина), как об этом говорит Буга.

Черная же звезда очевидный антагонист красной. Об этом свидетельствует то, что черная звезда перевернута, то есть звезды имеют радикальную обратимость относительно друг друга. Геометрическое соотношение этих двух звезд имеет сложную программу — можно предположить мотив сложения в орнамент или увидеть математическое их построение.

Звезды дают гораздо больший простор для интерпретаций, но самый глубокий контекст будет здесь заключен в оккультной традиции, которой мы не хотим касаться. Если красная звезда должна олицетворять создаваемый в Советском Союзе порядок, то черная звезда может пониматься как идеальная человеческая форма, предшествующая ей, описанная в оккультных текстах. Здесь мы допускаем предположение, что Лисицкий в «Новом» изобразил андрогина, как мечту о сверхчеловеке, который может объединять противоположные сущности в единое целое, создавая сверхприроду. «Новый» двумя головами указывает на свою символическую амбивалентность.

Сдвоение голов замечено в творчестве Лисицкого и после 1920 года. В 1929 году Лисицкий выполняет плакат русского павильона

¹⁰ См. например: Степанов А. Красноармейская звезда. 1918–1922. Мифы и действительность // Старый цейхгауз. 2010. № 2(34). С. 23–29.



Ил. 6

Эль Лисицкий. USSR. Russische Ausstellung (СССР. Русская выставка). 1929. Плакат для выставки в Музее декоративно-прикладного искусства в Цюрихе. Музей Шпренгеля, Ганновер

в Цюрихе¹¹, где пара юноши и девушки срastaются головами как у «Нового». Впервые об этом сквозном сюжете говорил еще Алан Бирнхольц, замечая сходство «Нового» с проуном № 43 и воспринимая его как «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи, как символ нового человека и нового искусства [Birnholz, 1973, с. 205].

Михаил Карасик обращает внимание на историю фотомонтажа для выставки в Цюрихе: «первая публикация снимка, на котором появляются юноша и девушка, относится к 1923 году, он помещен на обложке сборника „Ленин и комсомольцы“. <...> В 1924 году уже Александр Родченко использует этот снимок в своем рекламном плакате издательства „Молодая гвардия“, притом разъединяя героев и меняя их местами. Эта же фотография была воспроизведена в книге Рене Фюлöp-Мюллера *Geist und Gesicht des Bolschewismus* („Дух и лицо большевизма“, Вена, 1926) и в ежегоднике „Советский фотографический альманах“ (1928, № 1) с указанием автора снимка — В. Савельева» [Карасик, 2018, с. 71]. Лисицкий дорабатывает фотографию Савельева, «разворачивая ее по горизонтали вправо, сближает лица, убирает детали, делает ее более контрастной» [Карасик, 2018, с. 71].

Кроме того, о чем говорил Карасик относительно действий Лисицкого с фото (поменял местами, сблизил), укажем на то, что фото было отзеркалено, у девушки исчез головной убор, а лица наложились друг на друга так, что у них получилось три глазных впадины и три глаза на двоих. Именно это стало важнейшим эффектом фотомонтажа — именно поэтому он привлекает так много внимания — единая линия глаз, ртов, лица сопоставлены так, что два человека соединяются и образуют некое третье существо. Линии глаз и носов как бы повторяют геометрию пятиконечных звезд.

Этот плакат настолько сильно сконцентрировал визуальный образ, следующий за фигурой «Новый», что можно назвать его второй опорной точкой в истории образа. Лисицкий сделал предварительный фотомонтаж. В версии плаката фотомонтаж был еще больше очищен от случайностей ретушью, кожа лиц приобрела фактуру и очерченность, далекую от человеческой. Глаза изображены еще четче и сходятся ближе. На лбу пары буквально разместились буквы USSR — как указание на тоpos великого эксперимента.

Кроме Лисицкого, тему сдвоенных голов развивает Густав Клуцис — главный его соперник, параллельно создающий свою версию пространственных построений и фотомонтажи. В 1923 году он делает монтаж автопортрета с женой (Валентиной Кулагиной). Здесь две головы на черном фоне обращены лицами друг к другу в три четверти. Явно эта работа не предназначалась для тиражирования. А к 1930 году относится другой фотомонтаж, «Индустриализация производства». Прием соединения голов мужчины и женщины проходит у двух этих авторов через фотоколлажи и плакаты 1920-х годов.

Нет никаких сомнений, что «Новый» и пара с плаката для Цюриха содержат одно и то же сообщение относительно изображаемого объекта или

11 Русская выставка в Музее декоративных искусств в Цюрихе, 1929. ("Russian exhibition" in the Museum of decorative arts in Zurich, 1929).



Ил. 7

Эль Лисицкий. «Все для фронта! Все для победы! Давайте побольше танков». 1941–1942. Плакат. Художественный музей Морицбург, Халле

процесса. Андрей Фоменко, рассматривая фотомонтаж для Цюриха, говорит о телесной деформации как о черте авангардного фотомонтажа в целом: «лица мужчины и женщины вызывают в памяти платоновский миф о первых, „удвоенных“, людях, позднее разделенных пополам, но сохранивших волю к единению» [Фоменко, 2007, с. 264].

Венгерский художник и публицист Лайош Кашшак в 1922 году в «Книге новых художников» называет своих героев «разделенными титанами» [Kassák, 1922, с. 5]. Такое заявление важно: Лисицкий не мог не разделять мнения Кашшака, ведь «Книга новых художников», выполненная совместно с Ласло Мохой-Надем, была предтечей издания «Kunstismen», которое Лисицкий издал вместе с Хансом Арпом в 1925 году и которое было абсолютным аналогом, рекламирующим творческие методы модернизма ограниченной группы художников, начиная с 1914 года.

Напомним, что в этом ряду удвоенных голов есть еще и последняя работа в жизни Лисицкого — плакат «Все для фронта» 1941 года — там пара рабочих (возрастом около 30 или чуть старше) в цеху завода смотрят вверх и вдаль так же, как и пара комсомольцев — можно представить, что это те же люди по прошествии лет. Головы рабочих военного времени уже не сплавлены воедино, между ними есть достаточное расстояние, чтобы это были разные существа, но недостаточное, чтобы считать этот формальный сюжет чем-то другим. Эта пара — третья точка в пути развития символической конструкции у Лисицкого. «Новый» 1920-го, пара комсомольцев 1929-го и тыловые рабочие в 1941 году — проект длиною в творческую жизнь художника.

Лисицкий изображает нового человека в обличье двух существ, сросшихся воедино. Понятно, что никакая позитивистская установка не могла бы такое произвести. В утопиях Уэллса и в медицинской научной фантастике так далеко не заходили. Более того, в истории уже был известный образец. Мэнли Палмер Холл в своей «Оккультной анатомии», опубликованной в 1930-е годы, показывает набор представлений об андрогине во все времена — от Платона до Блаватской. Он устанавливает стабильный интерес к возобновлению этой потерянной со времен Адама способности подражать создателю [Холл, 2002, с. 47]. В разных кругах андрогином считали Адама до потери Евы, и Иисуса Христа, и Бафомета. История создания божественного андрогина из короля и королевы путем разного рода ритуалов рассказана в миниатюрах XVII века очень живописно. В XVI веке вышло издание «Розарий философов» (*Rosarium philosophorum sive pretiosissimum donum Dei*), где в иллюстрациях последовательно показано создание божественного андрогина из короля и королевы¹².

В 1914 году в Москве выходит издание «Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах священника Павла Флоренского». На ее титуле размещена гравюра с подписью «FINIS AMORIS,

12 Иллюстрации можно посмотреть: English Translation Of The Rosarium Philosophorum. URL: <https://archive.org/details/EnglishTranslationOfTheRosariumPhilosophorum/page/n35/mode/2up>

UT DUO UNUM FIANT / ПРЕДЕЛЬ ЛЮБВИ — ДА ДВОЕ ЕДИНО БУДУТЪ». Это гравюра из книги «Эмблематы Божественной Любви» (*Amoris Divini Emblemata*. Antwerpen, 1615) с 60 иллюстрациями Отто ван Веена.

В этом же 1914 году Иван Аксенов заканчивает текст своей книги о Пабло Пикассо (будет издана в 1917 году) словами: «La verdadera Amistad / Tiene por mas perfecçion / Dos cuerpos y vn coraçon» — «В подлинной дружбе / высшим совершенством / являются два тела и одно сердце»¹³. Этот текст — одна из эпиграмм Алонсо де Ледесмы для книги «Эмблематы Божественной Любви» на испанском языке.

Эти два сюжета связаны как могут быть связаны духовные практики имяславца Флоренского и первого биографа Пикассо — витанием идей в воздухе или тайным знанием. Напомним, что тема андрогина звучала невероятно громко в философии Серебряного века¹⁴, так что Лисицкому не стоило большого труда увлечься этой темой еще в 1910-е годы.

Фигурины Лисицкого имели еще одну характерную черту — потенциал выставочной конструкции. Они были задуманы для публичного выступления, но не найдя воплощения в театре, Лисицкий пытался дать им жизнь в выставочных проектах. Фаина Балаховская, анализируя эту сторону творчества Лисицкого, а именно выставку «Пресса» в Кельне 1928 года, говорит: «новый из фигурин к „Победе над Солнцем“ угадывается в колоссальной звезде — центральном экспонате выставки» [Балаховская, 2017, с. 90].

О театральном эффекте в оформлении выставочных пространств говорил Ян Чихольд: «У Лисицкого были исследованы все возможности новой выставочной техники: ...путем внесения в выставку динамического элемента с помощью непрерывных фильмов, светящихся и прерывистых букв и ряда вращающихся моделей. Комната, таким образом, становилась своего рода сценой, на которой сам посетитель казался одним из актеров» [Tschichold, 1931, с. 24].

Попробуем увидеть развитие темы супрематизма в общем и «Нового» в частности в выставочном ансамбле павильона СССР в Париже 1937 года. Хан-Магомедов описывает этот сюжет следующим образом: до 1935 года Лисицкий является непревзойденным мастером выставочного дизайна, но не архитектуры. В 1936 году у Бориса Иофана появляется готовый проект павильона парижской выставки и венчающей его скульптурной группы. Проходит конкурс для скульпторов, который выигрывает Вера Мухина, работавшая

13 Комментарий из издания «Пикассо и окрестности» Ивана Аксенова: Первая в мире монография о Пикассо (Комментированное издание) / подг. А. Фарсетти, А. Россомехин. СПб., 2023. С. 163. «Это одна из эпиграмм Алонсо де Ледесмы для книги эмблем на нескольких языках „Amoris Divini Emblemata“ с иллюстрациями фламандского художника Отто ван Веена (1556–1629), см.: Selig K. L. *Poesías olvidadas de Alonso de Ledesma* // *Bulletin Hispanique*. 1953. Т. 55. N 2. Рр. 191–199. Не имея возможности непосредственно ознакомиться с источником Аксенова (который допустил несколько ошибок при переписывании), воспроизво-

дим текст по первому изданию 1615 года, вышедшему в Антверпене (с. 124): „La verdadera Amistad / Tiene por mas perfecçion / Dos cuerpos y vn coraçon“. Алонсо де Ледесма (1562–1623) был родоначальником кон- септизма — испанской школы барочной поэзии, богатой эффектными афористичными сентенциями».

14 См. например: Иванова, Т. А. *Идеал андрогина и его критика в русской религиозной философии: история проблемы и перспективы* // Философия хозяйства. 2020. № 2. С. 228–240; Бонецкая, Н. К. *Философские андрогинизмы* // История философии. Том 21. № 1. 2016. С. 63–71. и др.

с Лисицким на европейских выставках. Конкурс на проект интерьера павильона идет среди Лансере, Дейнеки и Суетина. Николай Суетин — ученик Лисицкого и Малевича — получает заказ.

Лисицкий якобы тоже участвовал, но то ли уступил, то ли был отведен [Хан-Магомедов, 2007, с. 450]. Хан-Магомедов говорит, что Суетин в своей работе подчиняется Иофану и создает декоративный супрематизм в интерьере павильона, тут же отмечается «смена лидера» выставочного ансамбля с Лисицкого на Суетина (выставку в Нью-Йорке также оформит Суетин). Так «постсупрематизм вращался в стилистику „сталинского ампира“» [Хан-Магомедов, 2007, с. 450].

Суетин в письме Лепорской описывает предложение реализовать свой проект интерьера павильона, которое ему делал Николай Радлов: «В Москве над ним работают две бригады, Натан Альтман с Вильямсом, и другая Лисицкого» [Суетин, 2023, с. 177].

Существует некоторая степень убежденности во влиянии супрематизма на Иофана (и других архитекторов 1930-х), но пока никто из исследователей не смог эту очевидность документально доказать. Все строится на визуальном сопоставлении. Одна из внимательных исследователей павильона и скульптуры Мария Костюк говорит, что «Иофан использовал приемы супрематизма. <...> Динамическое наложение плоскостей и основные композиционные мотивы заставляют вспомнить архитекторы К. С. Малевича...» [Костюк, 2020, с. 185] И далее: «Лаконичные объемы в их взаимодействии, сдвиги, выступы и отступы почти гладких стен — все это говорит о восприятии художественного языка К. С. Малевича с его „супрематическим ордером“» [Костюк, 2020, с. 186].

Мы не знаем, что Лисицкий предложил Иофану, и было ли это представлено в проекте, или осталось лишь консультацией. Но нам важнее обратить внимание на то, что был другой супрематизм, кроме того, что вслед за Малевичем предлагал Суетин, а именно — динамический, появившийся у Лисицкого. Еще в 1920 году Лисицкий писал о смене архитектурных структур чисто теоретически: «в архитектуре мы выходим к совершенно новому сложению мы входим в четвертую стадию после горизонтали архаики после сферы классики после вертикали готики осей до нашего строительства мы выходим к пространственной диагонали и экономии» [Эль Лисицкий, 2004, с. 20]. Лисицкий часто использует диагонали и их сочетания, и мы уже говорили о гиперболах в проунах. Именно такой динамизм был принят в архитектуре павильона СССР. Если представить себе, что Иофан взял за основу выставочной программы супрематизм, положил на участке архитектор Малевича, а на краю нарастил клинообразную башню из многократно повторенных наслаивающихся прямых углов. На самом краю возвышения установлена скульптура — фигурина «Новый». Скульптура не как в проекте Дворца Советов Иофана — на столбе («столпник»), — а на диагонали.

Формальные особенности композиции описывает Мария Костюк: «проект... был основан на идее нарастания динамики движения от прямоугольных выступов горизонтального объема основного помещения к вертикальной



Ил. 8

Б. М. Иофан. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. Проект. 1936

доминанте стелы главного входа, увенчанной скульптурной группой рабочего и колхозницы» [Костюк, 2020, с. 284]. Или: «...Динамичный взлет диагонали как главная композиционная линия, поддержанная горизонтально развевающимися драпировками и отведенными назад руками рабочего и колхозницы, вторит основному движению архитектурной композиции, построенной на сочетании горизонталей и вертикалей» [Костюк, 2020, с. 284].

Можно назвать это сочетание горизонтали и вертикали прямым углом, динамика сооружения строится на наслаивании этих углов. В эскизе можно насчитать как минимум пять углов от верхнего угла крыши павильона до постамента скульптуры. Самый эффектный и частотный ракурс на павильон как раз и демонстрирует это геометрическое построение из множества сонаправленных прямых углов, вершины которых и создают диагональную линию. Сама скульптура, как и фигурина Лисицкого, состоит из двух почти прямых углов, обращенных вершинами к центру и друг другу — это та же гипербола, которую мы обнаруживали в проунах Лисицкого. Только вместо кривых линий в архитектуре используются прямые углы, которые усиливают динамику.

Данило Удовички-Сельб — еще один исследователь, из числа тех, кто видит у Иофана конкретные формы, идущие от Малевича, а также видит фигурины «Новый» в «Рабочем и колхознице», хотя последнее он подмечает как бы нехотя, не интересуясь этим сюжетом. «Автор уверен, что Иофан использовал установки Малевича для создания своего персонального стиля» [Удовички-Сельб, 2023, с. 114]. Но автору также не удается окончательно доказать утверждение.

Согласимся с очевидностью влияния объемно-пространственного решения архитекторов Малевича — то, что он разрабатывал в ГИНХУКе с 1924 года, и особенно то, что было показано на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» 1932 года в Русском музее. Но объяснение этой зависимости, кажется, имеет пока слабое логическое обоснование. То, что архитектурные проекты Иофана похожи на архитекторы — заключение общее. Хан-Магомедов также говорит о влиянии супрематизма на всю советскую архитектуру, но называет это «резонансом» [Хан-Магомедов, 2007, с. 493], и не рассматривает конкретные линии супрематизма у других архитекторов, а просто показывает разные проекты, где мы должны увидеть супрематизм.

Вторая оговорка заключается в том, что архитектурный супрематизм Малевича и то, что сделал из супрематизма Лисицкий, — это немного разные вещи. В случае с павильоном СССР в Париже влияние на Иофана оказали и Малевич, и Суэтин, и Лисицкий. То есть мы имеем дело с разными версиями супрематизма в границах одного произведения.

Предположим, что после смерти Малевича в 1935 году произошла ревизия его творчества, и Лисицкому, пользуясь ситуацией с подготовкой к Всемирной выставке, удалось убедить Иофана в стройности супрематической концепции и в собственном вкладе в ее развитие. Лисицкий предлагал советскую революционную формальную систему, которую можно было

показать на Западе теперь уже как завершенную и прошедшую горнило соцреалистических корректив.

У Лисицкого уже был положительный опыт фиксации и передачи популярного формального мотива. Плакат «Клином красным бей белых» (1920) был подхвачен от итальянских футуристов и подан в революционной России как эмблема Гражданской войны, фундаментальных преобразований, сотворения нового мира. Лисицкий, не являясь автором оригинального мотива, оказался в начале мощного потока изображений клинов, врезающихся в круг в искусстве авангарда. На протяжении 1920-х и 1930-х годов это был частый сюжет самых разных произведений от литературы до архитектуры¹⁵.

В случае с фигуриной «Новый» сюжет не смог достичь такой популярности. Сложность метафоры, заключенной в сдвоенной фигуре, не позволяла сделать ее воспринимаемой повсеместно. Эта модернистская концепция, основанная на андрогинности нового человека, имела под собой лишь эстетические основания, но не нашла широкого народного понимания. Идея сдвоенности могла быть точкой на пути обобществления быта и коллективизации общества. Лисицкий предлагал слишком сложный сюжет, однако он оказался подходящим для художественной элиты.

В заключение следует признать, что, кажется, весь материал изложения льет воду на мельницу Бориса Гройса с его концепцией о едином пространстве межвоенного советского искусства. Лисицкий начал, набрал разгон, а Иофан завершил, воплотил в камне и металле. Тайный смысл фигурины «Новый» культивировался в этом пространстве, но мы мало знаем еще о механизмах этих манипуляций.

«Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. Русский авангард не пытался предложить публике свою художественную продукцию... сама эта публика должна была стать предметом его собственного эстетического суждения. И его целью было не критиковать власть, но учредить собственную власть и осуществить ее максимально радикальным способом. Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира» [Гройс, 2013, с. 10].

15 См. подробнее: Козлов, Д. В. «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда. 2-е изд. СПб., 2022.

Библиография

- Балаховская, Ф. (2017).** *Политический дизайн: выставочные проекты Лисицкого* // Каталог выставки «Эль Лисицкий / El Lissitzky». М.: ГТГ, Еврейский музей и центр толерантности, Artguide Editions. С. 84–93.
- Буа, И.-А. (2016).** *Эль Лисицкий. Радикальная обратимость* // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том III. Технологии / под ред. С. Ушакина. М.: Кабинетный ученый. С. 9–42.
- Букша, К. (2017).** *Малевич. Бог и другие фигуры*. М.: Молодая гвардия.
- Вакар, И. (2015).** *Театр авангарда. Малевич и другие* // Проекция авангарда. Каталог-исследование. М.: Artguide Editions. С. 56–65.
- Гройс, Б. (2013).** *Gesamtkunstwerk Сталин*. М.: Ad Marginem.
- Иньшаков, А. (2018).** О будущем в творчестве Эль Лисицкого // Искусствознание. № 4. С. 180–219.
- Канцедикас, А., Яргина, З. (2004).** *Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. Ч. 7: Статьи и доклады Эль Лисицкого. 1919–1938*. М.: Новый Эрмитаж-один.
- Карасик, М. (2017).** *Эль Лисицкий: Типографика. Фотокнига. Плакат* // Эль Лисицкий / El Lissitzky. К выставке 16 ноября 2017–18 февраля 2018. ГТГ — Еврейский музей и центр толерантности. С. 50–73.
- Коган, Н. (2010).** *Супрематический балет (Витебск. 1920)* // Малевич. Классический авангард. Вып. 12. С. 15.
- Костюк, М. (2020).** *Борис Иофан. До и после Дворца Советов*. М.: Dom Publishers.
- Крученых, А., Матюшин, М. (1913).** *Победа над Солнцем*. СПб.: Тип. «Свет».
- Кудрявцева, Е. (2017).** *Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата»*. М.: Новое литературное обозрение.
- Лисицкий, Л. (1920).** *Супрематизм миростроительства* // Альманах «УНОВИС», № 1.
- Малевич, К. С. (1995–2004).** *Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925)*. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. / сост., публикация, вступ. ст., подготовка текста, коммент. и прим. А. С. Шатских. М.: Гилея.
- Марков, П. А. (1923).** *«Принцесса Турандот» и современный театр* // «Принцесса Турандот» в постановке Третьей студии МХАТ. М., Петроград. С. 43–48.
- Ракитин, В. (2010).** *Марк Шагал. М.: Искусство–XXI век.*
- Соколова, Е. В. (2016).** *«Золотой сезон» советского театра 1921/1922: Сборник научных статей*. СПб.: РИИИ.
- Степанов, А. (2010).** *Красноармейская звезда. 1918–1922. Мифы и действительность* // Старый цейхгауз. № 2 (34).
- Суетин, Н. (1936).** *Письмо жене* [не позднее 14 июля 1936]. Ленинград.
- Суетин, Н. (2023).** *Илья Чашник. Каталог выставки в Русском музее* / сост. Матвеев, Л., Арская, И., Козырева, Н. и др. СПб.: Государственный Русский музей.
- Удовички-Сельб, Д. (2023).** *Высокий стиль Бориса Иофана: посвящение Казимиру Малевичу*. Борис Михайлович Иофан (1891–1976). Пути архитектуры 1920–1950-х годов. К 130-летию архитектора: коллективная монография. Редкол-легия: А. Г. Вяземцева (ответственный редактор), К. А. Малич, И. Е. Печенкин. М.: Кучково поле Музеон. С. 114–126.
- Фарсетти, А., Россомахин, А. (2023).** *«Пикассо и окрестности» Ивана Аксенова: Первая в мире монография о Пикассо* (Комментированное издание). СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.

- Фоменко, А. (2007).** *Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фотография*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Хан-Магомедов, С. О. (2007).** *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*. М.: Архитектура-С.
- Холл, М. (2002).** *Оккультная анатомия. Человек — великий символ Мистерий*. Пер. с англ. М.: Сфера.
- Шатских, А. (2003).** *Витебск. Жизнь искусства*. М.: Языки русской культуры.
- Шатских, А. (2009).** *Казимир Малевич и общество* Супремус. М.: Три квадрата.
- Birnholz, A. C. (1973).** *El Lissitzky, Yale University*. Ph.D. dissertation. P. 205.
- Horst, R. (1958).** *El Lissitzky. Sieg über die Sonne: zur Kunst des Konstruktivismus*. Köln: Verlag Galerie Christoph Czwiklitzer. P. 26.
- Kassák, L., Moholy-Nagy, L. (1977).** *Új művészek könyve*, (Wien, 1922). Budapest: Európa Könyvkiadó-Corvina Kiadó.
- Lissitzky, E. (1976).** *Maler. Architekt. Typograph. Fotograf / Übergeben von S. Lissitzky-Kuppers*. Dresden: Verl. der Kunst VEB.
- Malewitsch, K. (1973).** *“Sieg über die Sonne” 1913—1973*. Köln: Gal. Gmurzynska.
- Tschichold, J. (1931).** *Display that has dynamic force: Exhibition rooms by Lissitzky* // Commercial Art. Vol. 11, № 58, April. Pp. 23–28.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** К. С. Малевич. Эскиз костюма к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем». «Новый». Петербург. 1913. Бумага, карандаш, акварель, чернила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (ГИК 5199/172)
- Ил. 2.** Эл Лисицкий. Титульный лист альбома «Фигуры из оперы А. Крученых Победа над Солнцем». Государственная Третьяковская галерея. 1920–1921
- Ил. 3.** El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau «Sieg über die Sonne» Государственная Третьяковская галерея. Отдел графики XX века (ГРС 4895). Оформление электромеханического шоу на тему оперы «Победа над Солнцем». Ганновер, 1923. Титульный лист альбома
- Ил. 4.** Эль Лисицкий. Проун № 1 (Или «Фигура из геометрических форм»). Ок. 1922, ГТГ (ГРС-1471/3). «Папка Керстнера». 1923
- Ил. 5.** Эль Лисицкий. «Новый» 1920–1921, Государственная Третьяковская галерея (РС-1849/9). Из альбома «Проект постановки оперы „Победа над Солнцем“» (текст А. Крученых, музыка Михаила Матюшина)
- Ил. 6.** Эль Лисицкий. USSR. Russische Ausstellung (СССР. Русская выставка). 1929. Плакат для выставки в Музее декоративно-прикладного искусства в Цюрихе. Музей Шпренгеля, Ганновер. Источник: <https://www.sprengel-museum.de> (дата обращения: 10.11.2023)
- Ил. 7.** Эль Лисицкий. «Все для фронта! Все для победы! Давайте побольше танков». 1941–1942. Плакат. Художественный музей Морицбург, Халле
- Ил. 8.** Б. М. Иофан. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. Проект. 1936 (МУАР)

References

- Balakhovskaya, Faina (2017).** *Political design: Lissitzky's exhibition projects* // “Эль Лисицкий / El Lissitzky” exhibition catalog. State Tretyakov Gallery, Jewish Museum and Tolerance Center, Artguide Editions. Pp. 84–93. [In Russ.]
- Birnholz, Alan (1973).** *El Lissitzky*. Yale University. Ph.D. dissertation.
- Bois, Yve-Alain (2016).** *El Lissitzky. Radical Reversibility // Formal Method: Anthology of Russian Modernism. Volume III. Technologies / ed. by S. Ushakin*. Moscow: Cabinet Scientist. Pp. 9–42. [In Russ.]
- Buksha, Ksenia (2017).** *Malevich. God and other figures*. Moscow: Molodaya gvardiya. [In Russ.]
- Farsetti, Alessandro & Rossomakhin, Andrei (2023).** *“Picasso and The neighborhood” by Ivan Aksenov: The world’s First Monograph on Picasso* (Commentary edition). St. Petersburg: EUSP Press. [In Russ.]
- Fomenko, Andrei (2007).** Montage, factography, epic: production movement and photography. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. [In Russ.]
- Groys, Boris (2013).** *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem. [In Russ.]
- Holl, Manly Palmer (2002).** *Occult Anatomy. Man is The great symbol of the Mysteries*. Moscow: Sfera. [In Russ.]
- Von Horst, Richter (1958).** *El Lissitzky. Sieg über die Sonne: zur Kunst des Konstruktivismus*. Köln: Verlag Galerie Christoph Czwiklitzer. [In German]
- Inshakov, Alexander (2018).** *The Future in The Works of El Lissitzky* // Art Studies Magazine. № 4. Pp. 180–219. [In Russ.]
- Kantsedikas, Alexander & Yargina, Zoya (2004).** *El Lissitzky. A Film of Life. 1890–1941. Vol. 7: Articles and reports by El Lissitzky. 1919–1938*. Moscow: New Hermitage-one. [In Russ.]
- Karasik, Mikhail (2017).** *El Lissitzky: Typography. Photobook. Poster* // “El Lissitzky” exhibition catalog. State Tretyakov Gallery, Jewish Museum and Tolerance Center, Artguide Editions. Pp. 50–73. [In Russ.]
- Kassák, Lajos & Moholy-Nagy, László (1922/1977).** *Új művészek könyve*. Budapest: Európa Könyvkiadó-Corvina Kiadó. [In Hungarian]
- Khan-Magomedov, Selim (2007).** *Suprematism and Architecture: The Problem of the Constitution of Forms*. Moscow: Architecture -S. [In Russ.]
- Kogan, Nina (1920).** *Suprematist ballet (Vitebsk. 1920)* // Kotovich, T. (ed.). Malevich. Classical avant-garde. Vol. 12. Minsk: Econompres. [In Russ.]
- Kostyuk, Maria (2020).** *Boris Iofan. Before and after The Palace of the Soviets*. Moscow: Dom Publishers. [In Russ.]
- Kruchyonykh, Aleksei & Matyushin, Mikhail (1913).** *Victory over The Sun*. Saint Petersburg. [In Russ.]
- Kudryavtseva, Ekaterina (2017).** *Kazimir Malevich: The metamorphosis of “Black Square”*. Moscow: New Literary Observer. [In Russ.]
- Lissitzky, Lazar & Lissitzky-Küppers, Sophie (1976).** *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers*. Dresden: Verl. der Kunst VEB. [In German]
- Lissitzky, Lazar (1920).** *Suprematism of Peacebuilding / “UNOVIS” Almanac*. № 1. [In Russ.]
- Malevich, Kazimir (1913 /1973).** *Sieg über die Sonne*. Köln: Gal. Gmurzynska.
- Malevich, Kazimir (2004).** *Treatises and Lectures of the First Half of the 1920s: With an Appendix of Correspondence of K. S. Malevich and El Lissitzky (1922–1925)* // Collected Works in 5 vols. Vol. 4. Composition, publication, introduction, text preparation, commentary and notes by A. S. Shatskikh. Moscow: Gileya. [In Russ.]

- Markov, Pavel (1923).** *“Princess Turandot” and modern theater* // “Princess Turandot” in The production of the Third Studio of the Moscow Art Theatre. Moscow; Petrograd. Pp. 43–48. [In Russ.]
- Rakitin, Vasilii (2010).** *Marc Chagall*. Moscow: Art–XXI century. [In Russ.]
- Shatskikh, Alexandra (2001).** *Vitebsk. The Life of Art*. Moscow: Languages of Russian culture. [In Russ.]
- Shatskikh, Alexandra (2009).** *Kazimir Malevich and The Supremus Group*. Moscow: Tri kvadrata. [In Russ.]
- Sokolova, Evgeniya (ed.) (2016).** *“Golden Season” of the Soviet theater 1921/1922: Collection of scientific articles*. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History. [In Russ.]
- Stepanov, Alexey (2010).** *Red Army Star. 1918–1922. Myths and reality* // Old Zeughaus. № 2 (34) [In Russ.]
- Suetin, Nikolay (2023).** *Ilya Chashnik. Catalogue of the exhibition at The Russian Museum*. Compiled by. Matveev L., Arskaya I., Kozyreva N. et al. St. Petersburg: State Russian Museum. [In Russ.]
- Suetin, Nikolai (1936).** *Letter to his wife*. Leningrad. [In Russ.]
- Tschichold, Jan (1931).** *Display that has dynamic force: Exhibition rooms by Lissitzky* // Commercial Art. Vol. 11, № 58, April. Pp. 23–28.
- Udovicki Selb, Danilo (2023).** *Boris Iofan’s High Style: a dedication to Kazimir Malevich* // Boris Mikhailovich Iofan (1891–1976). Ways of architecture of 1920–1950s. To The 130th anniversary of the architect: a collective monograph. Editorial board: A. G. Vyazemtseva (executive editor). Moscow: Kuchovo pole Muzeon. Pp. 114–126. [In Russ.]
- Vakar, Irina (2015).** *Theater of the avant-garde. Malevich and others* // Projections of the avant-garde. Catalog-research. Moscow: Artguide Editions. Pp. 56–65. [In Russ.]

Illustrations

- III. 1.** K. S. Malevich. Costume design for the opera “Victory over the Sun” by M. Matyushin and A. Kruchyonykh. “The new Man”. Petersburg. 1913. Paper, pencil, watercolor, ink. St. Petersburg state Museum of theatrical and musical art (GIK 5199/172)
- III. 2.** El Lissitzky. Title page of the album «Figures from A. Kruchyonykh’s opera “Victory over the Sun”». State Tretyakov Gallery. 1920–1921
- III. 3.** El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau “Sieg über die Sonne” State Tretyakov Gallery. Department of graphics of the XX century (GRS 4895). Design of an electromechanical show of the “Victory over the Sun” opera. Hannover, 1923. Album title page
- III. 4.** El Lissitzky. Proun № 1 (Or “A figure of geometric shapes”. C. 1922, STG (GRS-1471/3) “Kerstner’s folder”. 1923
- III. 5.** El Lissitzky. “The New Man” 1920–1921, State Tretyakov Gallery. (RS-1849/9) From the album “Project for staging the opera “Victory over the Sun” (text by A. Kruchyonykh, music by Mikhail Matyushin)
- III. 6.** El Lissitzky. USSR. Russische Ausstellung (USSR. Russian exhibition). 1929. Poster for an exhibition at the Museum of Decorative and Applied Arts in Zurich. Sprengel Museum, Hannover. Image source: <https://www.sprengel-museum.de> (access date: 10.11.2023)
- III. 7.** El Lissitzky. “Everything for the front! Everything for victory! Let’s have more tanks”. 1941–1942. Poster. Kunstmuseum Moritzburg Halle
- III. 8.** B. M. Iofan. Soviet Pavilion at the World Expo in Paris. Project. 1936 (Museum of Architecture)

«КОМСОМОЛИЯ» телингатера / безыменского — пропагандистский комикс или шедевр конструктивистской типографики?

И. М. САХНО

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Москва, Россия
isakhno@hse.ru

Аннотация

В центре исследовательского внимания автора статьи — поэма Александра Безыменского / Соломона Телингатера «Комсомолия» (1928) — текст не только всеми забытый, но и находящийся вне поля научных интересов как в России, так и за рубежом почти столетие*. Автор переосмысливает книгу заново в контексте современной исследовательской оптики — как литературный памятник 1920-х годов XX века и историческое свидетельство быта комсомольцев эпохи Гражданской войны в России, и как шедевр конструктивизма, воплотивший экспериментальную типографскую практику русского авангарда. Отказываясь от идеологической предвзятости, она анализирует исторические реалии и важнейшие приметы времени, которые повлияли на содержательные контексты поэзии и обусловили ее романтический пафос. Отвечая на вопрос, является ли «Комсомолия» советским пропагандистским комиксом — неким нарративом, представленным в формате простеньких картинок и фотографий, исследовательница отрицает столь однозначный императив и доказывает отсутствие политической конъюнктуры, опираясь на раннюю биографию Безыменского. Полистилистика и полифония представленного текста мотивируют как структурное построение полиграфии и типографского эксперимента Телингатера, в пространстве которого художник демонстрирует сложную архитектуру, так и конструктивные технологии, продуцирующие новые приемы: фотомонтаж, поэтику кинокадра, акцентацию текста, фигурную акциденцию, типографское рисование и специфику визуальной оптики «биоскопической книги».

Ключевые слова: Телингатер / Безыменский, комикс, визуальный нарратив, конструктивизм, полиграфия, фотомонтаж, акциденция, типографское рисование, «биоскопическая книга»

IRINA M. SAKHNO

HSE Art & Design School,
115054 Moscow, Russia
isakhno@hse.ru

Для цитирования: Сахно И. М. «Комсомолия»
Телингатера / Безыменского — пропагандистский
комикс или шедевр конструктивистской типографики?
// Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University
Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 56–77

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-56-77

* Следует отметить выход в 2018 году репринта «Комсомолии» с очень серьезным научным комментарием в серии AVANT-GARDE под редакцией А. Россомахина и М. Карасика: «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомахин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, вып. 14). Книга впервые была «переосмыслена заново», репрезентирована как непревзойденный бестселлер эпохи и шедевр конструктивизма. Републикация литературного памятника, его скрупулезный научный комментарий и богатый визуальный ряд, по сути, открыли исследователям путь к дискуссии и новым интерпретациям.

solomon telingater's
and alexander
bezymensky's *komsomolia*:
a propaganda comic
strip or a masterpiece
of constructivist
typographic art?

Abstract

The article provides a study of *Komsomolia* (1928) — a poem by Alexander Bezymensky set for print by Solomon Telingater. This text has been both long out of print and beyond the scope of critical attention both in Russia and beyond it, for almost a century. This book is reassessed here within the context of contemporary scholarship, as a specimen of literature of the 1920s, as a first-hand account of the life of members of the Komsomol (Young Communists Organization) during the years of the Russian Civil war, and last of all, as a masterpiece of Constructivist art which embodied the experimental typography of the Russian avant-garde art. Transcending ideological bias, this article focuses on the realities of history and the most conspicuous markers of time which had influenced the contexts of the poem and informed its Romanticist drive. Using arguments from Bezymensky's biography, the author argues that the view of *Komsomolia* as a Soviet propaganda comic strip, a narrative set in a sequence of simple pictures and photos, is too straightforward and can be extracted from the political expedience of its times. It were the polystylistics and polyphony of *Komsomolia* which informed its graphic art and formed the core of Telingater's typographic experiment. Within this experimental space, the artist displays *Komsomolia*'s intricate architectonics and fascinating construction techniques, which makes use of such novel devices as photomontage, poetics of a cinematic frame, accentuating the text, figurative accidence, typographic drawing, as well as the visual optic of the 'bioscopic book'.

Keywords: Telingater / Bezymensky, comic strip, visual narrative, Constructivism, polygraphic art, photomontage, accidence, typographic drawing, 'bioscopic book'

Введение

Переиздание замечательного памятника конструктивизма спустя девяносто лет — знаменательное событие уже только потому, что поэма в силу исторического контекста была незаслуженно забыта и находилась долгие годы вне исследовательского дискурса как в России, так и за рубежом¹. Сегодня нам представляется важным факт нового прочтения текста, репрезентации культурных паттернов вне идеологической предвзятости. Перед нами уникальное художественное высказывание поэта и художника, представленное в формате полистилистики и графического орнаментализма. Художественный эксперимент Телингатера маркировал всю глубину противостояния исторического авангарда с его освободительным потенциалом и зарождавшегося искусства социалистического реализма. Трагический конфликт художественного поиска заключался в том, что типограф пытался соединить самые разные культурные пласты: наследие исторического авангарда и массовую культуру. Новая визуальная оптика сформировалась в результате столкновения экспрессивных возможностей нового и экспериментальных стилей старого искусства. Эта попытка соединить несоединимое, переплавить культуру с разными температурными режимами в единый универсальный текст привела к большой эстетической свободе несмотря на катастрофический исторический контекст.

«Комсомолия» популярного комсомольского поэта 1920-х годов Александра Безыменского впервые была напечатана в журнале «Молодая гвардия» в 1924 году и сопровождается кратким предисловием Льва Троцкого. Издательская история этой книги впечатляет: в период с 1924 по 1934 год книга выдержала десять изданий. В ней отражена эпоха зарождения комсомольского движения и запечатлены важнейшие идеологемы того времени: кулацкие бунты, продотряды, борьба с безграмотностью, коллективная работа и товарищеская проработка тунеядцев, комсомольские съезды. А повествование ведется от лица рабочего подростка. Лев Троцкий увидел «поэтическую значительность» [Троцкий, 2018, с. 76] Безыменского именно в этой нерасторжимой связи с молодежью революционной эпохи и высоко оценил поэму. Именно Троцкому принадлежат такие слова: «Безыменский — поэт, и притом свой, октябрьский, до последнего фибра. Ему не нужно “принимать” революцию, ибо она сама приняла его в день его духовного рождения, нарекла его и приказала быть своим поэтом. <...> Из всех наших поэтов, писавших о революции,

1 См. об этом подробный комментарий А. Россомехина: Rossomakhin, Andrei. *The forbidden bestseller, or The most forgotten poem about Revolution // The many lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's legacy: new contexts* (Ed. by D. IOFFE and F. H. WHITE). (Pegasus Oost-Europese Studies. Vol. 32). Amsterdam, 2019. Pp. 285–304.

по поводу революции, Безыменский наиболее органично к ней подходит, ибо он от ее плоти, сын революции, Октябrevич» [Троцкий, 2018, с. 76].

Эта характеристика показывает, насколько важна была для большевистской партии преданность поэта идеологии времени и его неподдельная связь с поколением комсомольцев. В связи с изгнанием Троцкого из страны и борьбой с троцкизмом, книга была не только запрещена к переизданию и продаже, но и изъята из собраний всех библиотек. Начиная с 1929 года все строки, связанные с именем Троцкого, были удалены, и с 1948 года поэма выходила в новой, отредактированной версии, а имя Троцкого фактически оставалось под запретом вплоть до 1987 года. Историю публикации книги подробно рассматривает Андрей Россомехин в статье: «Запрещенный бестселлер, или Самая знаменитая поэма 1920-х: история публикаций, изъятия и забвения» [Россомехин, 2018, с. 45–72]. Исследователь, подобно интеллектуалу-детективу, раскрывает читателю закулисы публикационной истории рукописи Александра Безыменского, которая началась в июне–октябре 1923 года, в период, когда она была отправлена в печать и вскоре опубликована в журнале «Молодая гвардия» [1924, № 1, с. 3–52]. Книга имела ошеломляющий успех, ее общий тираж за 11 лет составил 397 000 экземпляров, и можно с уверенностью сказать, что «Комсомолия» Безыменского стала литературно-пропагандистским бестселлером. Постараемся взглянуть на этот текст с позиции актуальной современности, посмотреть на эпоху сквозь призму документальности и исторических контекстов. Сегодня, в условиях меняющегося мира, наше прошлое не кажется уже столь далеким, а ценностные смыслы поколения 20-х годов XX века обретают новые оттенки. Неоднозначная фигура Безыменского, которого не раз обвиняли в политической ангажированности², и недооцененная поэма «Комсомолия» закрыли для исследователей на долгие годы художественные открытия экспериментального авангардистского текста. Не претендуя на полноту исследования, постараемся все же ответить на некоторые дискуссионные вопросы, опираясь на инструментарий современной исследовательской оптики.

«Родина моя, КОМСОМОЛ МОЙ!»

Возникает вполне правомерный вопрос, на который должен ответить исследователь данной поэмы. Является ли это произведение документом эпохи, отражающим реалии повседневности 20-х годов, или это — пропагандистский советский комикс: история комсомола, представленная в фотографиях и картинках. Что перед нами — особая оптика документальности или политическая манифестация комсомольских лозунгов того времени? Можем ли мы рассматривать поэму с точки зрения жанровой организации комикса?

2 В пространство нашей исследовательской оптики не входит анализ личностной трансформации Безыменского после сталинских чисток 30-х годов. Нас интересует романтический пафос поэмы, который отвечал духу времени и был с энтузиазмом воспринят комсомольцами. Об этом писал Г. Лелевич (псевдоним Лабори Гилелевича Калмансона) — один из основателей группы пролетарских

писателей «Октябрь» (1922) и Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП), поэт и литературный критик. В своих воспоминаниях он уловил, на наш взгляд, очень точную характеристику раннего Безыменского — «массовый захват стихов» молодежью 20-х годов и характерный подход к творчеству как к «свойственному ему виду революционной работы» [Лелевич, 1924, с. 166].

Совершенно очевидно, что мы встречаем здесь особый визуальный нарратив и стилевой репертуар комикса: история комсомольского движения 1920-х годов, рассказанная в форме яркого иконографического повествования. И все законы жанра комикса автором соблюдены: есть супергерой-комсомолец (*alter ego* автора), который преодолевает все трудности, борется с кулацким восстанием и бьет врагов революции³: «Надо / пойти... / кулаков чесать... / Сбор — через полчаса» [Безыменский, 1928, с. 10], «...И снова спор. / Но / не о школе, / — о новых кознях кулаков, / о подкрепленьи в Комсомоле, / о подавлении врагов» [с. 11]. Поэт вместе со своими товарищами, вступая в кровавую схватку с врагами революции и ее последствиями, становится летописцем событий и описывает «жесткий лик последних дней» [с. 14]. В первой главе предстает панорама страшных событий — кулацкое восстание, борьба с врагами за правое дело, но она ведется за мир и счастливое будущее страны: «Кто ведет нас на бой, не любовь ли? / Пусть не дрогнут при битве сердца. / Спите мирно, бедняцкие кровли» [с. 12]. Огонь Гражданской войны опалил не только сердца рабочей молодежи, но и выковал Комсомол, который стал надежной опорой большевистской партии. Устойчивым знаком-символом у Безыменского становится метафора крови. Пролитая в классовых боях, она уподобляется «красному отблеску неба» [с. 15] и кровавым кровлям изб. И пусть Гражданская война — это трупы, щепки сломанных заборов, крики и звуки расстрелов мародеров — пафос *красного* знамени победы у поэта чрезвычайно силен:

Я вижу ряд голов склоненных
иль повалившихся ничком,
а в поле вражий труп в погонах
и с монархическим значком.
И щепки сломанных заборов,
и крики чьей-то там жены,
и двух проклятых мародеров
перед расстрелом у стены.
И страх,
и визг,
и гнев,
и счастье,
и пожелания побед,
и на крыльце опять у власти,
советский страж
в селе
— КОМБЕД [с. 15].

³ Мы сочли наиболее корректным научным подходом — адресовать читателей к первоисточнику: поэме А. Безыменского, опубликованной в 1928 году и оформленной С. Телингатером. Все ссылки в тексте, включая иллюстративный материал, даны именно по этому тексту: Безыменский, А. И. *Комсомолия* [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928.



Ил. 1

Безыменский А. И. *Комсомолия* [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 12–13

Немаловажную роль играет в тексте и третья глава «Клуб», в которой ярко проявлен «лик братвы». Здесь мы видим фотографии с митингом о разверстке, Петьку, который барабанит кулаком по роялю, предгубкомол⁴ подает самовар, сторож Ахрютка, ударяя пальчиком по роялю, бубнит «Марсельезу» под нос. Ося читает книгу. В этих маленьких ироничных зарисовках читаются реалии обыденной жизни комсомольцев, к которым принадлежал и сам поэт. Поэтический текст Безыменского полифоничен: мы слышим многоголосие Гражданской войны, наблюдаем за тяжелыми буднями ЧК, удивляемся тяге рядовых комсомольцев к культуре и знанию. Приметы времени и эпохи нашли отражение в главе «Комсомольская шашовка», в которой поэт актуализирует все противоречия тех дней: голод и воровство, труд и борьбу не только с внешними, но и с внутренними врагами. В текст Безыменский включает три стихотворения, музыку к которым написал Климентий Корчмарев: «Боевая», «Песнь швейных машинок» и «Комсомольская чехарда», которые были отдельно с нотами напечатаны в 1924 году и стали очень популярны у комсомольской молодежи⁵.

Мы встречаем здесь разный поэтический формат: песни, частушки, речовки, рифмованные лозунги. Совершенно очевидно, что сам формат нотной тетради неслучаен. Нетрудно представить, как этот текст коллективно декламируют или «пропевают» комсомольцы в молодежном клубе. Важна и нарративная составляющая текста. По своей структуре он похож на комикс с очень простенькими стихами, штампами и речовками-призывами. Эта поэтическая риторика напоминает скорее религиозно-экстатический текст, в котором Бога заменяют родная Партия и Комсомол. Валерий Отяковский справедливо замечает: «Контурно очерченные герои, их убежденность в понимании добра и зла, нескрываемый дидактичный

4 В тексте аббревиатура *предгубкомол* расшифровывается как Председатель губернского комитета комсомола. В 20-е годы в стране появилось множество сокращенных слов или словосочетаний, что отражало дух эпохи, когда множество новых организаций маркировались порой достаточно сложно и зачастую были непроходимы по смыслу. Популярны стали толковые словари для граждан: «Словарь политических, социально-экономических и некоторых других слов / сост. А. Чадов» [М.: Научная мысль, 1906], Лебедев А. «Общедоступный словарь: пособие при чтении газет и книг. Руководство для самообразования» [Нижний Новгород, 1907], Волгин А. «Толкователь политических слов и терминов с кратким обзором всех существующих партий» [М.: Труд, 1906], которые впоследствии неоднократно переиздавались. Иногда подобные сокращения приводили к появлению чудовищно тяжелых и «заумных» аббревиатур. Например, знаменитая ЧУСОСНА-БАРМА — Чрезвычайный уполномоченный Совета Рабочей и Крестьянской Обороны по снабжению Красной Армии и Флота.

5 Полифонизм оптики, нарратива и акустики отвечал задачам «Комсомолии» — поэмы, в которой все формальные средства были подчинены главным идеям революционной пропаганды и агитации. Многосложная структура и новая эстетика типографского материала формировали не только особую визуальную «насмотренность», но и репрезентировали акустическую зрелищность. Акцентировка шрифта и особая фонетическая ритмика артикулировали патриотическую интонацию, а песни Корчмарева / Безыменского в пространстве поэтического текста указывали на необходимость музыкальной аранжировки. Заметим попутно, что первая версия 1924 года мыслилась как стихи и песни, исполняющиеся в сопровождении фортепиано, а в версии 1928 года преобладающим стал прием чтения-декламации. См: Корчмарев, К. *Боевая: из поэмы «Комсомолия» Безыменского: для низкого голоса с сопровождением фортепьяно*. М., 1924, 1925; Корчмарев, К. *Песнь швейных машинок: для высокого голоса с фортепьяно* / Стих. Безыменского. М., 1924, 1925; Корчмарев, К. *Комсомольская чехарда: для голоса с фортепьяно* / Слова Безыменского. М., 1924, 1925.



Ил. 2

Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 20–21

пафос и кадровость восприятия — всё напоминает об Action и Detective Comics. <...> Визуальная динамика, яркие образы и мощные цвета, благодаря которым каждая страница воспринимается в первую очередь как изображение, превосходит по силе воздействия лучшие образцы комикс-искусства» [URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/987>]. Однако можно ли с уверенностью сказать, что перед нами обыкновенная политическая конъюнктура? Сегодня, по прошествии более девяноста лет, можно читать этот текст без пристрастия, и он открывает перед современным читателем иные горизонты исследовательского видения. Шокирующие строки (сегодня события тех лет воспринимаются совсем по-другому), отражающие исторические реалии 1920-х годов, демонстрируют не только опыт комсомольского жизнестроительства, но и художественный результат творчества писателя, преданно выполнявшего социальный заказ советской власти. На эту пропагандистскую историю можно сегодня взглянуть иронично, действительно как на комикс, но нельзя отрицать, что для поэта, истинно верующего в революционные ценности, Комсомол и Партия были религиозными святынями.

Стоит отметить, что партийно-комсомольская биография Александра Безыменского наполнена яркими страницами служения: в 1916 году он становится членом РСДРП(б)⁶, и этот выбор определяет всю его дальнейшую судьбу. Он вливается в стихию революции, занимается пропагандистской деятельностью в рабочих кружках, в октябре 1917 года получает назначение военным комиссаром станции Старый Петергоф, а после революции становится одним из первых руководителей Владимирского комсомола — Союза учащейся молодежи «Третий Интернационал». В 1918 году А. И. Безыменский участвует как избранный делегат в 1-м Съезде Комсомола, на котором избирается членом ЦК РКСМ⁷. Впоследствии он напишет воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, в которых с юношеской страстностью и восторженностью опишет эту удивительную встречу. Для поэта Ленин — «мощный родник, зовущийся Ильичем» [Безыменский, 1928, с. 18]: «Все яснее становилось, почему В. И. Ленин с таким пристрастием и так подробно расспрашивает обо всем, что касается быта и настроений рабочей и деревенской молодежи. Он хотел видеть ее сильной духом и телом, радостной и смелой. Нельзя было не обратить внимания на то, что любое сообщение о каком-либо недостатке или вредном явлении воспринимается В. И. Лениным только с одной точки зрения: а что сделано для искоренения этого недостатка или зла? <...> Действуйте, помогайте, информируйте, разоблачайте, советуйте, изобретайте, искореняйте, доводите все до конца!» [Безыменский, 1963, с. 103]

6 РСДРП(б) — Российская социал-демократическая рабочая партия (большевиков).

7 ЦК РКСМ — Центральный Комитет Российского коммунистического союза молодежи.



Ил. 3

Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 50–51

Этот «деятельностный» подход поэт возьмет на вооружение и в своем творчестве. «Комсомолия» наполнена призывами к действию:

Время для песен
— ПОЙ.
Время для битвы
— В БОЙ!
С песнями мир
СТРОЙ,
стальной
строй.
Время посеvu
— СЕЙ,
время летать
РЕЙ,
время ломать
БЕЙ!
Время знаменам
— ВЗВЕЙ знамя
зари АЛЕЙ.

[Безыменский, 1928, с. 40]

Совершенно очевидно, что перед нами слабые в художественном отношении стихи, как неоспорим и тот факт, что пропагандистская сила их воздействия очень велика, ведь Безыменский воспекает «величье незаметных дел» [с. 43], поэтизирует революционные будни и остается верноподданным партии большевиков: «Я — это Партия — плоть комсомольца. / Партия бранных и будних боев, / Партия класса из стали и солнца» [с. 47]. Революция не только стала частью биографии поэта, она вошла в его плоть и кровь, и трудно представить, что такой экспрессивный текст, наполненный романтическим восторгом перед стихией преобразований в стране, рождался только из конъюнктурных соображений. Романтический пафос текста и страстная патетика вербального нарратива, невероятное воодушевление и эмоциональный подъем — весь этот спектр чувств от ненависти до любви — невозможно симитировать. Лирический герой — комсомолец 1920-х годов — ощущается в каждой строке текста, а его финал — это мощный аккорд *Аллилуйи*, только не Богу, а Партии: «Я буду сед, / Но комсомольцем останусь... НАВСЕГДА» [с. 51]. В последних строчках Безыменский разрабатывает метафору дерева (РКП — Российская коммунистическая партия) и почек: «Да, Комсомолия! / Мы — почки твоих стволов, / твоих ветвей! / Мы — любим, / любим уголки / любой провинции твоей! / Мы, ОКТЯБРЯ стальные дети, / растем в тебе, / чтоб вновь расти, / чтоб в большевицком партбилете / Мандат/ на стройку / дней / найти» [с. 50].

Новая визуальная оптика конструктивизма

Служил социальным задачам и Соломон Телингатер. Очевидно, что ему была близка публицистическая направленность не только поэзии Владимира Маяковского, но и новаторское оформление Эль Лисицким его книги стихов «Для голоса» (1923). Работы Лисицкого, выполненные в стилистике конструктивизма, отличались, по словам Телингатера, «отчетливой содержательностью, определявшей характером и назначением книги и сказывающейся в соответствии оформления текста» [Телингатер, 2018, с. 100]. Художник неоднократно подчеркивал, что любые конструктивистские задачи в оформлении книги должны органически соответствовать ее содержанию и функционалу, а не служить бездумному украшательству. Телингатер стоял перед выбором: превратить книжную страницу в поле битвы новаторских графических технологий или донести до читателя представленный Безыменским текст в простом и лаконичном виде, что, по его мнению, соответствовало мощному политически-ориентированному высказыванию поэта. Не будем забывать, что Телингатер работает над оформлением «Комсомолии» в 1928 году, в разгар обострения классовой борьбы, когда проходят многочисленные дискуссии о назначении нового революционного искусства. В известной своей статье «Новое полиграфическое искусство в СССР»⁸ Телингатер недвусмысленно об этом выскажется: «Новое полиграфическое искусство в СССР действительно мобилизует и организует художественными средствами чувства, мысли и волю широчайших масс на дело социалистического строительства, проводящегося под руководством коммунистической партии. Сила действенности искусства данного вида — в массовой общедоступности и передовом характере ее принципов. <...> Классовая идеологическая направленность и целесообразность, соединенная с высокой выразительностью работы, — боевой лозунг пролетарского художника-полиграфиста» [Телингатер, 1931, с. 18–19].

Требования к художникам-полиграфистам связаны прежде всего с выбором доступных и максимально доходчивых полиграфических материалов, «отыскания наиболее выразительной, потребителски удобной внешней формы полиграфического произведения» [с. 19]. Телингатер также выступал за экономное использование материала, реализуя основное требование конструктивистской типографики. Вслед за техническим обновлением художник книги, по его мнению, должен создать универсальный текст, в котором в синтетическом единстве воплотятся все художественные задачи. В статье «Книга — целый художественный организм» он писал: «Общая задача, которая стоит перед издателями и полиграфистами после того, как мысль автора окончательно сформулирована, заключается в том, чтобы оптическими средствами графического характера создать тот печатный организм,

8 Михаил Карасик в комментариях к статье С. Телингатера «Новое полиграфическое искусство в СССР» отмечает, что статья вышла в «самый сложный момент сражений художественных группировок за влияние на широкую аудиторию и власть», поэтому наряду с тре-

бованием обновления полиграфического процесса за счет конструктивистской типографики ставилась цель идеологического воздействия новаторской книги на народные массы [Карасик, 2018, с. 88–89].

который, осуществленный, материализованный производством, дошел бы до многочисленного читателя. Именно потому, что эту задачу в наши дни решает большой и разнохарактерный по специализации коллектив людей, оснащенный самыми разнообразными техническими средствами, потому что в своей работе коллектив должен учитывать самые различные требования к книге — необходимо в каждом отдельном случае по-разному организовывать усилия этого коллектива, отобрать именно те средства, которые нужны для решения общей задачи издания. В оформительском решении издания совмещаются, фокусируются решения всех задач: идейно-художественного воздействия, технического осуществления, экономической и организационной целесообразности и т. д., и именно поэтому оно оказалось организующим и определяющим звеном» [URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/945>].

В представленной поэме Телингатер демонстрирует сложную архитектуру и интересные конструктивные технологии, продуцирующие новые семантические страты. Книга иллюстрирует единство визуальной оптики, нарративного повествования и акустического звучания, что структурирует изовербальный и аудиальный тексты. Важнейшую роль играют и уменьшенные в размере фотоиллюстрации, разбросанные в разных плоскостях текста, часть из них фрагментирована, другая часть — вырезана по контуру. Это своеобразный визуальный комментарий к тексту, актуализирующий риторику стихов Александра Безыменского. Надо сказать, что Телингатер был очень увлечен в эти годы кино и фотомонтажом. Концепцию монтажной техники в полиграфии он разрабатывает в статье «Фотомонтаж»: «Фотомонтаж, организованные на плоскости (плакат, книга) или в пространстве (выставочная установка) факты (фото) в сторону максимального выявления заданной цели (выраженной в лозунге или в подписи к монтажу, и т. д.); в том, что этот метод рекламы (несмотря на то, что он занесен к нам из-за границы — прежде всего, из Америки) только в результате Октябрьской революции мог на новой почве (клуб, ячейка, массовая печать, культпросветучреждения⁹, стенгазета и т. д.) найти свое настоящее назначение и работами наших советских мастеров (Лисицкий, Сенькин, Клуцис, Ган, Родченко и др.), послужить образцом для работ художникам-революционерам Запада, применяющим этот метод для массовой пропаганды коммунистических идей (Гартфильд в Германии) [URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/945>].

Этот прием монтирования и комбинирования фотографий на плоскости книжной страницы позволяет, по мысли художника, актуализировать с помощью фактографического материала общую идею и детализировать сформулированную «определенно осязаемую (зрительно) схему, выражающую основную мысль автора» [URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/945>]. Фотографии реальных людей в небольшом формате разбросаны по всей книге и являются формой иллюстрации поэтического текста. Они помогают художнику изучить не только новые возможности производственных мате-

⁹ Культпросветучреждения — культурно-просветительские учреждения.

риалов, но и использовать классический прием фотомонтажа как средство пластической выразительности.

Несомненное влияние на него оказали теоретические разработки теории монтажа известных кинематографистов 1920-х годов С. М. Эйзенштейна, Э. И. Шуб, Дзиги Вертова, с которыми он был не только хорошо знаком, но вместе с ними являлся членом Всероссийского объединения работников новых видов художественного труда «Октябрь» с 1928 года. Эта организация творческой интеллигенции объединила многих представителей культуры и искусства: художников, архитекторов, скульпторов, кинематографистов и др., людей, для которых важна была идея производственного и индустриального искусства, отвечающего требованиям идеологической пропаганды с целью повышения культурно-политического уровня трудящихся¹⁰. Телингатер принадлежал своему времени, его плакатный монтаж был не только данью новой идеологии функционализма, доступного и понятного пролетариату, но и освоением территории авангардистского эксперимента в области построения текста и иллюстрации. Неслучайно он не раз вспоминал опыты самописма и ручного набора Алексея Крученых в тифлиских сборниках группы «41°». Обращение к фотомонтажу позволило художнику расширить горизонты типографского эксперимента и показать преодоление жанровых и видовых границ в области фотографии и графики, фотографии и текста, в результате чего плакатная графика стала самостоятельным видом искусства.

В «Комсомолии» Телингатер работает с разными формами фотомонтажа. Мы встречаем как постановочные фотографии, так и документальные, с ярко выраженной пропагандистской риторикой. Телингатер соединяет несколько кадров в уплотненном пространстве книжной страницы. На двадцатой странице он располагает десять фотографий с вербальным ироническим комментарием, демонстрируя групповой портрет комсомольской молодежи — «лик братвы». Он также кадрирует текст по принципу киноплёнки, эффектно используя прием симультанного наложения фотокадров. Очень интересен, на наш взгляд, фотомонтаж к строкам «Текущий момент» и «Я, отраженный морем глаз», в которых прием совмещения негативов конструирует зеркальную множественность и динамику правдоподобия. Перед нами не простое сложение, а футуристическое умножение образов, наделяющих

¹⁰ Питерская исследовательница Петрова Л. П. в интересной статье «Художественное объединение "Октябрь" и его политические амбиции (на материале архивных изысканий)» [Петрова, 2014, с. 121–126] исследует проблему политической конкуренции художественного объединения модернистского толка «Октябрь» с АХРП (Ассоциация художников революционной России). АХРП артикулировала идею служения классовым пролетарским течениям в искусстве и декларировала: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьян, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу ре-

волюцию перед лицом международного пролетариата» [Борьба за реализм, 1962, с. 120]. Несмотря на внутренние противоречия и активные споры в художественной среде вокруг целей и задач пролетарского искусства, общий вектор движения страны был уже предопределен. В 1932 году вышло Постановление ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», в котором в целях преодоления кружковой замкнутости ставится задача ликвидации ассоциации пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП) и объединения «всех писателей, поддерживающих платформу Советской [стоящих за политику советской] власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве. В ответ на вызовы нового времени создается единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем» [Постановление ВКП(б), 1932, с. 62].

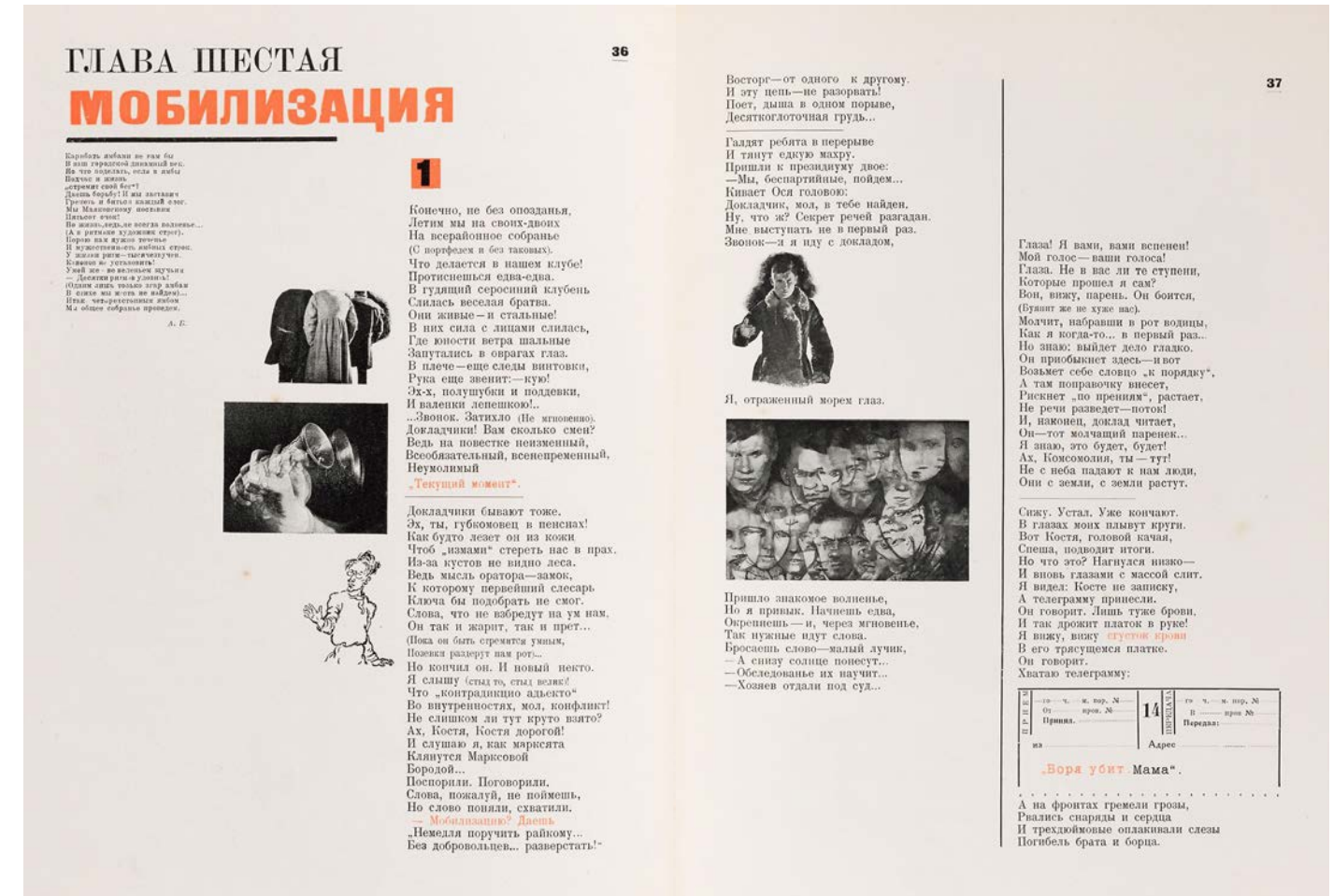
новыми смыслами симультанную иконографию. С таким приемом одним из первых стал работать Антон Джулия Брагалья — итальянский художник и фотограф-футурист, который сформулировал инновационную для того времени идею фотодинамизма. Он фиксировал жесты и невербальные кинетические знаки посредством фотокамеры и при проявлении и длительном освещении негатива достигал эффекта «светящегося следа», что создавало редкую оптическую иллюзию. По сути, Телингатер в своих фотомонтажных работах также стремился создать новую оптику посредством тиражирования фотокадра и эффекта монтажного наплыва. Надо отметить, что Телингатер называл себя не только конструктором книги, он мечтал воплотить идею «кино-книги», в которой последовательная смена иллюстраций подобно кинокадру помогала бы усилить зрелищный эффект книги¹¹. Акцент делался на визуализации нарративного ряда посредством фотографии и раскадровки книжной страницы, что характерно для кинематографического сценария. Хорошо известен факт сотрудничества Телингатера с работниками «1-й Кино-фабрики Совкино» и режиссером иллюстраций Е. Кохановым. Видно, что сценарий постановочных фотографий был тщательно продуман, и все они были выполнены с профессиональным мастерством.

Следует также отметить, что Телингатер размышлял о кино-книге, или «биоскопической книге» (по определению Эль Лисицкого), которая будет создана на основе визуальной грамматики и вербального нарратива — построена по принципу киносценария. О новой визуальной оптике писал Эль Лисицкий в статье «Типография и типографика». Художник комментировал новые требования к типографике так: «Экономия восприятия — оптика вместо фонетики. Оформление книжного организма с помощью наборного материала по законам типографской механики должно соответствовать силам сжатия и растяжения текста. Оформление книжного организма с помощью клише реализует новую оптику. Сверхъестественная реальность совершенствует зрение. Непрерывная последовательность страниц — «биоскопическая книга» [http://www.togdazine.ru/article/306]. Телингатеру были очень близки мысли, высказанные Лисицким о новой полиграфии книги и синтетическом жанре биоскопической книги, потому что отношение к книге как к саморазвивающемуся и живому организму, принцип «экономии восприятия» [URL: http://www.togdazine.ru/article/306] расширяли возможности авангардистской морфологии с ее установкой на тотальный эксперимент в области формы и материала.

Книга «Комсомолия» Александра Безыменского / Соломона Телингатера является, на наш взгляд, уникальным конструктивистским шедевром, построенным по законам максимально экономного конструктивистского материала и функционализма. Перед нами неординарные «книжные ансамбли» [URL: http://telingater.togdazine.ru/article/945] — так маркировал

11 Ж. Бойко в своей прекрасной книге «Новый графический дизайн в революционной России / New graphic design in revolutionary Russia» [Bojko, 1972] размышляет о том, что Телингатер создавал чертеж книги Безымен-

ского «Комсомолия» как фильм на основе литературного сценария, и более того, постепенно отказывался от традиционной архитектоники в пользу кино-книги, или «биоскопической книги».



Ил. 4

Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 36–37

Телингатер собственные работы в беседе с корреспондентом газеты, в том числе и «Комсомолия», которая строится как рассказ, иллюстрация, фотография, кинокадр и синтетична по своей структуре. Телингатер отказывается от банальной формы и представляет новую ритмику и стихографику с новаторской системой типографской комбинаторики. Обращаясь к приему акцентации текста жирными шрифтами, он расширяет композиционное пространство страницы за счет типографской линейки разной толщины. Асимметричная верстка (блоками, ступенями, каскадами) и разноуровневый шрифтовой набор создают эффектную черно-красную наборную мозаику, предлагая читателю и зрителю двойную представленность текста. В этой одновременной вербальности и иконичности типографского рисования художник демонстрирует конструкцию стиха, контролируемую с помощью языка типографских линеек, квадратов и строк, выполненных в стилистике полиграфического конструктивизма. Известно, что Телингатер сам набирал текст и верстал полосы, демонстрируя чудеса типографики, синтеза графического рисунка и фотографии. Особое значение в книге имеет фигурная акциденция. Художник играет с разнообразными шрифтами (начертаниями, гарнитурами, кеглями), расположением строк текста и комбинирует собственную шрифтовую мозаику с рисунком.

Прием акцентирования текста жирными шрифтами и его красно-черная палитра позволяет Телингатеру выстраивать текст в форме футуристической лесенки¹². Михаил Карасик замечает еще одну характерную особенность полиграфии Телингатера, на которую исследователи его творчества не обратили внимания. Художник использует прием *наборного рисования*: «В иллюстрационном ряду книги кроме фотографии есть рисованная и наборная графика, а также политипажные картинки. Самый яркий пример типографского рисования дан в третьей главе «Клуб». Телингатер строит особняк «князьеньки», в котором теперь расположились комсомольцы (комса), в классической ордерной архитектуре. Антаблемент набран из материала кассы: линеек, орнаментов, украшений. Можно было бы сказать, что этот рисунок совершенно выпадает из книги, кажется, что он ей просто чужд, если бы не одно обстоятельство: «Комсомолия» является результатом наборного творчества и демонстрацией мастерства Телингатера» [Карасик, 2018, с. 22]. Замеченный всеми исследователями принцип асимметричной верстки и прием шрифтового акцентирования репрезентировали новую архитектуру книжного текстового набора, которая демонстрировала графическую многослойность и мозаичность конструктивистской типографики. Особая визуальная оптика книги Телингатера / Безыменского «Комсомолия» заключалась в полифоническом диалоге разных материалов, в создании поликодового и мультимодального текста, соединяющего поэзию, графическую

12 Аналогичную графическую партитуру можно найти у И. Терентьева в «Трактате о сплошном неприличии» [Тифлис, 1920] и в книге «17 ерундовых орудий» [Тифлис, 1919].

живопись, песню, декламацию и экспериментальную фактуру — все то, что укладывалось в логику создания авангардистского «оптического стиля» [Телингатер, 1931, с. 18], о котором мечтал художник-полиграфист.

Заключение

Освоение опыта исторического авангарда, установка на эксперимент и поиск нового языка пластической выразительности книжной графики в «Комсомолии» — новаторство формы иллюстрирования поэтического текста — вызвало резкую критику представителей АХРР¹³. Пролетарские художники яростно опровергали откровенный формализм и эстетизм, отход от политической направленности художника-полиграфа. Достаточно прочесть фрагмент статьи Ф. Коннова и Я. Цирельсона, чтобы понять, что обстановка в стране в 1930 году изменилась и началась идеологическая травля радикально настроенных художников-авангардистов: «Еще большим издевательством над здравым смыслом и над поэтом и читателем является, с позволения сказать, “оформление” страниц Безыменского “Комсомолия”. Вместо выявления смысла стихов, выделения в них главной мысли, вместо упрощения читки стиха, — “оформление” лишило возможности прочесть этот отрывок даже тех, кто поэму знал на память. От слова оторвана начальная буква, одна строка оторвана от другой и разбросаны по листу так, что никто не может собрать, что за чем должно читаться» [Коннов, Цирельсон, 1930, с. 12].

Совершенно очевидно, что конструктивистская типографика «Комсомолии» не вписывалась в новые исторические контексты: эпохи первых пятилеток, усиления партийно-идеологической пропаганды, упразднения всех художественных группировок и создания Ордена Ленина Союза художников СССР (СХ СССР) в 1931 году, который преследовал совсем иные цели. Искусство отныне должно было содействовать строительству коммунизма в СССР и утверждению идеалов пролетарского интернационализма, а художник должен был создавать высокоидейные произведения, изображать действительность правдиво в ее историческом развитии¹⁴. Соломон Телингатер отныне станет решать иные пропагандистские задачи, а «Комсомолия» как прекрасный памятник конструктивистской полиграфии окажется забытым памятником эпохи на целые десятилетия. Сегодня по прошествии многих лет мы можем взглянуть непредвзято на поэтический текст Александра Безыменского как на документ эпохи, наполненный революционной романтикой и верой в светлое будущее страны. Диалог поэта с читателем моделировал гражданское самосознание и закреплял практику повседневного

13 АХРР — Ассоциация художников революционной России (1922–1932).

14 15 апреля 1931 года в Москве открылась первая выставка творческого объединения «Союз советских художников» под лозунгом социалистического реализма как основного художественного метода советских живописцев и писателей. Несмотря на идеологическую подоплеку эта выставка, на которой было представлено

348 работ, собрала очень талантливых и самобытных художников, таких как Аркадий Пластов, Рудольф Френц, Михаил Авилов, Петр Бучкин, Дмитрий Кардовский, Митрофан Греков, Аркадий Рылов, Василий Сварог, Константин Богаевский, Константин Рудаков и др. См. подробнее: Каталог 1-й выставки общества «Союз Советских художников». М.: Художник, 1931.

существования советского человека. Новая антропология, провозглашенная поэтом на страницах поэмы «Комсомолия», жила на глубочайшей вере в коммунистическое завтра, в победу мировой революции. Новый тип личности — энтузиаста-комсомольца, способного вынести на своих плечах все тяготы революционной перестройки, — демонстрировал идеологию оптимизма и уверенности в несокрушимой силе Партии и Комсомола. И эта искренность поэта, прославляющего идеологический императив, кажется нам убедительной для того, чтобы посмотреть на текст под иным углом зрения. Соломон Телингатер, репрезентируя авангардистский текст с новыми техниками и полиграфическими материалами, способствовал упрочению новой изобразительности в книжной иллюстрации. Пространственные и временные акциденции претворяются в художественные основания для масштабного полиграфического эксперимента, который ознаменовал подлинные открытия в конструктивистской типографике и повлек масштабное изменение визуальной оптики как таковой. «Комсомолия» как факт содружества художника и поэта, на наш взгляд, даже сегодня поражает масштабностью поставленных художественных задач и воплощенными конструктивистскими решениями. Освобождение от идеологических коннотаций предполагает новый взгляд на этот текст как на самоценное произведение внутри исторического и современного культурного поля.

Источники

Безыменский, А. И. (1928). *«Комсомолия»* [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз.

Библиография

- Безыменский, А. И. (1963).** *Партбилет № 224332.* М.: Молодая гвардия.
- Безыменский, А. И., Телингатер, С. Б. (2018).** *«Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер.* Репринтное издание. Комментарии и исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомыхин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, вып. 14).
- Беседа С. Б. Телингатера с корреспондентом газеты* // Электронный архив работ Соломона Телингатера: URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/954> (дата обращения: 01.02.2023).
- Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов (1962).** Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. В. Н. Перельман. М.: Советский художник.
- Карасик, М. (2018а).** *Конструктивистская партитура: типографика, кино, фотомонтаж в забытом шедевре Соломона Телингатера* // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомыхин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, 14). С. 7–33.
- Карасик, М. (2018б).** *Комментарий к статье С. Телингатера «Новое полиграфическое искусство в СССР»* // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомыхин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, 14). С. 86–91.
- Каталог 1-ой Выставки о-ва «Союз советских художников» (1931)* [Текст]: С. 15 апреля 1931 года / Обложка: П. Я. Павлинов. М.: Художник.
- Коннов, Ф., Цирельсон, Я. (1930).** *Выставка «Октября» под знаком «левой фразы»* // Искусство в массы. 1930, № 7 (15). С. 11–15.
- Корчмарев, К. (1924а).** *Песнь швейных машинок: для высокого голоса с фортепьяно* / Стих. Безыменского. М.: Гос. изд-во. Музыкальный Сектор.
- Корчмарев, К. (1924б).** *Комсомольская чехарда: для голоса с фортепьяно* / Слова Безыменского. М.: Гос. изд-во. Музыкальный Сектор.
- Корчмарев, К. (1925).** *Боевая: из поэмы «Комсомолия» Безыменского: для низкого голоса с сопровождением фортепьяно.* М.: Гос. изд-во. Музыкальный Сектор.
- Лелевич, Г. (1924).** *Александр Безыменский: Беглые заметки.* [Статья] // На посту. № 1. С. 165–188.
- Лисицкий, Э. (1924).** *Типография типографики.* URL: <http://www.togdazine.ru/article/306> (дата обращения: 15.01.2023).

- Отяковский, В. (2018).** *Советский комикс* // Электронный архив работ Соломона Телингатера: URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/987> (дата обращения: 15.01.2023).
- Петрова, Л. М. (2014).** *Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции (на материале архивных изысканий)* // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, вып. 171. С. 121–126.
- Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) (1932).** *О перестройке литературно-художественных организаций.* 23 апреля 1932 г. // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 6, 22; Оп. 163. Д. 938. Л. 37–38. Подлинник. Машинопись // Опубликовано: Партийное строительство. № 9. 1932. С. 62.
- Россомыхин, А. (2018).** *Запрещенный бестселлер, или Самая знаменитая поэма 1920-х: история публикаций, изъятия и забвения* // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомыхин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, вып. 14). С. 45–72.
- Телингатер, С. Б. (1939).** *Новое полиграфическое искусство в СССР* // Бригада художников. № 4. С. 18–21.
- Телингатер, С. Б. (2018).** *Оформление книги в 20-х годах. О 20-х годах, в которых происходило становление искусства социалистической книги и которые решили мою творческую биографию* // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомыхин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, вып. 14). С. 93–105.
- Телингатер, С. Б.** *Книга — целый художественный организм* // Электронный архив работ Соломона Телингатера: URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/945> (дата обращения: 22.02.2023).
- Телингатер, С. Б.** *Фотомонтаж* // Электронный архив работ Соломона Телингатера: URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/954> (дата обращения: 22.02.2023).
- Троцкий, Л. (2018).** *Предисловие к книге «Как пахнет жизнь» и поэме «Комсомолия»* // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского. Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования / сост. М. С. Карасик и А. А. Россомыхин. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. (AVANT-GARDE, вып. 14). С. 75–77.
- Bojko, S. (1972).** *New graphic design in revolutionary Russia* / Szymon Bojko; Transl. from The Pol. by Robert Strybel a. Lech Zembrzusi. New York; Washington: Praeger, Cop.
- Rossomakhin, A. (2019).** *The forbidden bestseller, or The most forgotten poem about Revolution* // The many lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's legacy: new contexts (Ed. by D. IOFFE and F. H. WHITE). (Pegasus Oost-Europese Studies. Vol. 32). Amsterdam: Uitgeverij Pegasus. Pp. 285–304.

Список иллюстраций

Ил. 1. Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 12–13. Источник изображения — URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (дата обращения: 10.02.2023)

Ил. 2. Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 20–21. Источник изображения — URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (дата обращения: 10.02.2023)

Ил. 3. Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 50–51. Источник изображения — URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (дата обращения: 10.02.2023)

Ил. 4. Безыменский А. И. Комсомолия [Текст]: страницы эпопеи / монтаж книги Телингатера С. Б. Москва; Ленинград: Гиз, 1928. Разворот книги. С. 36–37. Источник изображения — URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (дата обращения: 10.02.2023)

Sources

Bezymensky, A. I. (1928). *Komsomolia: Pages from an Epic / montage by S. B. Telingater.* Moscow; Leningrad: GlZ.

References

Bezymensky, Alexandr (1963). *Party card No. 224332.* Moscow: The Young Guard. [In Russ.]

Bezymensky, Alexandr & Telingater, Solomon (2018). *Bezymensky / Telingater's "Komsomolia": A Constructivist masterpiece and a banned bestseller. A reprint edition. Commentary and Study.* Ed. by M. S. Karasik and A. A. Rossomakhin. Saint Petersburg: European University (AVANT-GARDE Series, Iss. 14) [In Russ.]

S. B. Telingater's talk to a newspaper journalist.

In: Electronic archive of S. B. Telingater's works. URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/954> (access date: 01.02.2023) [In Russ.]

Struggle for Realism in visual arts during The 1920s (1962). Materials, documents, memoirs / Compiled and ed. by V. N. Perel'man. Moscow: Sovetskii khudozhnik. [In Russ.]

Karasik, Mikhail (2018a). *A Constructivist score: typographic art, cinema, photomontage in Solomon Telingater's forgotten masterpiece.* Bezymensky / Telingater's "Komsomolia": A Constructivist masterpiece and a banned bestseller. A reprint edition. Commentary and Study. Ed. by M. S. Karasik and A. A. Rossomakhin. Saint Petersburg: European University (AVANT-GARDE Series, Iss. 14). Pp. 7–33. [In Russ.]

Karasik, Mikhail (2018b). *Commentary on S. Tellingater's article "New Polygraphic Art in The USSR".* Bezymensky / Telingater's "Komsomolia": A Constructivist masterpiece and a banned bestseller. A reprint edition. Commentary and Study / ed. by M. S. Karasik and A. A. Rossomakhin. St. Petersburg: European University (AVANT-GARDE Series, Iss. 14). Pp. 88–91. [In Russ.]

The Catalog of Exhibition No. 1 of the Union of Soviet Artists (1931) [Text]: Opened April 15, 1931 / Cover by P. Ya. Pavlinov. Moskva: Khudozhnik. [In Russ.]

Konnov, Fyodor & Tsirel'son, Yakov (1930). *"Oktiabr"'s Exhibtion: Little More than a Left-Wing Phrase // Iskusstvo v massy.* 1930, № 7 (15). Pp. 11–15. [In Russ.]

Korchmarev, Klimentyi (1925). *The Battle Song: from Bezymensky's "Komsomolia" for a low-pitched voice accompanied by a piano.* Moscow: Gos. izd-vo, Music Sector. [In Russ.]

Korchmarev, Klimentyi (1924a). *The Sewing Machines' Song: for a high-pitched voice accompanied by a piano / Lyrics by [A.] Bezymensky.* Moscow: Gos. izd-vo, Music Sector. [In Russ.]

Korchmarev, Klimentyi (1924b). *A Komsomol Leap-Frog: A Song accompanied by a piano / Lyrics by [A.] Bezymensky.* Moscow: Gos. izd-vo, Music Sector. [In Russ.]

Lissitsky, El (1924). *The typography of typographic art.* URL: <http://www.togdazine.ru/article/306> (access date: 15.01.2023) [In Russ.]

Lelevich G. (1924). *Alexander Bezymensky: Fugitive Notes.* [Article] // On Post. 1924. № 1. Pp. 165–188. [In Russ.]

Otiakovsky, Valeryi (2018). *A Soviet comic strip.* In: Electronic archive of S. B. Telingater's works. URL: <http://telingater.togdazine.ru/ricle/987> (access date: 15.01.2023) [In Russ.]

Illustrations

III. 1. Bezymensky, A. I. Komsomolia: Pages from an Epic / montage by S. B. Telingater. Moscow; Leningrad: GlZ, 1928. Book spread. Pp. 12–13. Image source: URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (access date: 10.02.2023)

III. 2. Bezymensky, A. I. Komsomolia: Pages from an Epic / montage by S. B. Telingater. Moscow; Leningrad: GlZ, 1928. Book spread. Pp. 20–21. Image source: URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (access date: 10.02.2023)

III. 3. Bezymensky, A. I. Komsomolia: Pages from an Epic / montage by S. B. Telingater. Moscow; Leningrad: GlZ, 1928. Book spread. Pp. 50–51. Image source: URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (access date: 10.02.2023)

III. 4. Bezymensky, A. I. Komsomolia: Pages from an Epic / montage by S. B. Telingater. Moscow; Leningrad: GlZ, 1928. Book spread. Pp. 36–37. Image source: URL: <http://telingater.togdazine.ru/> (access date: 10.02.2023)

Decree of Politburo TsK VKP(b) (1932). *On The restructuring of literary and artistic unions.* April 23, 1932. RTsKhIDNI. F.17. Op. 3. D. 881. L. 6, 22; Op. 163. D. 938. L. 37–38. Typescript. (Published in: Partiinoe stroitel'stvo. 1932, № 9. P. 62. [In Russ.]

Petrova, Lyubov (2014). *The "Oktiabr" artistic group and its political ambition: discoveries in The archives // Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena.* Iss. 171. Pp. 121–126. [In Russ.]

Rossomakhin, Andrei (2018). *A banned bestseller, or The 1920s best-known poem: Publication history and The story of confiscation and oblivion.* Bezymensky / Telingater's "Komsomolia": A Constructivist masterpiece and a banned bestseller. A reprint edition. Commentary and Study. Ed. by M. S. Karasik and A. A. Rossomakhin. St. Petersburg: European University (AVANT-GARDE Series, Iss. 14). Pp. 45–72. [In Russ.]

Telingater, Solomon (2018). *Book art in The 1920s: On The 1920s as The period of the rise of the Socialist book art and The crucial years in my artistic biography.* Bezymensky / Telingater's "Komsomolia": A Constructivist masterpiece and a banned bestseller. A reprint edition. Commentary and Study. Ed. by M. S. Karasik and A. A. Rossomakhin. St. Petersburg: European University (AVANT-GARDE Series, Iss. 14). Pp. 93–105. [In Russ.]

Telingater, Solomon (1939). *New print art in The USSR // Brigada khudozhnikov.* № 4. Pp. 18–21. [In Russ.]

Telingater, Solomon. *The book as a single artistic unity.* Electronic archive of S. B. Telingater's works. URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/954> (access date: 22.02.2023) [In Russ.]

Telingater, Solomon. *Photomontage.* Electronic archive of S. B. Telingater's works. URL: <http://telingater.togdazine.ru/article/954> (access date: 22.02.2023) [In Russ.]

Trotsky, Lev (2018). *A preface to "What Life Smells Of" and "Komsomolia".* Bezymensky / Telingater's "Komsomolia": A Constructivist masterpiece and a banned bestseller. A reprint edition. Commentary and Study. Ed. by M. S. Karasik and A. A. Rossomakhin. St. Petersburg: European University (AVANT-GARDE Series, Iss. 14). Pp. 75–77. [In Russ.]

Bojko, Szymon (1972). *New graphic design in revolutionary Russia.* Szymon Bojko; Transl. from The Pol. by Robert Strybel a. Lech Zembrzuski. New York; Washington: Praeger, Cop.

Rossomakhin, Andrei (2019). *The forbidden bestseller, or The most forgotten poem about Revolution // The many lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's legacy: new contexts* (Ed. by D. Ioffe and F. H. White). (Pegasus Oost-Europese Studies. Vol. 32). Amsterdam: Uitgeverij Pegasus. Pp. 285–304.

рецепции авангарда в советском массовом текстиле 1930-х годов

К. Л. ГУСЕВА

Государственное бюджетное
учреждение культуры города Москвы
«Музейное объединение “Музей
Москвы”», 119021, Москва, Россия
gksenial@gmail.com

Аннотация

Статья рассказывает, как принципы и подходы, лежавшие в основе авангардного синтетического мышления, получили применение и переосмысление в искусстве массового текстиля в 1930-е годы. Кратко очерчивается ситуация, сложившаяся на текстильных производствах в первые революционные годы, а также причины, заставившие обратить внимание как авангардистов, так и представителей власти на вопрос системного образования художников-текстильщиков. В данной статье рассматривается, как текстильный факультет ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа стал местом формирования художника нового типа, проявившего себя в полной мере уже после окончания института в 1930-е годы. Будучи авторами, владеющими в равной степени художественными навыками, проектным мышлением, знанием технических и химических факторов, способными решать задачи разного профиля, они смогли продемонстрировать беспримысленность программы, предложенной педагогами главной школы авангарда для текстильной художественной промышленности. При всей очевидной разнице между рисунками для тканей периода авангарда и последующего десятилетия, общность выразилась именно в преемственности подходов преподавателей, что удалось продемонстрировать в момент перелома эстетических и идеологических представлений. Лия Райцер, Вера Лотонина, Дарья Преображенская, Мария Ануфриева, Дина Лехтман-Заславская, Мария Шуйкина и другие воспитанницы формального метода показали, как знание пропедевтики и синтетическое междисциплинарное мышление помогли им адаптироваться под новые эстетические, идеологические и производственные аспекты и сохранить при этом свой авторский почерк.

Ключевые слова: текстиль, художник-текстильщик, искусство массовой ткани, агиттекстиль, образование, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, авангард, вещь, фабрика, костюм

KSENIA L. GUSEVA

The Museum of Moscow,
119021 Moscow, Russia
gksenial@gmail.com

Для цитирования: Гусева К. Л. Рецепции авангарда в советском массовом текстиле 1930-х годов // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 78–99

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-78-99

avant-garde receptions in soviet mass textiles of the 1930s

Abstract

The article describes how the basic principles and approaches of the avant-garde synthetic thought were applied and reinterpreted in the art of mass production textiles in the 1930s. The situation in textile industries in the first revolutionary years is briefly outlined, as well as the reasons that forced both avant-gardists and government representatives to pay attention to the issue of systematic education of textile artists. This article examines how the textile faculty of Vkhutemas-Vkhutein became the place of formation of a new type of artist, who fully manifested himself after graduating from the institute in the 1930s. Being authors who possess equally artistic skills, project thinking, knowledge of technical and chemical factors, and capable to solve problems of various nature, they were able to demonstrate the reliability of the program proposed by the pedagogues of the main avant-garde school for the textile art industry. Despite the obvious difference between the drawings for fabrics of the avant-garde period and the subsequent decade, the continuity of the educational approach is common, which demonstrated itself at the moment of the turning point of aesthetic and ideological ideas. Lia Raitzer, Vera Lotonina, Daria Preobrazhenia, Maria Anufrieva, Dina Lekhtman-Zaslavskaya, Maria Shuikina and other students of the formal method showed how knowledge of propaedeutics and synthetic interdisciplinary thinking helped them to adapt to the new aesthetic, ideological and industrial aspects and at the same time contain their signature handwriting.

Keywords: textile, design, pattern, printed cotton, artisanal work, textile industries, USSR, propaganda textiles, Vkhutemas-Vkhutein, education, avant-garde, factory, fashion

Сейчас текстиль эпохи авангарда ассоциируется с двумя яркими явлениями — революционными по своей форме геометрическими рисунками художниц Любови Поповой и Варвары Степановой, а также со знаменитым агиттекстилем с его сюжетно-тематическими композициями. Важно, что в обоих случаях речь идет о конкретном ответвлении текстильного искусства — о промышленном производстве тканей, которое подразумевает километры ситцев и штапелей. Вышивки и кружева, ковроделие и ручное ткачество также активно развивались в первые революционные десятилетия — как самостоятельное направление в контексте сохранения художественных промыслов и ремесел. Однако именно в производственное ответвление пришло новое поколение художников, сформировавшее облик советского текстиля 1930-х годов.

Причин этому было несколько. После революции и окончания Гражданской войны в стране начался активный процесс восстановления промышленности и перевода работающих предприятий на мирные рельсы. Уже весной 1920 года IX съезд РКП(б) наметил программу производства тканей, придавая возрождению текстильных фабрик большое экономическое, политическое, а главное — идеологическое значение. Во многом такое отношение было связано с поддержкой государством идеи художников-авангардистов, связанной с созданием новой предметной среды: человека должны были окружать вещи, помогающие в его повседневном быту и в то же время отражающие идеалы социализма, что способствовало бы более быстрому формированию нового образа жизни.

Эта идея проникла в той или иной степени во все отрасли художественной промышленности, но грандиозного масштаба достигла в полиграфии и текстиле. Они имеют много общего — от принципа нанесения рисунка на материал до станкового тиражного производства и легкости распространения. Массовость и дешевизна — главные преимущества этих искусств в решении агитационных задач. Но при обилии пересечений существует два ключевых отличия. Во-первых, у них кардинально разное понимание актуальности. Современник событий, известный искусствовед и критик Давид Аркин писал, что «плакат никогда не рассчитан на длительное применение — в этом его сила, острота, он бьет по боевым темам дня. Текстиль рассчитан на длительное применение. Плакатный рисунок здесь надоест» [Аркин, 1931, с. 3]. Упаковки, листовки, брошюры работают молниеносно и так же быстро исчезают из поля зрения человека. Ткани же должны иметь временной потенциал. Кроме того, важное бытовое наблюдение, ткань часто приобретает покупателем до принятия им решения, что именно он хочет из нее сшить. Она часто дожидается своего часа и используется лишь спустя некоторое время. При этом сшитые вещи, в свою очередь, будут сопровождать человека на протяжении какого-то периода, и длительность этого срока часто непредсказуема. Второе ключевое отличие — полиграфическая продукция самостоятельна, она и есть та сама «вещь». Ткань же является основой для «вещей», которые могут быть какими угодно — от штор и наволочек до платья и рубашки. Текстильное производство не навязывает

свой ассортимент, а предоставляет человеку материал для создания того, что действительно ему необходимо. Так ткани, будучи наиболее тиражируемым видом искусства, могут широко распространиться в облике множества вещей, отличных по своей функции, и за счет рисунка транслировать новые эстетические и идеологические ценности, сопровождая человека в быту на протяжении долгого времени. В результате тканям отводилось особое место в глобальной идеологической перестройке мышления: «Текстильный рисунок является наиболее распространенной среди широких слоев трудящихся формой искусства. Следовательно, он должен быть точно выверен классовой оценкой трудящихся» [Советский текстиль, 1931]. Все это сделало из тканей объект повышенного внимания и усилило значение художника-текстильщика в советской культуре в целом.

Крупнейшие дореволюционные текстильные производства после национализации были переименованы: Товарищество ситценабивной мануфактуры «Эмиль Циндель» стало Первой ситценабивной фабрикой, Акционерное общество шелковых фабрик «К. О. Жиро Сыновья» — шелковой фабрикой «Красная Роза» им. Розы Люксембург и т. д. Смена названия должна была поддерживаться и обновлением ассортимента выпускаемой продукции: существующие текстильные рисунки с изысканными растительными мотивами были объявлены буржуазными и идеологически чуждыми. Требовалось найти художественный язык, который будет ассоциироваться с новым мировоззрением, работать на идеологию страны и соответствовать ей на визуальном уровне. Кто же должен был осуществить столь ответственную задачу? Николай Соболев в своих «Очерках по истории украшения тканей» писал, что в российской текстильной промышленности «вторая половина XIX века и первые годы XX проходят под исключительным влиянием французских вкусов и мод Парижа. Импорт рисунков и коллекций готовых образцов (так называемых абонементов) для хлопчатобумажных и шелковых мануфактур принимает гомерические размеры. На набивных фабриках Москвы и Петербурга главные художники, а часто и их помощники, — исключительно французы и эльзасцы. В общем, это приводит к значительному художественному упадку. Владельцы фабрик, получая колоссальные прибыли, никогда не задавались мыслью о создании собственного русского специфического художественного оформления ткани» [Соболев, 1934, с. 412]. Разумеется, в словах Соболева присутствует определенная категоричность. Достаточно того факта, что Оскар Грюн, одна из главных фигур в области текстиля в первые послереволюционные десятилетия, стал заведующим рисовальни Трехгорной мануфактуры еще в 1900-е. Тем не менее, производства действительно не хватало в штате ярких художников, способных найти новый язык массового текстиля, соответствующий авангардному индустриальному времени.

Встал вопрос, где брать художников нового типа — «техников-художников, создающих новые конструкции предметов, новые рисунки, новые украшения», как называл их исследователь народного искусства Николай Бартрам [Бартрам, 1926, с. 16]. Местом, где они формировались,

стали Высшие художественно-технические мастерские — ВХУТЕМАС, среди производственных факультетов которого был и текстильный. Однако, открыв свои двери в 1920 году, он не смог сразу выпустить на производство молодое поколение, поэтому фабрики вынуждены были сами искать выход из сложившейся кризисной ситуации. Они решали ее двумя параллельными и противоположными по своему характеру способами. Первый был наиболее радикальным, и на него решилась только Первая ситценабивная фабрика. В 1924 году ее руководство выпускает объявление о поиске новых художников в самой популярной и тиражируемой газете — «Правде». На это объявление откликнулись художницы-авангардистки Варвара Степанова и Любовь Попова, предложив экспериментальное решение: они ввели в производство геометрически-рациональные рисунки, чистые по своей форме и цвету. Яркую характеристику им дал автор брошюры о хлопчатобумажном производстве Александр Зайков: «Рисунок Поповой прост, строг и смел. Что может быть смелее больших цветных кругов на белом платье? Мы говорим о маркизете, который еще недавно по праздникам одевали многие работницы. Ткань легка, почти прозрачна, большие круги с легкой тканью как будто не вяжутся, но как они притягивают глаз! И вот Попова разбивает круг на два цвета — черный и голубой, и круги делаются сквозными из черных и голубых полосок попеременно с белыми. Для большей легкости рисунка черная полоса в одной половине круга переходит в белую на другой, а белая — в голубую. Большие, но насквозь прорезанные круги становятся страшно легкими. Разве не чрезмерно пестро, не кричит сочетание черных и белых полос? Но эту пестроту Попова заковала в круг и оттого получается могучий, но легкий рисунок для легких тканей. Направление же всех полос в одну сторону связывает все круги в одно стройное целое. Великолепно найдена величина кругов к белому полю тканей» [Зайков, 1927, с. 121]. Важно отметить, что автор описывает ткань как художественную композицию, то есть производит в своем роде формальный анализ произведения искусства, акцентируя внимание на цветах, пропорциях, пространственных эффектах. Его современник культуролог и философ Алексей Топорков поддерживает восторги своего коллеги и отмечает, что «работы Поповой интересны в том отношении, что у нее действительно происходит смычка искусства и производства» [Топорков, 1928, с. 234]. Но он видит эту смычку именно в использовании живописной системы супрематизма в форме прикладных искусств: «В рисунках Поповой непосредственно чувствуется радость искусства, выпущенного из клетки и ставшего причастным к подлинной жизни. Можно сказать, что с внешней стороны это все тот же супрематизм, то же сочетание геометрических форм и красочных тонов в различных комбинациях, то же беспредметничество. Однако по существу это есть нечто совершенно иное. Здесь Попова идет не от отвлеченных отношений фигур и тонов, а от материала, от самой ткани, она имеет в виду образ платья, который должен быть сшит из этой ткани» [Топорков, 1928, с. 234]. Чуть позже Фрида Рогинская, главный исследователь советского текстиля и современница событий, отметит, что «вся практика конструктивистов в отношении текстиля привела

их не к инженерии, а к прикладничеству в плохом смысле этого слова. Они не „делали вещей“ и „не заменяли инженеров в производстве“, а, как прикладники „доброго старого времени“ давали рисунки, не зная производственного и колористического процесса. То что эти рисунки были геометрическими нимало не изменило существа вопроса» [Рогинская, 1930, с. 78]. Сейчас мы понимаем, что Попова и Степанова продолжали решать интересовавшие их собственные формальные художественные задачи, отстраняясь от программы супрематизма, которая подразумевала универсальность языка для любых направлений искусства. Конструктивисты же, к которым себя причисляли художницы, предлагали подход, подразумевающий адаптацию художественного языка под специфику того или иного производства, слияние функции, формы и материала. Однако сами они не смогли довести идею до реализации в силу отсутствия профильного инженерного образования и более глубокого понимания производственных профильных процессов.

Производственные аспекты, разумеется, были известны рисовальщикам, числившимся в штате фабрик еще с дореволюционных времен. Поставленную перед ними задачу — «уничтожить цветочки, гирлянды, травки» — они восприняли буквально [Арватов, 1926, с. 84]. Их мышление было схоже с восприятием современности ремесленниками традиционных промыслов. Как мастерица вологодского кружева наивно встраивала в привычные орнаментально-декоративные композиции новые социалистические атрибуты, так и рисовальщики фабрик брали за основу устоявшиеся раппортные композиции и заменяли растительные мотивы тракторами, лампочками, парусниками, шеренгами, заводами и т. д. При этом настроение и характер рисунков вовсе не изменился: аналогичный колорит, построенный на нежных пастельных оттенках или, наоборот, сложных насыщенных лиловых, фиолетовых, лимонных цветах, композиционная воздушность и плавность линий, обилие изящных по своей форме деталей в виде завитков и подробная проработка, практически светотеневая. Ярким примером служат рисунки Сергея Бурылина, датируемые 1924 годом и выполненные на Иваново-Вознесенской фабрике. Именно он стал одним из родоначальников феномена агитационного текстиля. Такое решение, однако, содержало в себе конфликт: характер революционных сюжетов и образов противоречил изысканности композиции и колорита.

За этими двумя процессами наблюдал преподавательский состав уже упомянутого выше текстильного факультета ВХУТЕМАСа. Вместе со своими студентами мастера анализировали и пытались найти золотую середину между двумя кардинально разными подходами, каждый из которых был в результате признан непригодным. Варвара Степанова и Любовь Попова нащупали новый формальный язык, но не смогли его адаптировать под специфику производства текстиля. Актуальность их рисунков была как раз полиграфическая — они впечатляли, поражали, заряжали, но не смогли прижиться и угасли. Ткани Поповой и Степановой не получили популярности среди покупателей, и Первая ситценабивная фабрика была вынуждена прекратить сотрудничество с ними. Агитационный текстиль рисовальщиков

старой гвардии демонстрировал важность понимания технических нюансов, а также умение адаптироваться под запрос современности. Тот же Сергей Бурылин понимал, что вкусы покупателя нельзя изменить моментально, ведь прежние витиеватые мотивы пользовались огромной популярностью, и резкий отказ от них привел бы к невозможности реализовать товар. В каталоге выставки «Советский бытовой текстиль» 1928 года Николай Соболев призывал руководство фабрик и художников «остерегаться разрушать экспорт изменением установленных „классических“ рисунков для Востока, помня, что восточные покупатели зачастую отказываются брать товар даже тогда, когда только на одной обложке куска заметны отступления от установленного образца» [Соболев, 1929, с. 56]. Поэтому Бурылин предлагал в своем роде альтернативу — прежние художественные приемы, но с новыми образами.

Текстильный факультет ВХУТЕМАСа объединил в себе эти два направления, чтобы воспитать новый тип художника-производственника по-настоящему авангардного типа мышления. Декан факультета Сергей Молчанов поставил задачу выпустить специалистов, готовых к любым стилистическим обновлениям и социальным заказам, ведь фабрики в первую очередь должны были удовлетворять потребительский спрос города и деревни; специалистов, готовых работать в этих жестких производственных экономических рамках и внутри них находить возможности выражения себя как художника. Для этого он пригласил специалистов по технической части, которые составили основу преподавательского состава. Например, Алексей Державин и Петр Викторов были видными химиками-технологами и читали на факультете курс «Общая химическая технология волокнистых материалов». Также в обучении студентов принимал участие ученый в области химической технологии и химии красителей Николай Вознесенский [Бесчастнов, 2021, с. 168]. За художественную часть отвечали в основном художники-авангардисты, приверженцы формального подхода: Надежда Удальцова вела дисциплину «Цвет», а Александр Куприн отвечал за специальную композицию. Были и преподаватели, которые сочетали в обучении два подхода. Так, Оскар Грюн, совмещая преподавание с руководством художественной мастерской Трехгорной мануфактуры, вел дисциплину «Машинная набойка» и учил разрабатывать такие рисунки, которые отвечали техническим требованиям производства. Его коллега Людмила Маяковская знакомила студентов с аэрографическим методом нанесения рисунка через трафареты и затем учила разрабатывать композиции рисунков, отражающих специфику возможностей самого инструмента.

Важно и то, что на текстфаке не прижилось классическое для ВХУТЕМАСа представление «мастер и его ученики», то есть вокруг преподавателя не формировался круг последователей и приверженцев его теории. Так, Надежда Удальцова писала: «Изучение цвета на текстильном факультете не может носить характера чисто абстрактного изучения цвета вообще в его различных свойствах, а именно цвета в его специфическом значении [для] данного производства. <...> Причем работы над цветом... должны вестись вне рамок навязчивости существующего художественного стиля». Далее она

отмечает, что в работе над цветом «необходима тесная связь с преподавателями текстильного факультета по всем отделам» [Удальцова, 1994, с. 67]. По сути, система, сложившаяся на текстильном факультете, повторяла реальное производство, где техническое, химико-колористическое и художественное направления деятельности были тесно взаимосвязаны. Молчанову было важно погрузить студента в масштабный производственный процесс, в котором художник выступает лишь одним из звеньев и успех его рисунка зависит от умения слушать коллег из других цехов, рассматривать ограничения не как препятствие, а как вызов и возможность для эксперимента.

Текстильный факультет научил студентов воспринимать технические инструменты и материалы — медные валы, трафареты, анилиновые красители, отличные по составу, плотности и принципу переплетения ткани — как инструменты и материалы живописца, освоив которые, можно создавать художественные авторские композиции. Причем погружение требовалось основательное: прежде чем начать создавать свои композиции, было необходимо разобрать все технические нюансы. Так, Людмила Маяковская, которая преподавала композицию по аэрографии, начинала свой курс с изучения аэрографа. Маяковской было важно, чтобы студенты хорошо знали его внутреннее устройство и могли самостоятельно разобрать и собрать его. Такое подробное ознакомление с техникой позволяло учащимся узнать специфику и возможности инструмента, а впоследствии и использовать его в качестве художественного образа. Студенты, в частности, зарисовывали машины и демонстрировали получившиеся результаты на учебных выставках, о чем сообщает, например, заметка в газете «Голос текстилей»: «Сколько трудностей и терпения нужно было лишь для того, чтобы зарисовать ту или иную часть машины, когда она движется. <...> Все это достигнуто студентами продолжительной и упорной работой, иной раз по две смены без перерыва. Теперь они открыли выставку своих работ. На выставке 250 рисунков и чертежей, зарисованных непосредственно с натуры. Рисунки выполнены точно и художественно» [Нерадов, 1925, с. 15–16]. Это было необходимо не только для того, чтобы понимать все технические нюансы производства, но и для того, чтобы вернее передать образ, а если точнее, дух индустриализации — ритмы станков, цикличное движение шестеренок, скорость передач. Таким образом, образовательная программа ВХУТЕМАСа имела синтетический подход: изучение самого способа производства являлось источником вдохновения, материалом для анализа; студенты не искали «мотивы» где-то в стороне, а буквально погружались в эстетику текстильного производства как часть революционной реальности.

Именно с первым поколением выпускниц текстильного факультета — Лия Райцер, Надежда Полуэктова, Мария Шуйкина, Мария Назаревская, Дина Лехтман-Заславская, Елизавета Лапшина и другие — связан расцвет явления агитационного текстиля. После окончания обучения они были устроены на ведущие текстильные производства. Например, Мария Ануфриева была приглашена на Трехгорную мануфактуру, а Любовь Силич, Дарья Преображенская — на Иваново-Вознесенскую. Каждая из них создавала рисунки,

отвечающие требованиям фабрики. Так, например, ситец «Демонстрация» 1929 года по рисунку Лии Райцер сочетает в себе ожидаемую покупателем орнаментальность и необходимую идеологическую ассоциацию, при этом его производство экономически выгодно. Рисунок построен на основе одного цвета — революционного кумачового красного, что, с одной стороны, делает ткань недорогой (чем меньше цветов, тем дешевле, так как ниже временные и технические затраты на гравировку медных валов и последующей печати), а с другой — подчеркивает символичность цвета. При первом взгляде рисунок кажется абстрактным и построенным на мелких геометрических деталях, нет отчетливой ориентации, раппортный элемент плавно переходит в соседний, образуя бесконечную композицию. Однако при детальном рассмотрении зритель обнаруживает узнаваемые силуэты людей, выстроенных в шеренгу с знаменами в руках. Так исключительно формально-композиционными инструментами создается настоящий оптический пространственный эффект.

Можно привести множество подобных примеров, созданных выпускницами ВХУТЕМАСа (с 1927 года — ВХУТЕИНа). Успех в создании таких рисунков привел к персональной известности и признанию их как художников. В 1928 году они учредили отделение текстиля в рамках молодежной секции Ассоциации художников революции (ОМАХР) и начали участвовать в выставках. Это направление их деятельности имело исключительно репрезентативную функцию. Специально для таких мероприятий они создавали ткани, в которых демонстрировали освоение технических возможностей производства через сложные многофигурные композиции с идеологическими раппортами. Теперь текстиль встает в один ряд с классическими видами искусства. Так, на афише и в каталоге выставки к 15-летию РККА, организованной в 1933 году в павильонах ЦПКиО, текстиль шел через с запятую с живописью, графикой, скульптурой. Это было единственное направление промышленного искусства, представленное на выставке, что неудивительно — текстиль здесь выступал в виде панно с конкретным нарративом. Одним из экспонатов был декоративный сатин Лии Райцер под названием «Механизация РККА», в котором предстает самый настоящий парад техники. Здесь можно увидеть и грузовики, везущие красноармейцев, и дирижабли, и самолеты, и танки (освоены все горизонты!) — причем они представлены в пропорциональном друг другу масштабе, с нюансировкой и обилием деталей. Нет необходимости в распознавании рисунка: все отчетливо считывается зрителем. Раппорт ткани как бы транслирует главную мысль — грандиозность механизации, ей буквально нет конца и края. Такие ткани производили фурор и впечатляли посетителей выставки своей идеей и уровнем мастерства, но вместе с тем теряли свою основную функцию — они переставали быть материалом для пошива вещей. Перекроенная вдоль и поперек Красная армия выглядела бы кошунственно. Как писал критик и первый исследователь промышленных искусств Алексей Федоров-Давыдов, «к изображению на текстиле советской тематики и эмблем нужно относиться весьма осторожно в силу того, что практическое бытовое употребление

данной ткани может порою привести к контрреволюционному обращению с данной тематикой» [Федоров-Давыдов, 1931, с. 77].

Сразу после закрытия описываемой выставки Совнарком принял постановление о недопустимости сюжетно-тематических рисунков, обозначая, что главная задача массового текстиля как промышленного искусства — находить баланс между функцией и художественным выражением. Но парадокс заключался в том, что ткани, подобные «Механизации РККА», по своей трактовке олицетворяли новый курс на реализм и народность, который абсолютно не ложился на специфику декоративного рисунка для ткани. Известно, что уже в конце 1920-х усилилась правительственная агрессия к экспериментам авангарда, что привело в том числе и к закрытию ВХУТЕИНа в 1930 году. Однако текстильный факультет, в отличие от других факультетов института, не подвергся гонениям за формальный подход в образовании художников. После закрытия мастерских весь преподавательский состав перебрался в Московский текстильный институт, полностью сохранив программу. Реалистичная трактовка агитационного текстиля, предложенная вхутемасовцами, привела к отрицанию ткани как материала и вызвала обратную реакцию у идеологов. От текстиля теперь ждали определенной нейтральности и идеологической безопасности, ткани должны были нести в себе исключительно декоративно-орнаментальный характер. Поэтому программа текстильного факультета, по сути построенная на пропедевтике, не вызывала вопросов, а наоборот, окончательно утвердилась. Так, программа по специальной композиции, разработанная живописцем Александром Куприным, который пришел на текстильный факультет ВХУТЕМАСа в середине 1920-х годов, продолжала использоваться и в последующие десятилетия. Куприн считал, что «плоскость, поверхность, цвет, форма, фактура, материал, ритмы и пропорции линий, плоскостей, цвета и материала — вот элементы, подлежащие изучению и координация которых составляет данный предмет» [Проект предварительной программы, л. 3].

Важен и тот факт, что художницы-текстильщицы не подверглись гонениям и репрессиям, в отличие от выпускников других факультетов. Бессюжетность разрабатываемых ими декоративно-орнаментальных композиций для массовых тканей как будто бы создала для них безопасную зону. Теперь в качестве основного источника вдохновения выступали народные промыслы. При этом соприкасались они не только с профильными направлениями, такими как ручная набойка и ткачество¹, но и с другими формами — например, лаковой росписью или детской игрушкой. На то было сразу несколько взаимосвязанных причин. Во-первых, сама задача агиттекстиля — пропагандировать новую идеологию — по сути сохранилась, но стала менее отчетливой. Социалистические атрибуты были заменены на мотивы и образы

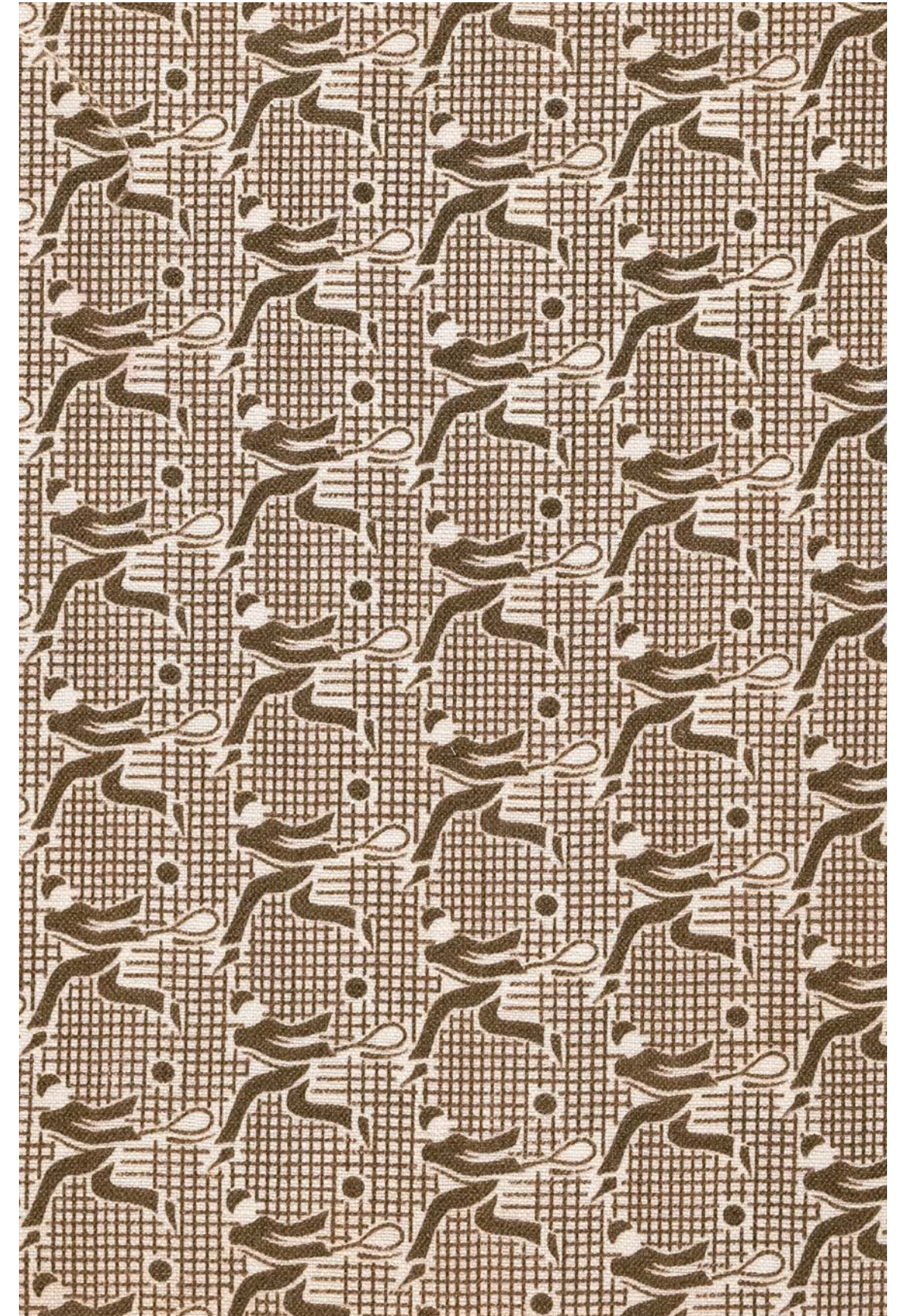
1 С этими направлениями вхутемасовцы были хорошо знакомы, так как Николай Соболев преподавал на текстильном факультете ручную набойку, имея целью познакомить студентов с традиционными практиками и привить с их помощью культуру материала. На первом курсе студенты пробовали набивать рисунок манерными

досками на разные по своей фактуре и текстуре ткани, наблюдали за тем, как распределяется краска и как в несколько этапов переносится рисунок — этот же принцип лег в основу промышленного нанесения рисунка с помощью валов.

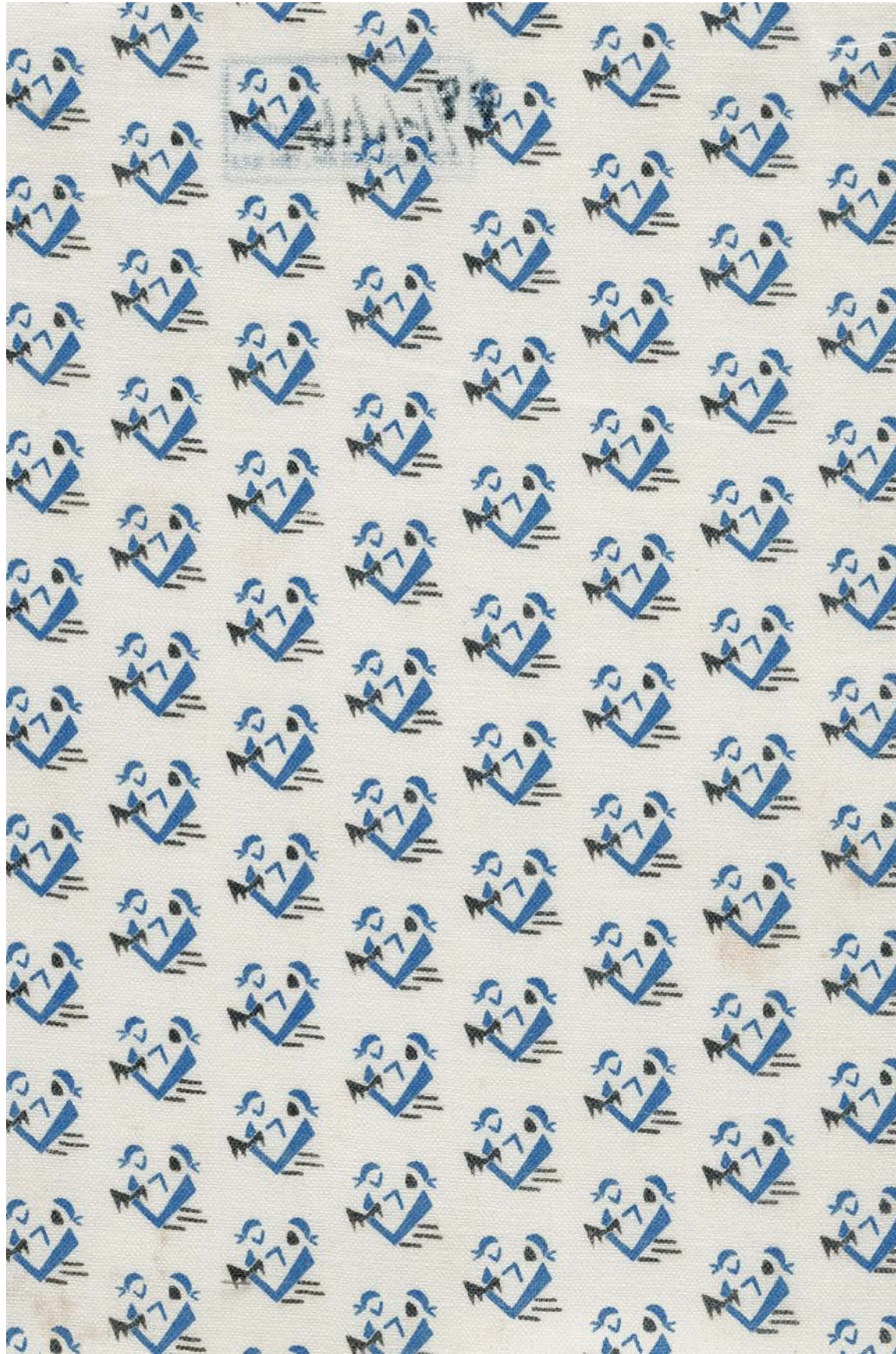
народных промыслов, которые выражали идею единства народов СССР при общем большом стиле. Во-вторых, художники стремились дать современную интерпретацию традиционным мотивам, сделать их актуальными и даже модными, показав, как, например, городецкая роспись может по-новому заиграть на промышленной ткани. Но речь шла не о буквальном переносе узнаваемых форм игрушек в раппорт ткани, а об образной их трактовке. Руководство фабрик отправляло своих художников в творческие командировки в разные регионы страны для знакомства с принципами работы мастеров традиционных промыслов. Внимание мастеров было нацелено на принципы построения орнамента, его связку с формой, на его колористический строй, ритм и пропорции, характер линий и форм. Художники изучали буквально структуру языка того или иного промысла, чтобы затем найти ему уместное применение в новой промышленной форме. Так в своем роде выразилась идея «смычки города и деревни», союза индустрии и промыслов.

Интересно, что в работе художника-текстильщика проявилась и реалистическая тенденция, но снова в декоративно-орнаментальной форме. Воплощением этого вектора в массовом текстиле стали растительные мотивы, которые с середины 1930-х фактически составляли основу ассортимента фабрик. Художники должны были передать образ мака, лютика, ромашки, розы, кленового или дубового листа, не прибегая к ботанической точности. В их практику широко вводились натурные зарисовки, регулярно организовывались пленэры, творческие дни. Художница Елена Шумяцкая, поступившая во ВХУТЕИН, но закончившая уже Текстильный институт, так описывала путь создания рисунков для тканей массового производства: «Перед окном ясен с едва распустившимися клейкими листочками. Сквозь сетку ветвей проглядывает синее весеннее небо. По веткам скачут веселые воробы... Много месяцев спустя, может быть, даже в зимний день, появится рисунок для ткани, навеянный этими впечатлениями. Облака, плывущие в небе, меняются, как по волшебству: то это белые клочья хлопка, разбросанные по голубому простору, то они вдруг вытягиваются в розово-желтые кораблики и лодки, плывущие по золотистому океану. <...> Позднее эти впечатления всплывают в памяти, навевая различные колористические декоративные решения и образы» [Шумяцкая, 1958, с. 25].

Этот подход заставляет вспомнить о применявшейся во ВХУТЕМАСе практике зарисовки работающих станков и машин, которая затем выливалась в создание абстрактных образных композиций для раппортной ткани. То есть художницы-текстильщицы во многом продолжали развивать прежние творческие методы, только уже с лютиками и колокольчиками. Такой принцип автозамены особенно заметен при сравнительном анализе тканей одного автора, созданных в разное время. Например, художница Мария Ануфриева, которая пришла на Трехгорную мануфактуру сразу после окончания ВХУТЕИНа в 1930 году, часто строила композиции на основе небольших раппортных элементов, которые при отдалении превращались в абстрактный рисунок, напоминающий традиционный горох, клетку или полосу. В ее



Ил. 1
Мария Ануфриева. Ситец «Теннисисты». Комбинат
«Трехгорная мануфактура». 1930–1932



Ил. 2
Мария Ануфриева. Ситец «Комсомолки».
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930–1932



Ил. 3
Мария Ануфриева. Ситец «Электрификация».
Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932



Ил. 4
Мария Ануфриева. Ткани декоративные.
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930-е



Ил. 5
Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат
«Трехгорная мануфактура». 1930-е



Ил. 6
Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат
«Трехгорная мануфактура». 1930-е



Ил. 7
Мария Ануфриева. Ткани декоративные.
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930-е



Ил. 8
Мария Ануфриева. Ткани декоративные.
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930-е

работах всегда сохраняется композиционная воздушность: рисунок словно распадается на отдельные детали, которые цепляются за соседние; часто встречается прием контраста светлых и темных элементов, что создает ощущение двуплановой пространственной композиции (Ил. 1–8).

В целом, массовый текстиль рассматриваемого периода отличается богатым композиционным разнообразием. Встречаются смелые интерпретации узнаваемых орнаментальных мотивов традиционных промыслов, абстрактные композиции, отсылающие к эстетике ар-деко, невероятное разнообразие растительных рисунков, трактуемых минималистично или, наоборот, барочно-пышно. Революционные буйственные краски сменились более спокойными, но сложными оттенками терракотовых, бордовых, изумрудных, лазурных цветов. Нарративность уступила место декоративным поискам. Сделать сюжетно-тематический рисунок, уместно работающий на ткани, — это вызов для художника-текстильщика, а растительные и абстрактные орнаменты — настоящее поле для экспериментов, где художники могли заниматься формальными вопросами, работать с пропорциями, масштабами, пространственными эффектами, флористическими сочетаниями. Запрет на сюжетные рисунки в результате привел к фейерверку творческих решений художника-текстильщика, к формированию своего художественного языка. Что парадоксально, учитывая общий реалистический курс советского искусства.

Особенно эта тенденция выразилась в геометрических рисунках, которые, с одной стороны, сохранили математическую выверенность, а с другой — приобрели многослойность, детализированность и эмоциональную составляющую. Главное — характер композиции зависел и вместе с тем отражал фактурные и текстурные качества ткани. Основная претензия к рисункам Степановой и Поповой заключалась в отсутствии учета специфики самого материала — они стояли на универсальности раппорта. Вхутемасовки смогли как бы адаптировать экспериментальные геометрические рисунки авангардистов под особенности текстильного производства и одновременно сделать их более спокойными, менее вызывающими. Их рисунки выражали готовность вступить в диалог с будущей вещью, что способствовало и росту продаж.

В это же время в стране меняется приоритетность материала. Хлопчатобумажные фабрики, выпускающие ткани на каждый день, ушли на второй план — все внимание завоевывали шелкоткацкие производства. Перед художниками встала задача по поиску художественного языка для креп-жоржетов и крепдешинов. Строгие рисунки для ситцев не подходили для шелка, с его подвижностью, блеском, прозрачностью. Кроме того, рисунок на него наносился совершенно иным способом: медные печатные валы не могли набить рисунок на тонкую струящуюся ткань. Здесь главенствовал трафаретный принцип, с которым выпускницы ВХУТЕМАСа были знакомы благодаря программе Людмилы Маяковской, преподававшей уже упомянутую дисциплину специальной композиции для аэрографии. Несмотря на то, что в 1920-е годы трафарет на производстве не использовался из-за излишней живописи и тру-

доемкости, преподаватели понимали, что интерес к этой технике вернется в момент возрождения шелковой промышленности. Рисунок при помощи аэрографа наносился через трафареты рукой самого художника, который мог контролировать количество краски, управлять насыщенностью тона, делать красивые переливы цвета. Чуть позже, во второй половине 1930-х, на смену такому ручному нанесению рисунка пришла техника фотофильм-печати, которая представляла собой механизированную трафаретную печать. Она способствовала появлению более размашистых, крупномасштабных, живописных рисунков и привела к расширению художественного диапазона текстильщика.

Такие ткани в первую очередь имели приставку «плательные» и соответствовали уже характеру современного костюма, облик которого к середине 1930-х годов получил стилистическую цельность. В 1920-е годы художники-текстильщики практически не учитывали специфику форм современного костюма при разработке рисунка ткани, так как единого стиля в тот момент не существовало. Варвара Степанова в 1924 году пыталась внедрить на текстильном факультете дисциплину, в которой изучались бы вопросы связи текстиля и костюма. Но она так и не прижилась, возможно, по той же причине — не было понимания, что собой представляет костюм новой социалистической страны. Современники носили как предметы крестьянского костюма, так и роскошные платья в стиле ар-деко, соответствующие эстетике нэпа. Агиттекстиль можно было встретить в абсолютно разных формах. С одной стороны, это соответствовало изначальной идее, но с другой — отсутствие предполагаемой формы не давало художникам конкретного ориентира при разработке рисунка. Во многом это способствовало восприятию ткани как итоговой формы — неслучайно ее демонстрировали посредством самодостаточных панно, а не через сшитые из нее вещи.

В 1934 году в Москве открывается первый Дом моделей на Сретенке, 22. В его задачи входило определение вектора развития социалистической моды, то есть разработка новых моделей одежды, которые потенциально получат тираж на швейных фабриках. Дом моделей являлся художественной идеологической лабораторией, где создавались эталонные в своем роде образцы моделей одежды, на которые следовало ориентироваться швейным и другим моделирующим организациям страны. Это обеспечивало стилистическое единение и формирование образа социалистической моды. Именно в этот момент возникает симбиоз двух художественных отраслей: художник-текстильщик и художник-модельер вступают в творческий диалог. Теперь художник-текстильщик при разработке орнаментального строя плательной ткани представляет конкретные фасоны одежды и должен учитывать поведение рисунка в объемной форме, соотносение плоскостного рисунка с пространственной конструкцией. Нельзя не добавить, что текстиль не только стал ориентироваться на моду и подстраиваться под нее, но и превратился в инструмент транслирования новой утопии, того, как должен выглядеть советский человек. Исследователь повседневности Наталия Лебина относит Дом моделей к созданным властными структурами

симулякрам, своеобразным ложным знаком, с помощью которых укреплялась мифология о большом стиле [Лебина, 2018, с. 157]. Джурджа Бартлетт в своем исследовании отмечает, что «во времена Сталина появились новые способы организации социалистического общества и осуществления контроля над ним. В мире, пришедшем на смену большевистской утопии, отношение к моде изменилось. Центральное место в ней заняла парадная эстетика» [Бартлетт, 2011, с. 79]. Крепдешины и креп-жоржеты стали неотъемлемой частью этого образа. Показательна заметка в газете «Правда» за 1935 год, в которой председатель Бессарабской коммуны имени Котовского жалуется: «На что средства идут? В большинстве делается упор на одежду, на сапоги, на шелк и всякую такую штуку. Сейчас коммунары и колхозники требуют достать крепдешин и так далее. Мне, например, поручили закупить в Москве возможного крепдешина и шелка. У коммунаров средства имеются. И вот надо бы подумать над направлением этих средств на культурное и бытовое строительство» [Митител, 1935, с. 6].

Эпоха авангарда в первую очередь сформировала запрос на новый тип художника-текстильщика, который придет на производство и сможет создать актуальные и рабочие рисунки для тканей, отвечающие эстетике и идеологии времени. Сами авангардисты заходили на это поле скорее с целью эксперимента и нащупывания проблемных мест и воплотили свои представления не столько в самом продукте, сколько в создании образовательной программы. В результате текстильный факультет ВХУТЕМАСа стал местом формирования целого поколения художников, которое впитало авангардные подходы и представления и проявило себя уже в последующих десятилетиях. Программа текстфака, построенная на сочетании формального художественного подхода и изучения произведенных аспектов, показала свою жизнеспособность и вневременную актуальность именно в период перелома эстетических представлений, когда молодые художники-текстильщики должны были подстроиться под новый идеологический запрос как с художественной, так и с технической точки зрения. По свидетельству Лии Райцер, декан текстильного института Сергей Молчанов «одинаково говорил как о тканях барокко, так и об агитационном рисунке», и как выразился исследователь Николай Бесчастнов, обобщая подход Молчанова, «цари меняются, а текстиль остается» [Бесчастнов, Рыбаулина, 2020, с. 39]. Программа текстильного факультета, ее принципы и подходы позволили художницам адаптироваться под новые условия и продолжать свой личный эксперимент. В завершение нужно добавить, что подобные переломы большая часть художниц пережили не единожды: придя на производство в конце двадцатых, они продолжали работать в художественных мастерских фабрик вплоть до эпохи оттепели, когда их сменило уже следующее поколение.

Библиография

Арватов, Б. И. (1926). *Искусство и промышленность* // Советское искусство. № 1. С. 83–89.

Аркин, Д. Е. (1931). *Рисунок неотъемлемая часть качества ткани* // Голос текстилей. № 69. С. 3.

Бартлетт, Дж. (2011). *FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе*. М.: Новое литературное обозрение.

Бартрам, Н. Д. (1926). *Москва и художественная промышленность* // Строительство Москвы. № 8. С. 13–16.

Бесчастнов, Н. П., Дембицкая, А. С., Рыбаулина, И. В. (2021). *Агиттекстиль студентов: опыт производственных практик 1920–1930-х годов* // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. № 3. С. 166–170.

Бесчастнов, Н. П., Лаврентьев, А. Н. (2020). *Ткань авангарда*. М.: РИП-холдинг, 2020.

Бесчастнов, Н. П., Рыбаулина, И. В. (2020). *Декан текстильного факультета ВХУТЕМАСа/ ВХУТЕИНа Сергей Васильевич Молчанов* // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 1, ч. 2. С. 31–41.

Зайков, А. М. (1927). *На хлопчатобумажной фабрике*. М.: Государственное издательство.

Куприн, А. В. (1927). *Проект предварительной программы по общей композиции на текстильном факультете ВХУТЕМАСа*. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 3. Ед. хр. 188. Л. 3.

Лебина, Н. Б. (2018). *Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю*. М.: Новое литературное обозрение.

Митител, И. А. (1935). *В любую минуту встанем на защиту Родины. Речь тов. И. А. Митител* // Правда. № 47 (6293). 17 февраля. С. 6.

Нерадов, Г. (1925). *Художники на производстве* // Советское искусство. № 3. С. 15–16.

Рогинская, Ф. С. (1930). *Советский текстиль*. М.: Художественное издательское акц. о-во АХР.

Соболев, Н. Н. (1929). *Выставка «Бытовой советский текстиль»* // Известия текстильной промышленности и торговли. № 2.

Соболев, Н. Н. (1934). *Очерки по истории украшения тканей*. М.-Л.: Academia.

(1931). *Советский текстиль. Выставка «Советская тематика в ивановском текстиле»* // Рабочий край. 16 апреля.

(1984). *Советское декоративное искусство 1917–1945: очерки истории*. М.: Искусство.

Удальцова, Н. А. (1994). *Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания*. М.: Лит.-худож. агентство РА.

Федоров-Давыдов, А. (1931). *Искусство текстиля. Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств: сборник статей объединения «Октябрь»*. М.-Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ.

Шумяцкая, Е. Я. (1958). *Как создаются рисунки для тканей* // Декоративное искусство СССР. № 8. С. 25.

Список иллюстраций

Ил. 1. Мария Ануфриева. Ситец «Теннисисты». Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 2. Мария Ануфриева. Ситец «Комсомолки». Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 3. Мария Ануфриева. Ситец «Электрификация». Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 4. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 5. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 6. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 7. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 8. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

References

Arkin, David (1931). *Drawing is an integral part of fabric* // Textiles’ Voice. № 69. P. 3. [In Russ.]

Arvatov, Boris (1926). *Art and industry* // Soviet Art. № 1. Pp. 83–89. [In Russ.]

Bartlett, Djurdja (2011). *FashionEast. The Spectre that Haunted Eastern Europe*. Moscow: New Literary Observer. [In Russ.]

Bartram, Nikolay (1926). *Moscow and The art industry* // Construction of Moscow. № 8. Pp. 13–16. [In Russ.]

Beschastnov, Nikolay & Dembickaya, Alexandra & Rybaulina, Irina (2021). *Agittextiles for students: experience of production practices of the 1920–1930s* // Proceedings of Higher Educational Institutions. Textile Industry Technology. № 3. Pp. 166–170. [In Russ.]

Beschastnov, Nikolay & Lavrentiev, Alexander (2020). *Avant-garde fabric*. М.: RIP-holding. [In Russ.]

Beschastnov, Nikolay & Rybaulina, Irina (2020). *Dean of the textile faculty of the VKHUTEMAS-VKHUTEIN Sergei Vassilievich Molchanov* // Decorative Arts and object-spatial environment. Bulletin of the Russian State University of Art and Industry. № 1, part 2. Pp. 31–41. [In Russ.]

Fedorov-Davydov, Aleksei (1931). *Textile art. Isofront. Class Struggle on The Front of Spatial Arts: A Collection of Articles by The “October” group*. М.-Л.: OGIЗ–IZOGIZ. [In Russ.]

Kuprin, Alexander (1927). *Draft of the preliminary programme on general composition at The Textile Faculty of VHUTEMAS*. Russian State Archive of Literature and Art. Fond 681. Inventory 3. Storage unit 188. 3 p. [In Russ.]

Lebina, Natalia (2018). *Soviet everyday life: norms and anomalies. From war communism to grand style*. М.: New Literary Observer. [In Russ.]

Mititel, I. (1935). *At any moment we will stand up in defence of the Motherland. Speech by Comrade I. A. Mititel* // Truth. № 47 (6293). 17th February. P. 6. [In Russ.]

Neradov, G. (1925). *Artists in production* // Soviet Art. № 3. Pp. 15–16. [In Russ.]

Roginskaya, Frida (1930). *Soviet textiles*. М.: Artistic Publishing Joint Stock Company Association of Artists of the Revolution. [In Russ.]

Shumyatskaya, Elena (1958). *How designs are created for fabrics* // Decorative Arts of the USSR. № 8. P. 25. [In Russ.]

Sobolev, Nikolay (1929). *Exhibition “Household Soviet Textiles”* // The news of the textile industry and commerce. № 2. [In Russ.]

Sobolev, Nikolay (1934). *Essays on The history of fabric decoration*. М.-Л.: Academia. [In Russ.]

Soviet Decorative Art 1917–1945: essays on history (1984). М.: Art. [In Russ.]

Soviet Textiles. “Soviet Themes in Ivanovo Textiles” exhibition (1931) // Workers’ region. 16th April. [In Russ.]

Udaltsova, Natalia (1994). *Life of a Russian Cubist Woman: Diaries, Articles, Memoir*. М.: Literary and Art Agency RA. [In Russ.]

Zajkov, Alexander (1927). *At a cotton factory*. М.: State Publishing House. [In Russ.]

Illustrations

III. 1. Maria Anufrieva. Fabric “Tennis Players”. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 2. Maria Anufrieva. Fabric “Komsomolka”. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 3. Maria Anufrieva. Fabric “Electrification”. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 4. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 5. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 6. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 7. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 8. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

ВОСТОЧНЫЕ границы модерна: от Японии до туркестана

О. С. ДАВЫДОВА

Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств, 119034, Москва, Россия
davydov-olga@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена комплексному анализу особенностей восприятия «Востока» художниками второй половины XIX — начала XX века в процессе формирования новых эстетических и пластических качеств творческой парадигмы модерна. С этой целью выделены восточные историко-культурные регионы, максимально самобытные по своему влиянию на интерпретационный метод художников зарождавшихся модернистских течений. Будучи изначально подготовленным внешними социально-политическими обстоятельствами, интерес к определенным восточным ареалам имел внутренние причины, обусловленные художественными задачами. На интернациональном уровне генезис поэтических аспектов в трактовке реальных мотивов, начавшийся в романтизме, органично совпал с открытием западной цивилизацией художественных достижений Японии, увлечение которой привело к качественно новому пониманию возможностей визуального языка в творческой практике рубежа XIX–XX столетий. Однако в контексте истории отечественного искусства мастера русского модерна, на разных стадиях его развития, имели не только общеевропейские, но и свои духовные и географические восточные ориентиры, такие как Византия, Кавказ и Туркестан. Именно на примере синтеза образных влияний вышеназванных культур в данном исследовании выявлена специфика ориентализма в искусстве эпохи модерна как сложного многогранного феномена, в основе которого лежал поэтический императив творчества.

Ключевые слова: история изобразительного искусства второй половины XIX — начала XX века, модерн, модернизм, Восток, Запад, Россия, ориентализм, Япония, Византия, Кавказ, Туркестан, Самюэль (Зигфрид) Бинг, Виктор Борисов-Мусатов, Михаил Врубель, Павел Кузнецов

OLGA S. DAVYDOVA

The Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
119034 Moscow, Russian Federation
davydov-olga@yandex.ru

Для цитирования: Давыдова О. С. Восточные границы модерна: от Японии до Туркестана // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 100–129

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-100-129

eastern borders of art
nouveau: from japan
to turkestan

Abstract

The article is devoted to the complex analysis of the peculiarities of the perception of the “East” by artists of the second half of the 19th — early 20th century in the process of formation of new aesthetic and visual qualities of the creative paradigm of Art Nouveau. For this purpose, we have identified the Oriental historical and cultural regions that were as distinctive as possible in their influence on the interpretive method of the artists of the emerging modernist movements. Initially prepared by external socio-political circumstances, the interest in certain eastern areas had internal reasons determined by artistic tasks. At the international level, the genesis of poetic aspects in the interpretation of real motifs, which began in Romanticism, organically coincided with the discovery by Western civilization of the artistic achievements of Japan, the fascination with which led to a qualitatively new understanding of the possibilities of visual language in the art of the turn of the nineteenth and twentieth centuries. However, in the context of the history of domestic art, the masters of Russian Art Nouveau, at different stages of its development, had not only pan-European, but also their spiritual and geographical eastern reference points, such as Byzantium, the Caucasus and Turkestan. It is on the example of the synthesis of figurative influences of the above-mentioned cultures in this study revealed the specificity of Orientalism in the art of the Art Nouveau era as a complex multifaceted phenomenon, which was based on the poetic imperative of creativity.

Keywords: history of fine arts of the second half of the 19th — early 20th century, genesis of Art Nouveau, modernism, East, West, Russia, Orientalism, Japan, Byzantium, Caucasus, Turkestan, Samuel (Siegfried) Bing, Viktor Borisov-Musatov, Mikhail Vrubel, Pavel Kuznetsov

В изобразительном искусстве эпохи модерна понятие Восток — область многогранных толкований и интерпретационных подходов. Греция, Индия, Япония, Китай и Монголия, Турция, Персия, Палестина и Египет, исламизированные страны Африки, Средняя Азия и Кавказ — все эти страны и регионы, столь разные по своим культурным традициям, истории и географическим координатам, в образном контексте конца XIX — начала XX века с полным правом могут быть исследованы в связи с художественными аспектами развития ориентальной темы европейскими (в том числе и отечественными) мастерами. Никогда еще западная культура с такой добровольной очарованностью не желала быть похищенной Востоком (вспомним «Похищение Европы» (1910, ГТГ) В. А. Серова). Причина скрывалась в постепенно вызревавшем новом художественном мировосприятии, в котором решающее значение начинала играть «передача впечатления» [Габарь, 1903, с. 10]. При этом в связи с историко-искусствоведческой проблематикой сразу стоит обозначить один важный момент: на трактовку восточных мотивов в живописи и графике интересующего нас периода большое воздействие оказывало то творческое направление, в русле которого развивался художник. Академизм, историзм, реализм, импрессионизм, символизм, модернистские течения начала XX века — все эти формально различные направления проецировали собственные эстетические критерии на те образные решения, которые создавались внутри них. Однако в качестве общей тенденции, берущей свой исток в романтизме и набиравшей все большую и большую силу во второй половине XIX века, нельзя не отметить нараставшие поэтические настроения в понимании задач визуального языка, особенно в выражении тех мотивов и тем, которые были навеяны «сиянием дней Востока» [де Нерваль, 1912, с. 19]. Даже в связи с таким «вербалистом» натуральных восточных наблюдений (художником «новейшей геологической формации»¹), каким был в русском искусстве Василий Верещагин²,

В. В. Верещагина среди его собственных произведений экспонировались и собранные им фотографии и этнографические коллекции. В собрание Верещагина входили снимки Самаркандских древностей, предметы декоративно-прикладного искусства Бухарского эмирата, Кокандского ханства, Туркмении, Ирана, Османской империи, Индии, Японии. В 1910 году в галерее Лемерсье (Москва) прошла локальная по отбору произведений из восточной коллекции мастера «Выставка картин и рисунков покойного художника В. В. Верещагина и собранной им коллекции японских предметов (принадлежащих вдове его Л. В. Верещагиной)» (см. [Выставка, 1910]).

1 Подобную характеристику документально-публицистическому творческому методу В. В. Верещагина дал Н. И. Крамской: «Лучше сказать, он объективен гораздо больше, чем человеку свойственно вообще. Та идея, которая пронизывает все его произведения, выходит из головы гораздо больше, чем от сердца. Словом, мы имеем дело с человеком новейшей геологической формации...» [Крамской, 1965, с. 241].

2 В Японии В. В. Верещагин побывал осенью 1903 года, посетив Токио и Никко. На Верещагина Япония произвела впечатление не только как на художника-интерпретатора, открыв новую страницу в его творчестве, но и как на коллекционера. 15 ноября — 12 декабря 1904 года в Санкт-Петербурге на посмертной выставке

«настаивавший на том», что он учился не в Париже³, а в Туркестане⁴ и на Кавказе⁵, нельзя не отметить присущего его поздней пластической манере усиления поэтического потенциала в трактовке эмоционального строя произведений. Проявилось это качество прежде всего в поздней серии японских работ Верещагина 1903–1904 годов, в которых передача декоративно-пластической красоты образа доминирует над документальной точностью воссоздания реально увиденного, приближаясь этим к новым эстетическим принципам эпохи модерна (см., например, «Шинтоистский храм в Никко», 1903, ГРМ; «На прогулке», 1904, АНМИ; «Прогулка в лодке», 1903, ГРМ; и др.).

В развитии потребности выражения новых ассоциативно-пейзажных аспектов восприятия пространства (придающих ему многомерность смысловых прочтений), которая угадывается в поздних произведениях реалиста Верещагина и с еще более сознательной силой заявляет о себе в работах представителей других направлений (импрессионизма, неоромантизма, символизма, постимпрессионизма), роль искусства Японии была уникальной, чему посвящено немало страниц научных исследований (в частности см.: [Ламборн, 2007; Николаева, 1996; Познанская, 2006; Фар-Беккер, 2004; Штейнер, 2010; Japanomania, 2016; Tschudi-Madsen, 2013; Yoko, 2002]. Текстиль, керамика, бронза, ширмы и другие предметы интерьера, вырезанные из дерева и кости нэцкэ, кимоно, зонтики, веера и, наконец, гравюры, использовавшиеся первоначально в качестве оберточной бумаги, с середины 1850-х годов стали регулярно поступать на зарубежный рынок из Страны восходящего солнца, прервавшей свою самоизоляцию в 1853 году после 212-летнего периода закрытости от внешнего мира⁶ (см., например, Клод Моне, «Японка. Камилла Моне в японском костюме», 1876, Музей изобразительных искусств, Бостон). Участие Японии во Всемирных выставках 1862 года (Лондон) и 1867 года (Париж) заложило основания для роста моды на художественную культуру этой страны по всей Европе и в Америке. Уже вскоре после закрытия лондонской выставки, в середине 1860-х годов, появилась серия работ Джеймса Уистлера, страстного поклонника и коллекционера предметов дальневосточного искусства, в которой художник на программном уровне интегрировал реминисценции японской культуры в новую поэтически ориентированную реальность искусства эпохи предмодерна. Так, например, картина Уистлера «Каприз в пурпурном и золотом

3 Во второй половине 1868 — начале 1869 года Верещагин работал в мастерской в Париже над живописными полотнами Туркестанской серии, в основу которой были положены этюды, созданные им во время его первой поездки в Среднюю Азию (с лета 1867 года по осень 1868) в качестве прикомандированного к Туркестанскому военному округу художника. С лета 1869 по осень 1870 года Верещагин совершил вторую поездку вглубь Туркестана через киргизские степи. С декабря 1870 года художник заканчивал работу над картинами Туркестанского цикла в Мюнхене.

4 Туркестанское генерал-губернаторство было учреждено в 1867 году, после присоединения к Российской империи части Центральной Азии, и включало в себя

две области — Сырдарьинскую с центром в Ташкенте, где находилась резиденция генерал-губернатора, и Семиреченскую с центром в городе Верном (ныне Алматы). В 1886 году территория получила название Туркестанский край. Понятие «Русский Туркестан» устойчиво использовалось в дореволюционной России, продолжая сохранять свое значение вплоть до середины 1920-х годов, когда произошло национальное государственное размежевание и были образованы советские республики на территории Средней Азии.

5 Слова Верещагина. Цит. по: [Лебедев, 1958, с. 63].

6 Торговые отношения между Японией и Россией, как и Великобританией, Францией и США, были установлены в 1855 году.

№ 2. Золотая ширма» (1864, Художественная галерея Фрира, Смитсоновский национальный музей искусства Азии, Вашингтон) рождает новую иллюзорную реальность на основе гармоничного синтеза пленивших европейское сознание символов японской культуры — кимоно, ширмы с изображениями мотивов из «Гэндзи-моноготари» («Повесть о Гэндзи», роман Мурасаки Сикибу, рубеж X–XI вв.), гравюр Хиросигэ, одну из которых рассматривает главная героиня. Асимметричный принцип построения пространства и лирико-поэтический характер цветовых решений, воспринятый Уистлером от этого мастера (в частности, от его серии «100 знаменитых видов Эдо»), повлияли и на пейзажные принципы творчества американского художника (классический пример — «Ноктюрн: голубое и золото — старый мост Баттерси», 1872–1875, Галерея Тейт, Лондон). Примечательно, что именно интерес к поэтике творчества Уистлера стал одним из тех источников, который открыл ценность японского искусства и для русских художников. Анна Остроумова-Лебедева, например, занимавшаяся в парижской мастерской художника в 1898–1899 годах, писала, что именно Уистлер «первым из художников внес в европейское искусство японскую культуру: тонкость, остроту и необыкновенную изысканность и оригинальность в сочетании красок» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 161].

Не умаляя роли других источников влияния, в том числе и восточных, следует отметить, что «японская мания», как охарактеризовал это явление художественный критик и писатель, член «Братства прерафаэлитов» Уильям Майкл Россетти [Tschudi-Madsen, 2013, p. 188], на рубеже XIX–XX веков привела к качественно новому, творчески переосознанному выражению интереса к искусству Японии, повлияв не только на визуальную философию модерна, но и на его наименование. Французский вариант названия стиля — Art Nouveau — закрепился⁷ за ним после открытия коллекционером, маршаном и пропагандистом японского искусства Самюэлем (Зигфридом) Бингом одноименной галереи L'Art Nouveau, также известной как Maison de L'Art Nouveau (Дом Нового искусства) по парижскому адресу улица Прованс, 22 (существовавшие с 1878 года магазины восточных предметов Бинга, пер-

Статья первая» (L'exposition des XX. L'Art jeune. Premier article). В ней представители «нового искусства» (l'art nouveau) были напрямую связаны с участниками первой выставки Les XX — «Группы Двадцати» (группа «XX», «Общество XX»), основанной 28 октября 1883 года (секретарем группы стал Октав Маус; предположительно, автор вышеуказанных статей). Подробнее см.: [Pas d'auteur, 1884a, p. 42; Pas d'auteur, 1884b; Pas d'auteur, 1884c]. Среди членов-учредителей и участников выставок «Группы Двадцати», ставивших своей целью «красширить человека через эмоцию», воплотить, «как поэты», «тайную душу предметов» [Pas d'auteur, 1884c, pp. 73–74], было немало поклонников японского искусства, которое воспринималось как реальный источник для визуальных образов, связанных с невидимой областью переживаний и воображением (в частности, Тео Ван Рейссельберге, Джеймс Энсор, Фернан Кнопф и др.). Подробнее см.: [Yoko, 2002].

⁷ Следует отметить, что в становлении словосочетания «новое искусство» (l'art nouveau) в качестве понятия, связанного с современным последней decade XIX века реформаторским движением в области художественного творчества, которое отличалось в своих мотивировках от устаревавших академических ориентиров и было отмечено стремлением к синтезу искусств, в 1880-х годах определенную роль сыграл бельгийский журнал L'Art Moderne (L'Art moderne: Revue critique des arts et de la littérature, «Современное искусство. Критическое обозрение искусств и литературы», Брюссель, 1881–1914). Уже в первый год издания на страницах журнала начинает вырабатываться комплекс идей l'art nouveau. Однако решающее значение в этом контексте сыграли несколько выпусков 1884 года, прежде всего шестой номер от 10 февраля, в котором вышла статья под названием «Выставка Двадцати. Молодое искусство.

вый из которых назывался La Porte Chinoise (Китайские ворота), находились на перпендикулярно расположенных улицах — Шоша, 19, и Прованс, 22). Галерея Бинга, ставшего страстным собирателем и популяризатором дальневосточного искусства после путешествия в Китай и Японию в 1875 году, была одним из тех мест, где можно было не только приобрести, но и просто ознакомиться с художественной культурой Японии. Кроме того, Бинг выступал как организатор выставок японской ксилографии, автор статей в каталогах и периодике, а с 1888 по 1891 год он издавал собственный журнал Le Japon artistique (Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie, «Художественная Япония: документы по искусству и промышленности»). Выходивший на французском, английском и немецком языках и имевшийся в собрании многих художников (например, его наличие выявлено в библиотеке Аксели Галлен-Каллела, сыгравшего одну из ведущих ролей в развитии символизма в Финляндии) журнал внес заметный вклад в расставление новых эстетических акцентов, нашедших полноценное отражение в зарождавшемся стиле модерна. В первом из 36 выпусков была размещена программная статья Бинга, в которой обозначен характерный вектор творческих поисков, лежавших в основании нового интернационального стилистического феномена — стремление обрести абсолютную гармонию времен через визуализацию поэтического взгляда на природу. «Неизведанное, казалось, уже исчезло навсегда, когда вдруг рухнули барьеры, за которыми небольшая группа островитян ревностно скрывала свою долгую эстетическую автономию»⁸ [Bing, 1888, p. 5], — писал Бинг в первом номере журнала, намечая главный контрапункт внутренних симпатий своих современников, искавших новых точек отсчета в размышлениях о методе творчества японских мастеров: «...постоянный руководитель, указаниям которого он (японский художник. — О. Д.) следует — природа; она — его единственный учитель; почитаемый учитель, чьи наставления являются неиссякаемым источником, из которого он черпает свое вдохновение. Он предается ей с наивной пылкостью, которая отражается во всех произведениях и придает им характер абсолютной, глубоко трогательной искренности. Если японец обнаруживает в себе тягу к такому чистому идеалу, то это объясняется прежде всего двойственностью его темперамента. Японский художник одновременно и восторженный поэт, движимый великими зрелищами природы, и внимательный и дотошный наблюдатель, умеющий удивляться тайнам бесконечно малого. Геометрию он любит изучать, вглядываясь в паутину; следы, оставленные на снегу птичьей лапой, при желании подсказывают орнаментальный мотив; стремясь передать изгибы извилистой линии, он неизбежно будет черпать вдохновение в прихотливых меандрах, которые ветерок рисует на поверхности воды. Одним словом, он убежден, что природа заключает в себе первичные элементы всего сущего, и, по его мнению, в творении нет ничего, вплоть до крошечной травинки, что не было бы достойно найти свое место в высоких концепциях искусства» [Bing, 1888, p. 7].

⁸ Здесь и далее перевод с фр. яз. — О. Д.

Неудивительно, что японское искусство оказалось интуитивно созвучным тем внутренним ориентирам, которые вырабатывались в искусстве рубежа XIX–XX столетий. Метафорически обобщая, можно сказать, что «„декадент“ Хокусай» [Рерих, 1914, с. 244], как назвал японского мастера Николай Рерих в статье 1906 года, оказался близок европейским декадентам эпохи модерна. Озвученный Бингом «урок японского искусства» восприняли не только в странах Западной Европы, но и в России. Кстати, в парижской галерее Бинга бывали и русские художники и коллекционеры (например, А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, князь С. С. Щербатов, княгиня М. К. Тенишева и др.). Большое влияние на рост интереса к японскому искусству оказало увлечение русскими и европейскими художниками сочинениями Эмиля Золя⁹ (вспомним «Портрет Эмиля Золя» (1868, Музей Орсе), на котором Эдуард Мане, страстный поклонник японского искусства, окружил писателя предметами этой страны) и братьев Жюль и Эдмона де Гонкуров, высоко ценивших японское искусство, что нашло отражение как в их личном собрании гравюр, так и в романах¹⁰ и специальных исследованиях, в частности, в первой монографии Эдмона де Гонкура о японском художнике «Утамаро», опубликованной в 1891 году, или в его же книге 1896 года «Хокусай».

«Японизм», пользуясь термином, введенным в 1872 году в употребление французским критиком Филиппом Бюрти¹¹, стал интернациональной кульминацией эстетического интереса европейских художников к Дальнему Востоку — тем увлечением, которое на рубеже XIX–XX столетий очевидным образом повлияло на пластические принципы формообразования как в живописи модерна, так и в графике. Пробуждение интереса художников к эстетическим возможностям этого вида искусства на основе изучения японской классической гравюры на дереве XVII–XIX веков, получившей название укиё-э («образы изменчивого мира», «образы повседневности», «картинки быстротекущего мира»), сопровождалось коллекционированием произведений японских мастеров и устройством выставок. Все вместе это привело к обогащению образной и технической сторон европейского искусства, что пронизательно отмечали уже современники процесса: «Без японцев нельзя себе представить... в сущности добрую половину современного искусства», — писал Игорь Грабарь на страницах «Мира искусства» [Грабарь, 1902, с. 31]. В 1887 году Винсент Ван Гог организовал небольшую выставку укиё-э в кафе Le Tambourin¹². В мае 1888 года Самюэль Бинг выставил японские гравюры в своей галерее на улице Прованс. В том же году

9 См., например, роман Золя 1883 года «Дамское счастье», а также подготовительные материалы к нему (1881–1882).

10 См., например, авторское предисловие Эдмона де Гонкура к роману «Шери» (1884), стимулировавшее увлечение японской гравюрой Винсента Ван Гога, который читал роман в Антверпене в 1885 году. В нем Гонкур писал о революционном значении открытия японской гравюры для западной оптики, упоминая, в частности, и виденный им с братом в 1860-м году альбом в лавочке Бинга «Китайские ворота». См.: [Goncourt, 1884, pp. XV–XVI].

11 Подробнее см.: [Burty, 1872a; Burty, 1872b; Burty, 1872c; Burty, 1872d; Burty, 1872e; Burty, 1873]. Окончательное закрепление понятия *Japonisme* как термина, характеризующего особое течение в европейской (прежде всего французской) культурной жизни второй половины XIX века, произошло в статье Бюрти «Япония древняя и Япония современная», посвященной Всемирной выставке 1878 года [Burty, 1878].

12 О влиянии на поэтику творчества Ван Гога японской гравюры см.: [van Tilborgh, 2009].

в Париже «Общество Черного и Белого» (Société de Noir et Blanc), целью которого было развитие и популяризация графического искусства, включило японский раздел в свою проводимую раз в два года выставку, выделив два зала общего павильона на Елисейских Полях под гравюры и живопись (кикемоно) Хокусая, Хиросигэ, Утамаро, Хиронобу и других мастеров (подробнее см.: [Catalogue illustré, 1888; Yoko, 2002, p. 114]). В 1890 году с 25 апреля по 3 мая в Школе изящных искусств в Париже Самюэль Бинг показал знаковую по своему масштабу и качеству выставку из 725 листов японской графики и 428 иллюстрированных книг. В 1893 году в Санкт-Петербурге состоялась «Выставка предметов, вывезенных Наследником Николаем Александровичем из путешествия на Восток в 1890–1891 гг.», среди экспонатов которой были индийские, китайские и японские предметы декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Спустя три года с успехом прошла первая в России «Выставка японской живописи», в основе которой лежала коллекция морского офицера Сергея Николаевича Китаева¹³: в декабре 1896 года она была продемонстрирована в залах Академии художеств в Санкт-Петербурге [Указатель, 1896]; в феврале 1897 года — в Историческом музее в Москве. В 1903 году в рамках сменной экспозиции выставочного проекта «Современное искусство»¹⁴ (Санкт-Петербург) были показаны старинные японские гравюры из собрания Игоря Грабаря, Сергея Щербатова, Александра Бенуа, Константина Сомова, Мстислава Добужинского и Сергея Китаева (после выставки вышла первая на русском языке работа Грабаря о японской ксилографии [Грабарь, 1903]). Вообще, стоит отметить, что в Россию увлечение японским искусством пришло позже, чем в Великобританию или Францию¹⁵. «Русская» япономания охватывает период с 1890-х по 1910-е годы, причем развивается она главным образом в артистическом кругу под влиянием интересов художников, учившихся или практиковавшихся в Париже или Мюнхене и связанных в своих работах с образными критериями и пластическими принципами модерна. И все же, несмотря на то что культ Дальнего Востока в Россию, вопреки ее географическому положению, проник медленнее, чем в Европу и Америку, творческая практика художников конца 1880-х — начала 1890-х годов не позволяет упрощенно взглянуть на эту ситуацию, требующую отдельного комплексного анализа. Так, орнаментальная стихия декоративно-прикладного искусства дальневосточных стран не оставляла безучастным Врубеля уже в ранний киевский период его творчества (например, акварель «Деталь китайской парчи», 1886, НМ «Киевская картинная галерея»). Хотя в целом интерес этот действительно не имел специфических внутренних мотивировок, отражая присущую Врубелю способность вдохновляться декоративными качествами предметов и нося общий эстетический характер, связанный с символистским настроением постижение «ауры» старинных вещей через романтическое соприкос-

13 Информацию о судьбе коллекции С. Н. Китаева, в том числе и источниковедческую, см.: [Штейнер, 2010].

14 Подробнее см.: [Щербатов, 2000, с. 178–182].

15 Основные этапы на пути освоения японского искусства в России см. главу «Японские влияния в русском искусстве рубежа веков» в книге: [Николаева, 1996, с. 357–376].

новение с эстетикой Востока (что не умаляет значения подобного подхода, направлявшего мастеров модерна к синтетичному восприятию мотивов, более того — к идее синтеза искусств). С некоторой долей условности к «японизирующим» стилизациям Врубеля можно отнести его «Декоративный мотив с белыми водяными лилиями» (1890-е, Музей-заповедник «Абрамцево»), как это сделала Н. С. Николаева¹⁶, однако данное сближение основано скорее на тех интернациональных иконографических влияниях, которые воздействовали уже не через Японию, а непосредственно через новую визуальную лексику модерна.

Возможно ситуация, при которой в России конца XIX века япономания не достигла массовых промышленных масштабов, сыграла только на пользу сохранению высокого творческого и знаточеского отношения к культурным достижениям этой страны. Прежде всего, оно поддерживалось художниками и критиками круга «Мира искусства»¹⁷, среди которых коллекционерами японской гравюры были К. А. Сомов, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, С. П. Яремич, В. Я. Курбатов, князь С. Щербатов, В. Э. Грабарь, И. Я. Билибин, С. В. Лебедев и, конечно, А. А. Остроумова (после замужества в 1905 году — Остроумова-Лебедева), коллекция которой насчитывала 98 станковых ксилографий и 14 книжек с текстами и рисунками. Е. Е. Лансере в 1902–1903 годах даже совершил «восточное» путешествие по Сибири, Манчжурии и Японии, чем усовершенствовал профессиональное понимание оригинальных особенностей поэтики укиё-э. В подобном увлечении Японией сказывался не столько внешний этнографический интерес, сколько желание более глубокого постижения артистических закономерностей образного мира городских художников среднего (1765–1804), позднего (1804–1867) периодов Эдо и периода Мейдзи (1868–1912).

Изысканная мода на дальневосточную культуру, распространенная в интернациональных артистических кругах эпохи модерна, проявлялась во внешних элементах обихода художников, повлияв на развитие эстетизма — направления 1890-х — начала 1900-х годов, связанного с романтико-символистским движением в области осмысления предметного мира. Его ярчайшим представителем был Оскар Уйальд, творчество которого, как и близкого ему по духу Обри Бёрдсли, находило немало пламенных последователей в России (здесь стоит вспомнить не только публикации журналов «Весы» и «Золотое руно», но и произведения таких художников, как Н. П. Феофилактов или М. А. Дурнов¹⁸. Весьма оживленно характер происходивших на рубеже XIX–XX веков метаморфоз описал Андрей Белый: «...та же “старая Москва”, в два-три года перекрасившая свои особняки под цвет “стиль-нуво”, перекроившая пиджаки в смокинги “а-ля Уайльд”, а платья —

16 В книге Н. С. Николаевой работа названа «Кувшинки» [Николаева, с. 365, 369].

17 См., например, авторское предисловие Эдмона де Гонкура к роману «Шери» (1884), стимулировавшее увлечение японской гравюрой Винсента Ван Гога, который читал роман в Антверпене в 1885 году. В нем Гонкур

писал о революционном значении открытия японской гравюры для западной оптики, упоминая, в частности, и виденный им с братом в 1860 году альбом в лавочке Бинга «Китайские ворота». См.: [Goncourt, 1884, pp. XV–XVI].

18 См. подробнее: [Давыдова, 2019].

в шелковые хитоны “а-ля Боттичелли”» [Белый, 1990, с. 125]¹⁹. Напрямую о Японии в этом пассаже не упоминается, однако увлеченность японским искусством не уступала культу Боттичелли. Известно, например, что, вернувшись из Парижа в Саратов летом 1898 года, Борисов-Мусатов привез с собой гравюры Хokusая и Утамаро, которые развесил по стенам своей саратовской мастерской рядом с репродукциями «Весны» (1481–1482, Галерея Уффици, Флоренция) Сандро Боттичелли, его же луврской фрески (вероятнее всего, «Венера и Грации преподносят подарки девушке», 1483/1485, Музей Лувра, Париж) и «Святой Женевьевы, смотрящей на ночной Париж» (1898, Пантеон, Париж) Пьера Пюви де Шаванна. На Борисова-Мусатова образный строй японских гравюр воздействовал прежде всего в лирико-поэтическом ключе, близком внутренним основам эстетики укиё-э. Неслучайно, например, можно обнаружить схожие музыкально-пластические черты (настроение, пейзажный мотив, плавный ритм движения фигуры, ее немного изогнутый, S-образный абрис, поза) между поэтикой вишневого сада «Весны» (1898, ГРМ) Борисова-Мусатова и лирико-философским складом визуального образа «Вечернего цветения вишни» Тоёхара Тиканобу (из серии «Девушки замка Тиёда», первая часть триптиха, 1896, ГРМ, ранее — собрание А. А. Остроумовой-Лебедевой) и «Тенью замка» Миягава Сюнтэй (1898, ГРМ, ранее — собрание А. А. Остроумовой-Лебедевой) (Ил. 1, 2). Одно из ключевых понятий искусства символизма — «Вечная женственность» — находило дополнительные источники для своего художественного роста в утонченных жанрах японской графики и живописи «бидзин-га» (красавицы), «фукэй-га» (пейзажи) и «катё-га» (цветы и птицы). Сложно сказать, видел ли Борисов-Мусатов упомянутые выше работы, однако общие образно-стилистические тенденции проступают в произведениях русского и японских художников на уровне поэтической парадигмы восприятия времени, в которой большую роль играла сила одиночества, воля к отрешению, концентрирующая сознание на маленькой паузе внешнего, но не внутреннего замирания. Описывая свой жизненный ритм весной 1898 года во французском местечке Массе (Massay), Борисов-Мусатов отмечал черты, сближавшие его мироощущение с созерцательно-поэтическими аспектами восточного искусства: «Утром, когда солнце уже высоко, я ухожу по одной дороге по направлению в Вотань [совр. Ватан, Vatan. — О. Д.], километра за два. Там никого нет, а есть только срубленное дерево, на которое я сажусь и принимаю позу Будды. Где-то у дороги жаворонок поет бесконечную песню, да шумит по траве ветер. Телеграфный столб гудит какую-то бесконечную мелодию. Вероятно, этот столб навел Вагнера на изобретение его бесконечных мелодий. / Я смотрю на облака, которые копятя на горизонте, и начинаю думать о бесконечном»²⁰.

19 Примечательно, что массовое приобщение к японскому искусству в России также давало о себе знать, доходя порой до утрированных примеров с элементом гротеска и пародии. Представление о них можно составить, вспомнив, например, «Японеску» поэта Серебряного века, проникательного искусствоведа Юлиана Павловича Анисимова, публиковавшегося под псевдонимом

Юлиан Сиренев: «Ладья месяца / плывет / в озере. / И взор мой / плывет / в той ладье. / Я вижу голубое небо, / голубое / опрокинутое озеро. / Ладья месяца / плывет / в озере. / И взор мой / уселся и плывет / в той ладье» [Сиренев, 1919].

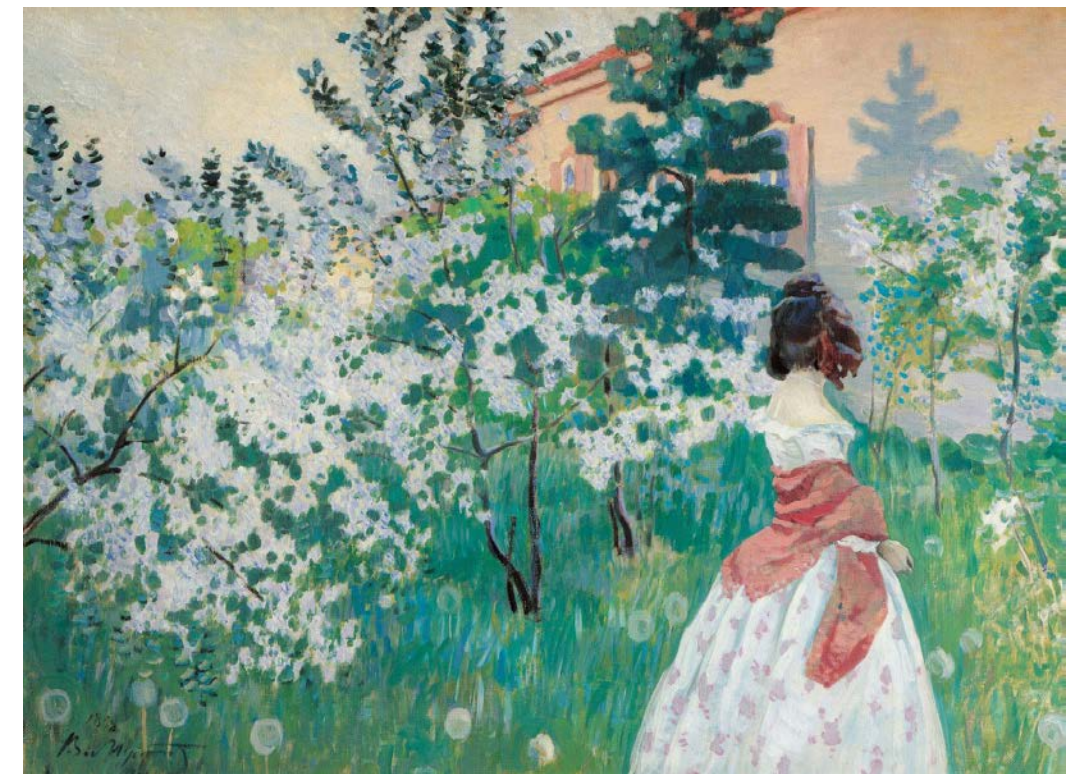
20 Цит. по: [Станюкович В. К. ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 87].

Прямые или косвенные цитаты, намеренные (А. А. Остроумова-Лебедева, «Мыс Фиолент в Крыму (подражание Хиросигэ)», 1903, ГРМ) или ассоциативные сближения (например, на уровне мотивов — снегопада, дождя, волны, стилизованных цветов и ветвей — ирисов, хризантем, мальвы, клематиса, кувшинок, миндаля, вишни: А. А. Остроумова-Лебедева, «Летний сад зимой», 1902, ГРМ; А. Н. Бенуа, «Парад при Павле I», 1907, ГРМ; А. Н. Бенуа, «Король прогуливается в любую погоду», 1898, Одесская картинная галерея; М. В. Якунчикова, «Весло с кувшинками [Весло]», 1896, Музей-заповедник В. Д. Поленова; В. Д. Фалилеев, «Капри. Прибой», 1911, цветная линогравюра (Ил. 3); знаменитая лестница «Волна» архитектора Ф. О. Шехтеля в московском особняке С. П. Рябушинского, 1901–1902) отражают разные грани приближения эстетики модерна к японскому художественному наследию. Интересно отметить и тот повышающий артистический тонус элемент театрализации, который проявился в переодевании самих художниц в кимоно. Вспомним, например, фотографию 1890-х годов Марии Якунчиковой, облаченной в традиционный наряд жительниц Страны восходящего солнца в знак восхищения перед японской культурой, прежде всего, эстампами, изучение которых повлияло на ее собственное мастерство и поэтику гравера, перенесшего приемы ксилографии в область офорта; или «Автопортрет, штудию (Автопортрет на серебряном фоне)» (1915, Художественный музей Турку, Финляндия) художницы финского модерна Хелен Шерфбек. В связи с подобными артистическими тенденциями, примечательна, например, и одна из любимых деталей костюма Борисова-Мусатова — носимый им китайский серебряный браслет, что было не раз отмечено современниками [Станюкович (1915, 1930), 2020. С. 66; Милиоти В. Д. Воспоминания о В. Э. Борисове-Мусатове. ОР ГТГ. Ф. 80. Ед. хр. 1. Л. 1]. За подобными элементами артистической самоподдачи скрывались серьезные внутренние мотивировки, связанные с поиском абсолютной визуально-поэтической метафоры, которую художники эпохи модерна стремились разгадать в духовно-созерцательных аспектах дальневосточного искусства.

Глубину внутренних сближений интернациональных основ модерна с японской художественной культурой демонстрирует и тот факт, что уже за хронологическими границами жизни стиля притяжение японской гравюры не теряло своей силы для художников, принимавших непосредственное участие в сложении образной системы модерна. Так, например, в 1930 году на одном из листов альбома Кацусики Хокусая («Манга. Выпуск 6», 1817) из личного собрания (ныне — ГРМ) Анна Остроумова-Лебедева ставит собственный экслибрис, символическая программа которого раскрывает душевную связь между художницей и японским искусством: «Белые инициалы — я», — объясняла Остроумова-Лебедева значение экслибриса. «Их очерчивает тонкая белая линия, которая рисует неправильный шестиугольник. Она создает пространство внутри себя, охватывающее мои инициалы, — это есть моя сущность. И, кроме того, отделяет от внешнего большого пространства, это от вечности, бесконечности. Линия тонкая, хрупкая, ее легко прервать. Также легкий, хрупкий человеческий переход в вечность. Внутри линии простран-



Ил. 1
Тоёхара Тиканобу. Вечернее цветение вишни. 1896.
Из серии «Девушки замка Тиёда». Правая и средняя
части триптиха. Бумага, цветная ксилография



Ил. 2
В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901. Холст, масло

ство олицетворяет сферу, в которой живет человек. В ней пять элементов движутся по своим орбитам: 1) луна и звезды, 2) солнце, 3) вода и радуга, 4) ветер, 5) огонь. Внутри моего "Я", в глубине, сидит Будда — идея вечной начальной религиозной мысли» (цит. по: [Остроумова-Лебедева, 2016, с. 98]).

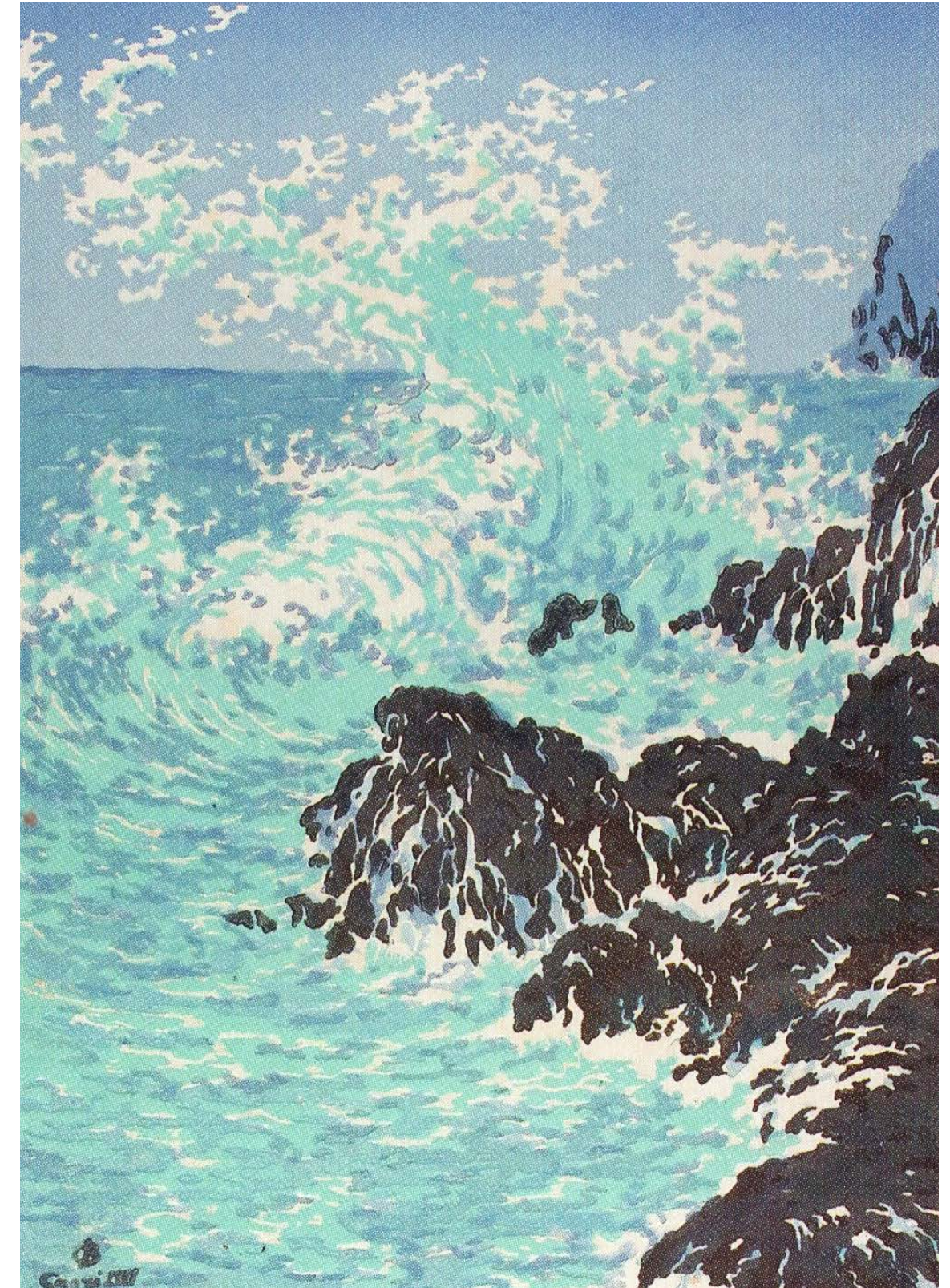
Сразу стоит пояснить, что подобное высказывание обусловлено поэтическими истоками мышления художников рубежа XIX–XX столетий. В этом контексте нельзя не согласиться со справедливым замечанием востоковеда Е. С. Штейнера: «Японизм был вряд ли уникален, но наиболее радикален как революционизирующая текстовая стратегия. Увлечение японской эстетикой явилось последней и самой серьезной из волн европейского ориентализма, в которые Европа уже не раз ныряла, чтобы выкормить и дать язык Другому в себе» [Штейнер, 2010, с. 138]. К этому точному наблюдению стоит лишь прибавить, что характерный для эстетической мысли эпохи модерна синкретизм был связан с особым духовным складом времени, при котором само искусство приобретало статус одной из фаз выражения религиозного чувства. Однако, возможно именно в силу дзен-буддийских импульсов японского искусства его культ не коснулся одного из ведущих мастеров русского модерна — Михаила Врубеля, который, стоит заметить, как и Поль Сезанн (несмотря на использовавшийся последним принцип серийности в варьировании видов горы Сент-Виктуар), не разделял всеобщей япономании²¹ (именно поэтому выше мы отметили умозрительный характер поиска японских мотивов в искусстве Врубеля). В связи с ярчайшим представителем русского символизма подобная позиция тем более логически объяснима, чем глубже мы всмотримся в тот Восток, который можно назвать непосредственно врубелевским.

С одной стороны, Врубелю был более близок мир арабских сказок, интерес к которым впоследствии разделил художник «Голубой розы» Василий Милиоти, причем, как в своем творчестве (см., например, высоко ценимую Врубелем милиотиевскую «Сказку» (1904–1905, ГТГ); его же «Телем», 1904–1905, ГТГ), так и в художественно-критической деятельности, в частности, в работе над номером журнала «Золотое руно» (1908, № 3–4), который был посвящен персидскому искусству (в журнале Милиоти заведовал Художественным отделом). В связи с работами самого Врубеля в рассматриваемом контексте стоит вспомнить, прежде всего, «Восточную сказку»²² (1886, НМ «Киевская картинная галерея»), импульсом к созданию которой послужили «Сказки Шехерезады» («Тысяча и одна ночь»), услышанные художником на французском языке; акварель «Старинный персидский ковер», картину «Девочка на фоне персидского ковра» (обе работы — 1886, НМ «Киевская картинная галерея»).

С другой стороны, по своим истокам Врубель — византиец, корни его искусства уходят именно в этот ареал художественной культуры. Восток Врубеля, прежде всего, — это Византия и Кавказ, синтез которых осуществлен во

21 См., в частности: [Милиоти В. Д. Воспоминания о М. А. Врубеле. ОР ГТГ. Ф. 80. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 4].

22 Подробнее см.: [Киселев, 2022].



Ил. 3

В. Д. Фалилеев. Капри (Прибой). 1911. Бумага, цветная линогравюра (4 доски)

всех его разработках визуального строя ангельского и демонического миров («Демон (сидящий)», 1890, ГТГ; «Демон летящий», 1898–1899, ГРМ; «Демон поверженный», 1902, ГТГ; «Шестикрылый серафим», 1904, ГРМ; «Видение пророка Иезекииля», начало 1906, ГРМ; и др.). Иными словами, «духи» Врубеля — от Византии; их пейзаж — во многом от Кавказа. Именно обращаясь к художественному потенциалу этих территорий, Врубель утверждал новые образные и пластические принципы модерна, рождавшиеся на основе поэтической парадигмы восприятия реальной географии и истории сквозь призму искусства и культуры. В произведениях Врубеля, как и большинства других русских символистов, образно-метафорическое прочтение восточных мотивов приводило к вытеснению документальной и этнографической точности исторических реалий, что было связано с мифотворческими акцентами нового стилистического феномена рубежа столетий — модерна. Своей силы последние, конечно, не теряли; напротив, благодатным подспорьем в их обнаружении служили как путешествия, книги, так, например, и фотографии. Врубель, в частности, ни разу не бывавший на Кавказе, для создания абстрактно-стихийной атмосферы, органично соответствовавшей его образу Демона, использовал снимки с видами Казбека и Эльбруса с гребня между Азау и Донгузоруном [Давыдова, 2021, с. 54–61]). Однако ни натурализма, ни фотографичности в трактовке пейзажных мотивов, окружающих врубелевского восточного героя, мы не найдем. Восток Врубеля — это стихия орнаментальности, психологически насыщенной и преображенной.

Напомню, что к числу первых доступных широкой аудитории работ художника прежде всего относились его иллюстрации, созданные для юбилейного (50 лет со дня смерти поэта) художественного издания собрания сочинений М. Ю. Лермонтова [Лермонтов, 1891–1899], которое с 1890 года готовил к печати книгоиздатель П. П. Кончаловский. Мы сейчас не будем углубляться в анализ тех визуальных интерпретаций, которые дали кавказским мотивам другие участники проекта, однако отметим, что иллюстрации Врубеля к «Демону. Восточная повесть» (1890–1891, ГТГ, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственный литературный музей) вызвали далеко не однозначную, почти враждебную реакцию за счет нового пластического метода трактовки форм. Врубель возвышал естественную кавказскую природу до уровня душевной реальности поэтического искусства, уподобляя визуальный строй своих графических произведений не столько привычным видам конкретных мест, сколько преображенным в горниле ритмических соотношений представлениям о них, сформированных синтетичным прочтением поэмы. Именно поэтому создаваемые Врубелем образы, в том числе и навеянные Востоком, обладают той неоднократно отмечавшейся исследователями витальностью, которая напрямую связана с наличием индивидуального ритмического ключа в организации художественной формы, предстающей как синтез узоров на плоскости.

Если Михаил Врубель одним из первых определил византийскую, персидскую и кавказскую грани иконографии русского модерна, то другую восточную грань национальной специфики стиля уже на позднем (финальном) этапе

его существования, опосредованно включающем и импульсы авангардных поисков 1910-х — начала 1920-х годов, наиболее характерно выявил Павел Кузнецов в работах киргизской и туркестанской серий. Для понимания многомерной картины развития разных индивидуальных пластических языков внутри общей поэтической парадигмы модерна — языков, которыми говорили художники исходя из своего внутреннего темперамента, — небезынтересно провести сравнительную аналогию между пламенным, страстно взволнованным узорным языком упомянутой акварели Врубеля «Восточная сказка» и лирически-спокойным декоративизмом «Восточного мотива» (1912–1913, ГРМ) Кузнецова, в котором ритмическая характеристика пространства более, чем у Врубеля, близка созерцательным настроениям дальневосточного искусства. Кстати, в отличие от Врубеля в творчестве Кузнецова можно найти как наглядно выраженные следы вовлеченности художника в творческий опыт переживания японской культуры, так и ассоциативные, проявляющиеся при сравнении эмоционального строя произведений Кузнецова с особой мелодикой и просветленным поэтизмом образов мастеров «искусства повседневности», то есть укиё-э. Совершенно справедливо биограф художника А. А. Русакова указала на внутреннее родство между работами киргизской сюиты Кузнецова (в частности, «Гаданием», 1912, ГРМ) [Русакова, 1977, с. 159] и «Натюрмортом с японской гравюрой» (1912, местонахождение требует уточнения; ранее — собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград; позже — Частный музей «Арбат Престиж», Москва) (Ил. 4), программным в своем артистическом лаконизме. Композиционным центром произведения является стилизованный в узнаваемой пластической манере Кузнецова и перенастроенный в характерной для него цветовой гамме парафраз полихромной ксилографии Китагава Утамаро в жанре окуби-э («большие головы») «Та... Западная станция» (конец XVIII в., Christie's, лот 26, 22 марта 2001; 1795–1796, Музей изящных искусств, Бостон; XVIII в., Национальный музей Токио; 1802, Ronin Gallery, Нью-Йорк; другой встречающийся перевод названия — «Западная станция. Красавица в сером кимоно»; следует отметить, что на данном листе из серии «Десять типов женских лиц», изображающих гейшу, от имени которой сохранился только слог «Та...», ткань кимоно варьируется в зависимости от оттиска: в некоторых вариантах различим узор, в некоторых — нет). Внесенное Кузнецовым изменение в цветовую тональность кимоно с серой на голубую говорит о знаково-символическом подходе к изображаемым натурным объектам, при которых индивидуальные образные задачи доминировали над достоверной передачей произведения японского мастера. Иными словами, Кузнецов, продолжая развивать интерпретационную линию восточного искусства в духе модерна, обращается к японской гравюре не как к аутентичному источнику информации о культуре страны, а как к творящему атмосферу символическому образу: для художников рубежа XIX–XX веков своим немногословием японская гравюра открывала высокое содержание декоративного языка формы — оболочки сокровенного. В связи с озвученной выше поэтической логикой построения художественной композиции в модерне добавим, что в этом произведении Кузнецова, как и в его степных,

самаркандских и бухарских композициях 1910-х годов, реализован главный формообразующий принцип, лежавший в основе данного стиля, — все они построены на ритмическом взаимодействии предметного мира в пространстве, которое благодаря особому ликующему золотисто-голубому призыву палитры Кузнецова приобретает индивидуальный лирико-гармоничный характер. А именно его и искал Кузнецов в своем творчестве: «Мне всегда казалось, что живопись должна быть нежной, ясной, светлой, звучно-сильной, радостно обостренной» [Кузнецов П. В. Автобиографии. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 7], — писал художник. «Только ритм в пропорции формы и цвета — и есть глубина в искусстве, а искусство покоится на форме и радости» [Стенограмма конференции художников по вопросам о культуре живописи. РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 1173. Л. 13].

Радость творчества излучают и его «Бухарский натюрморт» (1910-е, Собрание семьи Мамонтовых, Москва), и оживленный арабеск «Натюрморта с сюзана» (1913, ГТГ), а в случае с «Натюрмортом с японской гравюрой» — танцующее около «красавицы» растение, прислушивающийся к ним кувшин на фоне светлой, наполненной воздухом плоскости. Столь ценимое в символизме умение «услышать голос вещей» и воссоздать творимую ими эстетическую ауру, способность преобразить визуальный образ в многомерную метафору, выраженную в лаконичной форме соучаствующих в жизни друг друга мотивов, ощутимы в большинстве натюрмортов Кузнецова классического в контексте развития его образной системы периода 1910-х годов («Натюрморт. Утро», 1916, ГТГ). В это время Кузнецов выходит за рамки символистских иконографических опытов, но не порывает с сущностными открытиями символизма, повлиявшими на психологические аспекты понимания эмоциональной природы художественного образа. Этот момент очень важно учитывать для нахождения верных точек отсчета при анализе цельности образного мира Кузнецова. Присущая его визуальной системе лирико-поэтическая интонация была сформирована творческой атмосферой эпохи модерна, в сложении которой японское искусство ощущать время и видеть мир сыграло одну из решающих ролей.

Если же говорить о сюжетной и тематической эволюции в творчестве Кузнецова конца 1900-х — начала 1910-х годов, то именно Восток позволил ему найти новые источники вдохновения для преодоления кризиса, связанного с изживающими себя образами символизма, дух которого — невидимый, но манящий «сфинкс»²³, на уровне поэтических чаяний все еще упорно владел художником, не давая, однако, реальных впечатлений для визуального творчества. «Жизненным эликсиром» для Кузнецова стал Восток: «Туркестан — страна неуспокоительного блаженства. Его степное небо, как гигантское зеркало отражает и чудесно преломляет в своих странных миражах громадные города с минаретами, верблюдами, птицами и людьми.

23 Вспоминая о конце 1900-х годов, Кузнецов признавался Абраму Эфросу: «Я тогда в живописи сильно искал вот тех самых сфинксов, которых видел в детстве, — и вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам»

[Эфрос, 1930, с. 104]. Речь шла о сфинксах на фонтанах в Саратове, которые были одним из источников этого иконографического мотива в символистский период творчества художника.



Ил. 4
Китагава Утамаро. «Та... Западная станция».
1795–1796. Бумага, цветная ксилография

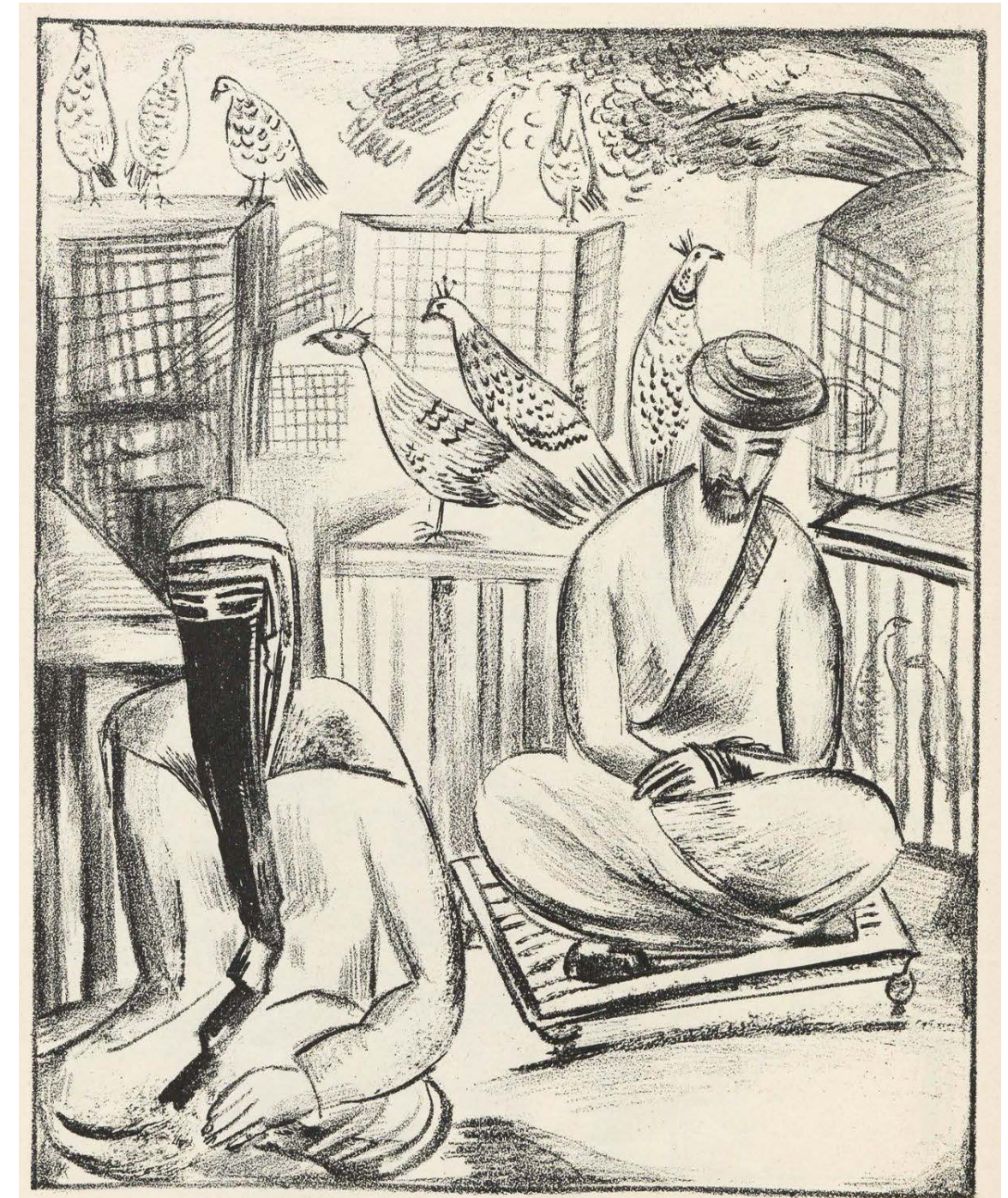
/ Кто достиг увидеть это фантастическое степное небо, тот опередил жизнь на десятки тысяч лет» [Кузнецов, 1923б], — писал Кузнецов в предисловии к альбому литографий «Туркестан. II-я серия рисунков» (1923), созданному, как и альбомы «Туркестан. 1-я серия рисунков» и «Горная Бухара», на основе графических материалов от поездок в Среднюю Азию в начале 1910-х годов. Причем главными пространственными ориентирами, подсказавшими многие пластические решения, были степи и Самарканд — «родина человека, животных и птиц» [Кузнецов, 1923б], как с вдохновенной убежденностью постулировал художник (Ил. 5).

Если в конце 1900-х годов среди критики настойчиво распространялось мнение, что Кузнецов не оправдал надежд, исчерпал художественную фантазию, то декабрьская выставка «Мир искусства» 1911 года переломила ситуацию: «Павел Кузнецов выставил свои первые восточные полотна, свою киргизскую сюиту — и как были посрамлены все мы, нетвердые друзья и преждевременные могильщики его дарования!» — замечал Абрам Эфрос [Эфрос, 1930, с. 101–102].

Поездки Кузнецова в киргизские степи, повлекшие его дальше на Восток, начинались, согласно «Автобиографии» художника, в 1908 году²⁴. С этого времени до 1914 года он совершил пять поездок в степь и две, в 1912 и 1913 годах, в Среднюю Азию — Ташкент, Самарканд, Бухару, Ходжент. Однако желание окунуться в заволжскую даль развивалось в художнике с детства: «...я наблюдал Волгу, ее могучее течение и бесконечные просторы ее степей, начинающихся с противоположного берега. И эти манящие, таинственные дали неудержимо влекли меня изведать, что за природа открывается там, что за народ ее населяет, какой своеобразный быт меня ожидает. Желание было столь велико, что я... углубился на 150 верст в глубь степей» [Кузнецов П. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 25].

Именно в Заволжье Кузнецов нашел те отрешенные и молчаливые образы, которые спокойно шагнули из реальности на живописную плоскость холста: «Работа в заволжских степях дала мне возможность уйти от схематизма, оторванности от жизни, которую я нашел удивительно изменяющейся в миражной и монументальной природе Киргизии», — писал художник [Кузнецов П. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 7]. Главная интонация его степного кочевья — линия, вытягивающая глубину. Именно она визуализирует ритм бесконечности, идущей навстречу и остающейся позади. Небо, земля, полосы дождевого потока, скользящий очерк кошары (юрты), мягкий абрис фигуры — реальные видения, жизнь которых продлевает художественное полотно. В своей «степной серии» или киргизских «симфониях» Кузнецов достигает подлинного синтеза монументально-декоративной формы и отрешенной поэзии реального образа, превращающегося в емкий

24 Однако А. А. Русакова высказала предположение, что не исключена вероятность совершения первой поездки П. В. Кузнецова в Заволжье в 1907 году. См.: [Русакова, 1977, с. 90].



Ил. 5

Павел Кузнецов. Туркестан. Автолитографии. II-я серия рисунков. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923. Лист 11. Продавцы птиц

образ-символ (см., например, «Киргизка с барашком», 1910-е, Приморская краевая картинная галерея; «Вечер в степи», 1912, ГТГ).

Киргизскую и Туркестанскую сюиты Кузнецова, созданные в начале 1910-х годов, следует рассматривать как естественный переход художника из абстрактных сфер символизма в область свободных поэтических обобщений, сделанных на основе натурных наблюдений за природой. В образной трактовке нового для художника восточного пространства преобладают два направления. В ряде картин и рисунков главным действующим героем является открытое пространство горизонта, смыкающего землю и небо, словно звучные регистры выразительных монументальных плоскостей (например, «Дождь в степи», 1912, ГРМ; «Вечер в степи» и «Мираж в степи», обе — 1912, ГТГ; «В степи», 1913, ГТГ; «Стрижка барашков», 1912, ГРМ; «Вечер в степи», 1915–1916, ГРМ; и др.). Другая часть композиций связана с декоративно орнаментированным, замкнутым пространством («Спящая в кошаре», 1911, ГРМ; «В кошаре», около 1910, Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина; и др.). При этом важно отметить, что декоративная чуткость Кузнецова к ритмическому узору новых мест постепенно приобрела более динамичный конструктивный характер за счет игры архитектурными объемами, что нашло выражение в структурно новых элементах «лирической „кубизации“» открытого пространства в среднеазиатских работах 1912–1913 годов и далее (например, «Ханский гарем», 1912, ГРМ; «Продавец птиц» («Птичий базар»), 1912 или 1913²⁵, ГРМ; «У водоема. Бухара», 1913, Коллекция семьи Березовских, Санкт-Петербург; «Сартянка с барашком», раскрашенная литография из альбома «Горная Бухара», 1923; и др.).

В основе композиционных связей произведений восточного цикла Кузнецова периода 1910-х — начала 1920-х годов лежит точный отбор форм, вторящих друг другу ритмами подобий. Так, например, дугообразно изогнутая спина склоненной женской фигуры перекликается с чередой мягких силуэтов овец или полуовалами холмов и кошар («В степи», 1910-е, Саратовский художественный музей; «Кибитки», вторая половина 1910-х, Астраханская картинная галерея; и др.). В манере написания фигур, условной передаче строгих костюмов-облачений и спокойных поз можно видеть синтез разных влияний — не только натурных степных, но и художественных, в частности, лаконичного языка древнерусской фресковой живописи (например, «Стрижка барашков», 1912, ГРМ). Примечательно, что Россию также нередко ассоциировали с Востоком, причем, с особой любовью эту мысль культивировали

именно художники эпохи модерна разных направлений — от символизма (в частности, Н. К. Рерих) до авангарда. Наталья Гончарова, например, размышляя о движении к «первоисточнику всех искусств — к Востоку» [Гончарова, 1913, с. 1], писала: «В начале своего пути я больше всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточного» [Гончарова, 1913, с. 1]. Подытоживая, художница резюмировала: «Запад мне показал одно: все, что у него есть, с Востока» [Гончарова, 1913, с. 3]. Подобный путь прошел и Павел Кузнецов, в свое время переживший сильное увлечение искусством Поля Гогена (о «Западном пути на Восток» «русского гогенида» Кузнецова см., например: [Эфрос, 1923, с. 6]).

Все большую поглощенность художника Востоком, позволившую ярче проявиться индивидуальным стилистическим чертам, наглядно демонстрирует вариационный принцип, на котором построены его степные и туркестанские серии. Утро, весна, кормление овец, дождь в степи, пасущиеся верблюды, отдыхающие под чинарами «среднеазиатские халатники», бассейны и водоемы (Ил. 6), ярусно «оркеструющие» воздух тенты — общие сюжетные мотивы, развиваемые Кузнецовым из полотна в полотно. Все это позволяло найти наиболее емкую, обобщающе стилизованную пластическую форму для выражения эмоционального содержания — содержания поэтического, при котором национальные особенности сами по себе не имели принципиального значения (в отличие, например, от упомянутого в начале статьи Верещагина «ташкентского», как его звали современники [Крамской, 1965, с. 160]). Стремление Кузнецова на Восток определяли не история и публицистика, а любовь к поэзии природы, в чем он сам признавался и визуально, и вербально. В предисловии к литографиям в красках «Горная Бухара» (1923) художник писал: «...горный бухарский воздух, пропитанный запахом мускуса, и созерцание красочного великолепия и гармонии доводили человеческое существо до состояния райского блаженства... и я мысленно перенесся в степи на Волге с ее буддистами, огнепоклонниками, поэтами, художниками, мудрецами, верблюдами, птицами, барашками, узорами тканей; и это все было одной культуры, одно целое, нераздельное, проникнутое спокойной созерцательной тайной Востока» [Кузнецов, 1923а]. Действительно, кто от сказки требует точного географического пространства? Кузнецов, как истинный представитель Серебряного века, верил не столько фактам, сколько образам. Проницательно выглядит замечание Василия Милиоти: «Впечатление, получаемое от картин Кузнецова, всегда определенно-цельное, но в то же время трудно определяемое» [Милиоти, 1908, с. 4]. Эту мысль подтверждает и та наглядно заявляющая о себе дистанция, которая существовала между создаваемыми Кузнецовым одухотворенно-монументальными образами и фотографиями с бытовыми мотивами степной жизни, использовавшимися им во время работы над картинами (большинство фотографий ныне хранятся в РГАЛИ). Не документальной правды (опять же в отличие от Верещагина), а метафорического преображения реальности, «поэзы» [Кузнецов П. В.

25 Атрибуция работы «Продавец птиц» (ранее — «Птичий базар») 1913 годом приведена согласно исследованиям первых биографов П. В. Кузнецова — Д. В. Сарабянова [Будкова, Сарабянов, 1975, с. 331, № 207] и А. А. Русаковой [Русакова, 1977, с. 120]. В каталоге собрания Русского музея, изданном в 2008 году, дата названия картины «Продавец птиц» смещена на 1912 год [Русский музей, с. 88, № 476], что, в принципе, не противоречит времени посещения Кузнецовым среднеазиатских городов. Однако на сайте официаль-

ного проекта «Виртуальный Русский музей» картина «Продавец птиц» датирована 1909 годом. Изменение года создания требует дополнительного фактографического подтверждения, так как образность (городская архитектура) и пластический язык («кубистическое» структурообразование пространства) произведения не соответствуют стилистическим приемам Кузнецова раннего степного периода. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1175/index.php (Дата обращения: 12.11.2023).

Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 26], искал Кузнецов в плавных ритмах степной земли, изменчивых барханах облаков или упруго взлетающих ввысь минаретах. Образный строй восточной серии Кузнецова, как и композиций предшествующего периода, визуальнo метафоричен. Идеальный художественный синтез декоративного и эмоционального начал, которого Кузнецов достигает в ряде своих произведений (например, таких как «Вечер в степи», 1915–1916, ГРМ), опирался на интуитивное смешение разных впечатлений в одно целое.

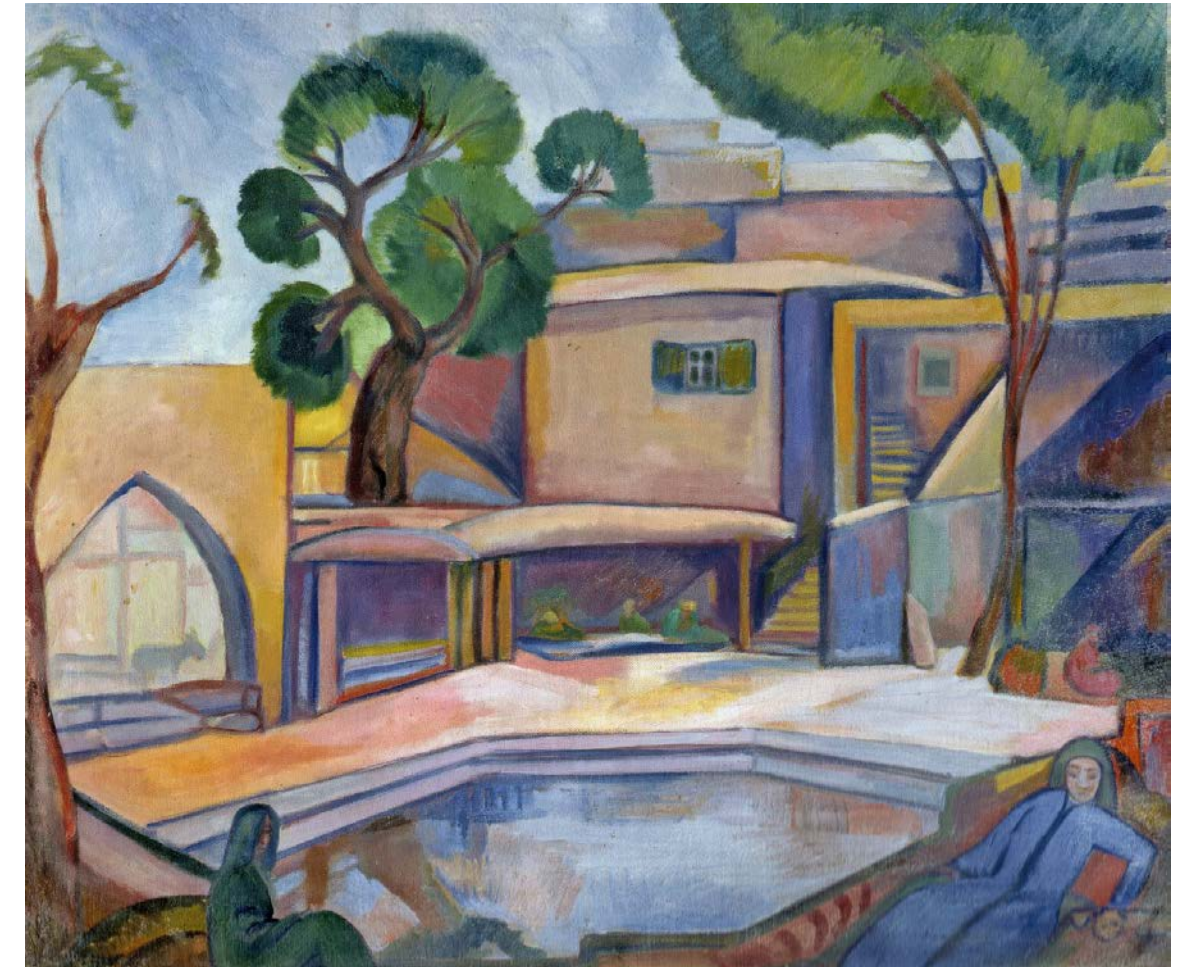
При этом нельзя не учитывать внутренних эволюционных особенностей Востока Кузнецова. Если композициям его киргизской серии присущ умиротворенный характер, то в произведениях, созданных под впечатлением от красок Самарканда, Ташкента и Бухары, куда художник отправился в поисках истоков степной культуры, преобладают более динамичные ритмы и звучные колористические решения. «Чайхане и посетители, сидящие на ярких подушках в красочных переливчатых халатах, пьющие освежающий, ароматический чай, водоемы, бассейны, как в зеркале отражающие всю эту картину, могучие стволы развесистых чинар, ошеломляли своей неожиданностью» [Кузнецов П. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2714. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 27], — вспоминал художник среднеазиатские поездки, которые вдохновляли его вплоть до 1920–1930-х годов, внесших новый «виражный» темп в ритмическую гармонию прежних киргизских и туркестанских сюит. Согласно творческой формуле Кузнецова этого времени: «Искусство живописи должно покоиться на радиактиве»²⁶ (см., например, «Окрестности Еревана», 1930–1931, Собрание семьи Мамонтовых, Москва).

В целом стоит отметить, что если символистская иконография 1900-х годов со временем ушла из искусства Кузнецова, то образные внушения Востока питали созидательную энергию еще очень долго, найдя отражение не только в пейзажной живописи и графике, но и в натюрмортах, в иллюстрациях к арабской сказке Николая Гумилева «Дитя Аллаха» («Аполлон», 1917, № 6–7), театрально-декоративных опытах²⁷, а также в портретном жанре²⁸, представляющем собой особую область для анализа в связи со многими до сих пор неразрешенными иконографическими вопросами. Восточных загадок Кузнецов оставил немало. «Восточный мотив», например, на петербургской и московской выставках «Мира искусства» 1913 года демонстрировался под названием «Жизнь Востока» [Будкова, Сарабьянов, 1975, с. 330]. «Под чадрой» у Кузнецова оказывались не только названия и даты создания произведений, но и их иконография. Так, например, произошло в случае с «восточной незнакомкой» из собрания Третьяковской галереи под инвентарным номером 8904. Несмотря на то, что это произведение стало вершиной лирического модернизма Кузнецова в области обобщения

²⁶ Цит. по: [Стенограмма конференции художников по вопросам о культуре живописи. РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 1173. Л. 13].

²⁷ Для Камерного театра А. Я. Таирова в 1914 году Кузнецов оформил пьесу древнеиндийского поэта Калидасы «Сакунтала».

²⁸ См., например: «Портрет Е. М. Бебутовой. Отдых», 1920, частное собрание; «Портрет Е. М. Бебутовой (с кувшином)», 1922, ГТГ; «Сартянка», конец 1910-х — начало 1920-х, ГТГ.



Ил. 6

П. В. Кузнецов. У водоема. Бухара. 1913. Холст, масло

и динамичной стилизации натуральных форм с целью создания отвлеченного символического образа-портрета, до недавнего времени картина носила название «Киргизка», и лишь в результате специально проведенных исследований в 2010-х годах вернула первоначальное название «Сартянка» (конец 1910-х — начало 1920-х, ГТГ) [Эфрос, 1923; Давыдова, 2013; Кузнецов, 2015)]²⁹. В контексте интересующей нас общей восточной проблематики, связанной с поэтической направленностью ориентализма эпохи модерна, приведенный эпизод ставит принципиально важный акцент в развитии темы. Визуально-поэтический образ, создававшийся художниками, воспитанными на принципах искусства рубежа XIX–XX столетий, обладающий универсальной синтетичной природой, никогда не был выдуманным. Оставаясь наедине с ориентальными мечтами и грезами о «газельных глазах»³⁰, художники, прошедшие горнило символизма, сохраняли глубокую внутреннюю связь с реальностью.

В «Востоке» Павла Кузнецова, да и вообще в «Востоке» русского искусства эпохи модерна, не только художник, но и исследователь может утонуть, точно в «море бесконечных возможностей» [Кузнецов, 1923б] (вспоминая характеристику, данную Кузнецовым Туркестану). За пределами сделанного обзора осталось большое количество сюжетов как с участием фигурировавших в настоящем исследовании мастеров, так и нет (самостоятельные темы — Восток художников «Мира искусства» и «Русских сезонов» — Восток Л. С. Бакста, В. А. Серова, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха; Восток «Голубой розы», Восток раннего русского авангарда и др.). Особого внимания в этом контексте заслуживает масштабный анализ, сделанный в главе «Восток и его художественное наследие в творчестве русских художников» в книге М. Г. Неклюдовой: [Неклюдова, 1991, с. 343–364]. Однако данная статья не претендует на исчерпывающее значение в области изучения емкой ориентальной проблематики. Она лишь открывает тему «восточных граней» искусства модерна в разные периоды его стилистического генезиса, акцентируя четыре наиболее характерные и специфические для русских мастеров конца XIX — начала XX столетий области притяжения, которые были связаны с художественной аурой Японии, Византии, Кавказа и Туркестана (требующих в дальнейшем более тщательного рассмотрения, как и Индия, Египет и Арабские страны, Китай, Монголия³¹). Однако даже на примере рассмотренных культурных ареалов можно выявить общее направление в эволюции образной трактовки восточных мотивов художниками раннего модернизма, заключавшееся в их стремлении к достижению все большей артистической свободы и ассоциативной многомерности в интерпретации

реальности. Это движение (и стоявшее за ним романтико-символистское умонастроение) в результате привело к тому, что стиль модерн, возникший на излете XIX века, в истории искусства стал одним из наиболее органичных, а потому сложных по психологии освоения восточных реминисценций пластических языков, синтезировавших исторические (аутентичные) знания о странах с поэтическими представлениями о них в русле собственных традиций.

29 В связи с неправильной атрибуцией названия в хронологическом порядке см.: [Ромм, 1960 («Киргизка»); Алпатов, 1968 («Киргизка»); Будкова, Сарабьянов, 1975, с. 342–343 («Киргизка»); Русакова, 1977, с. 178–179 («Узбечка в парандже»; хотя национальность в рамках советской лексики — верна, однако на героине — чадра); Гофман, 2000, с. 205 («Киргизка (Узбечка)»); ГТГ. Каталог, 2005, с. 209 («Киргизка»)].

30 <...> И за огненными небесами / Обо мне задумалась она, / Девушка с газельими глазами / Моего любимейшего сна», — писал современник Кузнецова Николай Гумилев («Из букета целого сиреней...», 1917).

31 Подробнее см.: [Давыдова, 2018].

Библиография

- Алпатов, М. В. (1968).** *Павел Варфоломеевич Кузнецов*. М.: Советский художник.
- Белый, А. (1990).** *Начало века. Воспоминания*. В 3 т. Кн. 2. М.: Художественная литература.
- Будкова, Л. А., Сарабьянов, Д. В. (1975).** *Павел Кузнецов*. М.: Советский художник.
- [ГТГ. Каталог] (2005).** *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX — начала XX века*. Т. 5. М.: Сканрус.
- [Выставка] (1910).** Выставка картин и рисунков покойного художника В. В. Верещагина и собранной им коллекции японских предметов (принадлежащих вдове его Л. В. Верещагиной). М.: В. Рихтер.
- Гончарова, Н. С. (1913).** *Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913*. М.: В. Рихтер.
- Гофман, И. М. (2000).** *Голубая роза*. М.: Пинакотeka.
- Грабарь, И. (1902).** *Японцы* // Мир искусства. № 2. Художественная хроника. С. 31–34.
- Грабарь, И. (1903).** *Японская цветная гравюра на дереве: очерк*. СПб.: Изд. кн. С. А. Щербатова и В. В. ф. Мекк.
- Давыдова, О. С. (2013).** *Восточная незнакомка Павла Кузнецова* // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. Сб. статей / отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли. С. 459–478.
- Давыдова, О. С. (2018).** *Влечение назад. «Древний» город Хара-Хото в иконографии русского символизма (эпизод из творчества Анатолия Микули)* // Артикульт. № 32 (4). С. 121–141.
- Давыдова, О. С. (2019).** *Между образом и словом: Модест Дурнов в мечтах о модерне* // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2018 год. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 55–85.
- Давыдова, О. С. (2021).** *Поэзия метаморфоз. Цветы и орнаменты Михаила Врубеля* // Приложение. № 3 (72). М.: Третьяковская галерея.
- де Нерваль, Ж. (1912).** *Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия* / пер. с фр. и вступ. ст. П. Муратова. М.: Кн-во К. Ф. Некрасова.
- Завьялова, А. Е. (2014).** *Мир искусства. Японизм*. М.: БуксМАрт.
- Киселев, М. Ф. (2022).** *«Восточная сказка» М. А. Врубеля* // Киселев М. Ф. О символизме и не только... Избранные труды. М.: Союз Дизайн. С. 173–177.
- Крамской, И. Н. (1965).** *Письма, статьи*. В 2 т. Т. 1 / сост. и примеч. С. Н. Гольдштейн. М.: Искусство.
- Кузнецов, П. В. (1923а).** *От Саратова до Бухары* // Павел Кузнецов. Горная Бухара. Автолитографии в красках. М.; Пг.: Государственное издательство. Б. п.
- Кузнецов, П. В. (1923б).** *От автора* // Павел Кузнецов. Туркестан. Автолитографии. II-я серия рисунков. М., Пг.: Государственное издательство. Б. п.
- [Кузнецов каталог] (2015).** *Павел Кузнецов: каталог* / [сост. Т. М. Левина, Г. А. Цедрик, Н. О. Чернышева и др.]. М.: Арт-бюро «Классика».
- Ламборн, Л. (2007).** *Эстетизм*. М.: Искусство–XXI.
- Лебедев, А. К. (1958).** *Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество*. М.: Искусство.
- Лермонтов, М. Ю. (1891–1899).** *Сочинения*. Т. I, II. С рисунками художников И. К. Айвазовского, В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, М. А. Врубеля и др. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и Ко и книжного магазина П. К. Прянишникова.

- [Милиоти, В. Д.] В. М-и. (1908).** *О Павле Кузнецове* // Золотое руно. № 6. С. 3–4.
- Неклюдова, М. Г. (1991).** *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века*. М.: Искусство.
- Николаева, Н. С. (1996).** *Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века*. М.: Изобразительное искусство.
- Остроумова-Лебедева, А. А. (2003).** *Автобиографические записки*. В 3 т. Т. I–II. М.: Центрполиграф.
- Остроумова-Лебедева, А. А. (2016).** *А. П. Остроумова-Лебедева — художник и коллекционер* (авт. ст. Г. Павлова, Т. Чудиновская) // Альманах. Выпуск № 476. СПб.: Palace Edition.
- Познанская, А. В. (2006).** *Сквозь призму ноктюрна: японизм в России* // Уистлер и Россия. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи / науч. ред. Г. Б. Андреева, М. Ф. МакДональд. М.: Сканрус. С. 118–126.
- Рерих, Н. К. (1914).** *Книга первая*. М.: Издание И. Д. Сытина.
- Ромм, А. Г. (1960).** *Павел Кузнецов*. М.: Советский художник.
- Русакова, А. А. (1977).** *Павел Кузнецов*. Л.: Искусство.
- [Русский музей] (2008).** *Русский музей. Живопись первой половины XX века (К)* // Альманах. Выпуск № 226. СПб.: Palace Edition.
- Сиренев, Ю. [Анисимов Ю. П.] (1919).** *Японеска* // Записки Передвижного Общественного театра. Выпуск 17. С. 9.
- Станюкович, В. К. (2020).** *Виктор Борисов-Мусатов. Монография [1915, 1930]* // Венок Виктору Борисову-Мусатову / сост. Э. Н. Белонович. Саратов: Общество друзей Саратовского музея, СГХМ имени А. Н. Радищева. С. 37–115.
- [Указатель] (1896).** *Указатель Выставки японской живописи в Императорской Академии художеств* // Отв. Общество поощрения художеств. СПб.: Типо-литография Р. Голике.
- Фар-Беккер, Г. (2004).** *Искусство модерна*. Köln: Könemann.
- Штейнер, Е. (2010).** *Картинки быстротечного мира. Взгляд из наших дней на встречу двух миров* // Новый мир. № 2. С. 126–143.
- Щербатов, С. А. (2000).** *Художник в ушедшей России*. М.: Согласие.
- Эфрос, А. (1923).** *Юбилейный эпилог. Павел Кузнецов. Пять фрагментов к двадцатилетию его искусства* // Русское искусство. № 2–3. С. 5–14.
- Эфрос, А. (1930).** *Профили*. М.: Федерация.
- Bing, S. (1888).** *Programme* // Le Japon artistique. № 1. Pp. 1–10.
- Burty, Ph. (1872a).** *Japonisme I* // La Renaissance littéraire et artistique. № 2. 18 Mai. Pp. 25–26.
- Burty, Ph. (1872b).** *Japonisme II* // La Renaissance littéraire et artistique. № 8. 15 Juin. Pp. 59–60.
- Burty, Ph. (1872c).** *Japonisme III* // La Renaissance littéraire et artistique. № 11. 6 Juillet. Pp. 83–84.
- Burty, Ph. (1872d).** *Japonisme IV* // La Renaissance littéraire et artistique. № 14. 27 Juillet. Pp. 106–107.
- Burty, Ph. (1872e).** *Japonisme V* // La Renaissance littéraire et artistique. № 16. 10 August. Pp. 122–123.
- Burty, Ph. (1873).** *Japonisme VI* // La Renaissance littéraire et artistique. № 1. 8 February. Pp. 3–5.
- Burty, Ph. (1878).** *Le Japon ancien et le Japon modern* // L'Art: revue hebdomadaire illustrée / dir. Eugène, V. T. 15 (A. 4, T. 4). Pp. 241–264.

- [Catalogue illustré] (1888).** *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir*. Paris: E. Bernard.
- Goncourt, E. de (1884).** *Chérie*. Paris: Charpentier.
- [Japanomania] (2016).** *Japanomania in The Nordic Countries. 1875–1918*. Ed. By G. P. Weisberg, A.-M. von Bonsdorff, H. Selkokari. Brussels: Mercatorfonds.
- Pas d'auteur (1884a).** *L'exposition des XX. L'Art jeune. Premier article* // L'Art Moderne. № 6. 10 février. Pp. 41–43.
- Pas d'auteur (1884b).** *L'exposition des XX. L'Art jeune. Second article* // L'Art Moderne. № 7. 17 février. Pp. 49–51.
- Pas d'auteur (1884c).** *L'Art jeune* // L'Art Moderne. № 10. 9 mars. Pp. 73–75.
- Tschudi-Madsen, S. (2013).** *The Art Nouveau Style*. Mineola, New York: Dover Publications.
- van Tilborgh, L. (2009).** *Van Gogh et le Japon*. Amsterdam: Van Gogh Museum.
- Yoko, T. (2002).** *Japonisme. In Fin de Siècle Art in Belgium*. Antwerp: Petraco-PANDORA.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Тоёхара Тиканобу. Вечернее цветение вишни. 1896. Из серии «Девушки замка Тиёда». Правая и средняя части триптиха. Бумага, цветная ксилография. И.: 35×23,8; л. 37,1×25,1; И.: 35,4×24; л. 37,1×25,2. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Ранее — собрание А. А. Остроумовой-Лебедевой
- Источник изображения — отсканировано с изд.: *А. П. Остроумова-Лебедева — художник и коллекционер* (авт. ст. Г. Павлова, Т. Чудиновская) // Альманах. Выпуск 476. СПб.: Palace Edition, 2016. С. 122, № 133
- Ил. 2.** В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1898–1901. Холст, масло. 68,5×96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Источник изображения — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2–2020–67/liricheskie-ekspressii-odinokie-mechty-borisova-musatova-k-yubileyu-khudozhnika?ysclid=lovmqubi-jw982133064>
- Ил. 3.** В. Д. Фалилеев. Капри (Прибой). 1911. Бумага, цветная линогравюра (4 доски). 30,3×21,6; 31,4×22,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Источник изображения — отсканировано с изд.: *Уистлер и Россия. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи* / науч. ред. Г. Б. Андреева, М. Ф. МакДональд. М.: Сканрус, 2006. С. 125
- Ил. 4.** Китагава Утамаро. «Та... Западная станция». 1795–1796. Бумага, цветная ксилография. 37,7×25,3. Музей изящных искусств, Бостон
- Источник изображения — URL: <https://en.600dpi.net/kitagawa-utamaro-0001905/>
- Ил. 5.** Павел Кузнецов. Туркестан. Автолитографии. II-я серия рисунков. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923. Лист 11. Продавцы птиц
- Ил. 6.** П. В. Кузнецов. У водоема. Бухара. 1913. Холст, масло. 73,5×87,7. Коллекция семьи Березовских, Санкт-Петербург
- Источник изображения — отсканировано с изд.: *Три петербургские коллекции* // Альманах. Выпуск 553. СПб.: Palace Editions, 2019. Т. II: Коллекция семьи Березовских. С. 58, № 72

References

- Alpatov, Mikhail (1968).** *Pavel Varfolomeyevich Kuznetsov*. Moscow: Soviet Artist. [In Russ.]
- Belyi, Andrei (1990).** *The beginning of the century. Memories*. In 3 volumes. Book 2. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. [In Russ.]
- Budkova, Lyubov and Sarabianov, Dmitry (1975).** *Pavel Kuznetsov*. Moscow: Soviet Artist. [In Russ.]
- [State Tretyakov Gallery. Catalogue] (2005).** *State Tretyakov Gallery. Catalogue of the collection. Painting of the end of XIX — beginning of XX century*. Moscow: Scanrus. Vol. 5. [In Russ.]
- [Exhibition] (1910).** *Exhibition of paintings and drawings by The late artist V. V. Vereshchagin and his collection of Japanese objects (belonging to his widow L. V. Vereshchagina)*. Moscow: V. Richter. [In Russ.]
- Goncharova, Natalia (1913).** *Exhibition of paintings by Natalia Sergeevna Goncharova. 1900–1913*. Moscow: V. Richter. [In Russ.]
- Hoffmann, Ida (2000).** *Blue Rose*. Moscow: Pinakothek. [In Russ.]
- Grabar, Igor (1902).** *The Japanese* // World of Art. No 2. Artistic chronicle. Pp. 31–34. [In Russ.]
- Grabar, Igor (1903).** *Japanese colour woodblock prints: sketch*. Saint Petersburg: Edited by S. A. Shcherbatov and V. V. f. Meck. [In Russ.]
- Davydova, Olga (2013).** *Oriental stranger Pavel Kuznetsov* // Artistic world through The eyes of foreigners: impressions, mutual influences, new trends. Collection of articles. Edited by Elena Dmitrievna Fedotova. Moscow: Monuments of Historical Thought. Pp. 459–478. [In Russ.]
- Davydova, Olga (2018).** *The attraction back. “Ancient” city of Khara-Khoto in The iconography of Russian symbolism (episode from The work of Anatoly Mikuli)* // Artikult. № 32 (4). Pp. 121–141. [In Russ.]
- Davydova, Olga (2019).** *Between Image and Word: Modest Durnov in Dreams of Modernism* // Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2018. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin. Pp. 55–85. [In Russ.]
- Davydova, Olga (2021).** *Poetry of metamorphoses. Flowers and ornaments by Mikhail Vrubel*. Moscow: The Tretyakov Gallery. Appendix. № 3 (72) [In Russ.]
- de Nerval, J. (1912).** *Sylvia. Octavia. Isis. Aurelia*. Translated by and introduction Pavel Muratov. Moscow: K. F. Nekrasov's book. [In Russ.]
- Zavyalova, Anna (2014).** *The world of art. Japonism*. Moscow: BooksMart. [In Russ.]
- Kiselev, Mikhail (2022).** *On Symbolism and not only... Selected works*. М.: Soyuz Dizayn. Pp. 173–177. [In Russ.]
- Kramskoy, Ivan (1965).** *Letters, articles. In two volumes*. Vol. 1. Compiled and annotated by S. N. Goldstein. Moscow: Art. [In Russ.]
- Kuznetsov, Pavel (1923a).** *Mountain Bukhara. Autolithographs in colours*. Moscow; Petrograd: State Publishing House. [In Russ.]
- Kuznetsov, Pavel. (1923б).** *Turkestan. Autolithographs. 2nd series of drawings*. Moscow; Petrograd: State Publishing House. [In Russ.]
- [Kuznetsov catalogue] (2015).** *Pavel Kuznetsov: catalogue*. Compiled by Tatiana Levina, Galina Tsedrik, Natalia Chernysheva et al. Moscow: Art Bureau “Classics” [In Russ.]
- Lambourne, Lionel (2007).** *Aestheticism*. Moscow: Art–XXI. [In Russ.]

Lebedev, Andrei (1958). Vasily Vasilyevich Vereshchagin. Life and creativity. Moscow: Art. [In Russ.]

Lermontov, Mikhail (1891–1899). *Works.* Vol. I, II. With drawings by artists I. K. Aivazovsky, V. M. Vasnetsov, A. M. Vasnetsov, M. A. Vrubel and others. Moscow: T-vo I. N. Kushnerev and Co. and P. K. Pryanishnikov's bookshop. [In Russ.]

[Milioti, Vasily] V. M-i (1908). *About Pavel Kuznetsov* // *Zolotoe runo.* № 6. Pp. 3–4. [In Russ.]

Neklyudova Militsa (1991). *Traditions and innovation in Russian art of the late XIX — early XX century.* Moscow: Art. [In Russ.]

Nikolaeva, Natalia (1996). *Japan — Europe. Dialogue in Art. The middle of the XVI — The beginning of the XX century.* Moscow: Fine Arts. [In Russ.]

Ostroumova-Lebedeva, Anna (2003). *Autobiographical notes.* In 3 vol. Moscow: Tsentrpoligraf. Vol. I–II. [In Russ.]

Ostroumova-Lebedeva, Anna (2016). *Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva — artist and collector.* (Authors of the articles: Galina Pavlova, Tamara Chudinovskaya) // *Almanac.* Issue 476. Saint Petersburg: Palace Edition. [In Russ.]

Poznanskaya, Anna (2006). *Through The prism of nocturne: Japaneseism in Russia* // Whistler and Russia. To The 150th Anniversary of the State Tretyakov Gallery. Edited by G. B. Andreeva, M. F. MacDonald. Moscow: Scanrus. Pp. 118–126. [In Russ.]

Roerich, Nikolai (1914). *Book One.* Moscow: I. D. Sytin Publishing House. Pp. 242–246. [In Russ.]

Romm, Abram (1960). *Pavel Kuznetsov.* Moscow: Soviet Artist. [In Russ.]

Rusakova, Alla (1977). *Pavel Kuznetsov.* Leningrad: Art. [In Russ.]

[Russian Museum] (2008). *Russian Museum. Painting of the first half of the twentieth century (K)* // *Almanac.* Issue 226. Saint Petersburg: Palace Edition. [In Russ.]

Sirenev, Yulian [Anisimov, Yulian] (1919). *Japoneska* // Notes of the Mobile Public Theatre. Issue 17. P. 9. [In Russ.]

Stanyukovich, Vladimir (2020). *Viktor Borisov-Musatov. Monograph* [1915, 1930] // *Wreath to Viktor Borisov-Musatov.* Compiled by Eleonora Nikolayevna Belonovich. Saratov: Society of Friends of the Saratov Museum, A. N. Radishchev State Art Museum. Pp. 37–115. [In Russ.]

[Index] (1896). *Index of the Exhibition of Japanese Painting at The Imperial Academy of Arts.* Accountability by Society for The Encouragement of Arts. Saint Petersburg: Typo-lithography by R. Golike. [In Russ.]

Fahr-Becker, Gabriele (2004). *Art Nouveau.* Köln: Könnemann. [In Russ.]

Steiner, Eugene (2010). *Pictures of a fleeting world. A View from Our Days Towards Two Worlds* // *Novy Mir.* № 2. Pp. 126–143. [In Russ.]

Scherbatov, Sergei (2000). *The Artist in Gone Russia.* Moscow: Soglasiye. [In Russ.]

Efros, Abram (1923). *Anniversary epilogue. Pavel Kuznetsov. Five fragments to The twentieth anniversary of his art* // *Russian Art.* № 2–3. Pp. 5–14.

Efros, Abram (1930). *Profiles.* Moscow: Federation. [In Russ.]

Bing, Samuel (1888). *Programme* // *Le Japon artistique.* № 1. Pp. 1–10. [In French]

Burty, Philippe (1872a). *Japonisme I* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 2. 18 Mai. Pp. 25–26. [In French]

Burty, Philippe (1872b). *Japonisme II* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 8. 15 Juin. Pp. 59–60. [In French]

Burty, Philippe (1872c). *Japonisme III* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 11. 6 Juillet. Pp. 83–84. [In French]

Burty, Philippe (1872d). *Japonisme IV* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 14. 27 Juillet. Pp. 106–107. [In French]

Burty, Philippe (1872e). *Japonisme V* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 16. 10 August. Pp. 122–123. [In French]

Burty, Philippe (1873). *Japonisme VI* // *La Renaissance littéraire et artistique.* № 1. 8 February. Pp. 3–5. [In French]

Burty, Philippe (1878). *Le Japon ancien et le Japon moderne* // *L'Art: revue hebdomadaire illustrée.* Directeur de publication Eugène Véron. (T15, A4, T4). Pp. 241–264. [In French]

[Catalogue illustré] (1888). *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir.* Paris: E. Bernard. [In French]

Goncourt, E. de (1884). *Chérie.* Paris: Charpentier. [In French]

[Japanomania] (2016). *Japanomania in The Nordic Countries. 1875–1918.* Edited by Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff, Hanne Selkokari. Brussels: Mercatorfonds.

Pas d'auteur (1884a). *L'exposition des XX. L'Art jeune. Premier article* // *L'Art Moderne.* № 6. 10 Février. Pp. 41–43. [In French]

Pas d'auteur (1884b). *L'exposition des XX. L'Art jeune. Second article* // *L'Art Moderne.* № 7. 17 Février. Pp. 49–51. [In French]

Pas d'auteur (1884c). *L'Art jeune* // *L'Art Moderne.* № 10. 9 Mars. Pp. 73–75. [In French]

Tschudi-Madsen, Stephan (2013). *The Art Nouveau Style.* Mineola, New York: Dover Publications.

van Tilborgh, Louis (2009). *Van Gogh et le Japon.* Amsterdam: Van Gogh Museum.

Yoko, Takagi (2002). *Japonisme. In Fin de Siècle Art in Belgium.* Antwerp: Petraco-PANDORA.

Illustrations

III. 1. Toyohara Chikanobu. Evening cherry blossom. 1896. From the series “Girls of Chiyoda Castle”. The right and middle parts of the triptych. Color woodblock print on paper. l.: 35×23.8; l. 37.1×25.1; l.: 35.4×24; l. 37.1×25.2. The State Russian Museum, St. Petersburg. Previously the collection of A. A. Ostroumova-Lebedeva

Image source — scanned from the edition: A. P. Ostroumova-Lebedeva — artist and collector (author G. Pavlova, T. Chudinovskaya) // *Almanac.* Issue 476. SPb.: Palace Edition, 2016. P. 122, No 133

III. 2. V. E. Borisov-Musatov. Spring. 1898–1901. Canvas, oil. 68.5×96. The State Russian Museum, St. Petersburg

Image source — URL: https://www.tg-m.ru/articles/2–2020–67/liricheskie-ekspressii-odinokie-mechty-borisova-musatova-k-yubileyu-khudozhnika?ysclid=lovmqubi_jw982133064

III. 3. V. D. Falileev. Capri (Surf). 1911. Colour linocut print (4 boards) on paper. 30.3×21.6; 31.4×22.7. The State Tretyakov Gallery, Moscow

Image source — scanned from the edition: Whistler and Russia. To the 150th anniversary of the State Tretyakov Gallery / edited by G. B. Andreeva, M. F. MacDonald. Moscow: Scanrus, 2006. P. 125

III. 4. Kitagawa Utamaro. “Ta...Western Station”. 1795–1796. Color woodblock print on paper. 37.7×25.3. Museum of Fine Arts, Boston

Image source — URL: <https://en.600dpi.net/kitagawa-utamaro-0001905/>

III. 5. Pavel Kuznetsov. Turkestan. Autolithographs. II-series of drawings. Moscow, Petrograd: State Publishing House, 1923. Sheet 11. Sellers of Birds

III. 6. P. V. Kuznetsov. At the reservoir. Bukhara. 1913. Canvas, oil. 73.5×87.7. Collection of the Berezovsky family, St. Petersburg

Image source — scanned from the edition: Three Petersburg collections // *Almanakh.* Issue 553. St. Petersburg: Palace Editions, 2019. Vol. II: Collection of the Berezovsky family. P. 58, No 72

ИСКУССТВО ИРАНА ЭПОХИ КАДЖАРОВ: ЕВРОПЕЙСКИЕ ВЛИЯНИЯ И «ПЕРСИДСКИЙ СТИЛЬ» НА ЭКСПОРТ

П. В. КОРОТЧИКОВА

Государственный музей
Востока, 119019, Москва, Россия;
Государственный институт
искусствознания, 125009, Москва,
Россия
poldea3@yandex.ru

POLINA V.
KOROTCHIKOVA

State Museum of Oriental Art
119019 Moscow, Russia;
State Institute of Art Studies
125009 Moscow, Russia
poldea3@yandex.ru

Для цитирования: Коротчикова П. В. Искусство
Ирана эпохи Каджаров: европейские влияния
и «персидский стиль» на экспорт // Журнал ВШЭ
по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design, 2024. № 1 (1). С. 130–155

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-130-155

Аннотация

Каджарская эпоха (кон. XVIII—1925) подарила миру уникальный стиль, безошибочно узнаваемый и в живописи, и в ремеслах, и в фотографии. Аляповатый, местами забавный, поражающий воображение удивительной яркостью красок и смелыми художественными приемами, он сложился во многом благодаря активному взаимодействию с европейской культурой и уважению к персидской традиции. Статья концентрируется на значении Европы и европейского в становлении и развитии каджарского искусства, обращаясь к двум противоположным процессам. Заимствование западных приемов и техник, образовательных моделей и новинок, с одной стороны, и европейская мода на персидские вещи, повлиявшая на местное производство и его трансформацию, с другой. Первый процесс лучше всего прослеживается в станковой живописи и моде на «европейское» в декоре интерьеров, второй — в сложении обновленного коврового и керамического производства в Персии. Иллюстративным материалом послужат избранные вещи из коллекции Государственного музея Востока в Москве, среди которых придворные портреты, живопись на стекле, каламкары, изразцы и др.

Ключевые слова: Каджары, сефевидский Иран, персидское искусство, каджарский стиль, европейское влияние, станковая живопись, фотография, художественное образование, международные выставки

iranian art of the qajar
era: european influences
and “persian style” for export

Abstract

The Qajar era (late XVIII-1925) gave the world a unique style, unmistakably recognizable in painting, crafts, and photography. Clumsy, striking the imagination with its amazing brightness of colors and bold artistic techniques, it was formed largely due to active interaction with European culture via respect for the Persian traditional styles. The article deals with the significance of Europe and the European in the formation and development of Qajar art, addressing two opposing processes. Borrowing Western methods and techniques, educational models and new products on the one hand, and European fashion for Persian things, which influenced local production and its transformation on the other. The first process is seen in easel painting and the fashion for “european” details in interior decoration, the second — in “re-creation” of an updated carpet and ceramic production in Persia. The illustrative effect will be provided by selected items from the collection of the State Museum of Oriental Art in Moscow, including court portraits, glass paintings, qalamkaras, tiles, etc.

Keywords: Qajar, Safavid Iran, persian art, Qajar style, European influence, easel painting, photography, art education, international exhibitions

Искусство Ирана эпохи Каджаров (1785–1924) долгие годы оставалось за пределами интереса исследователей, но последние три десятилетия находится на пике популярности. В мире последовательно открывались масштабные выставки каджарского искусства (Бруклинский музей, 1999; Музей исламского искусства в Дохе, 2015; Музей Лувр, 2018; Государственный музей Востока, Москва, 2021, и т. д.), началось активное осмысление этого феномена (среди наиболее известных авторов — А. Аманат, Л. Диба, М. Эхтияр, П. Хосронежад, А. Д. Адамова и др.).

На эпоху XIX — начала XX веков пришлось множество событий, изменивших ход иранской истории. Неизменным и центральным фактором развития искусства, экономики, политики и социального устройства страны стало активное взаимодействие с Европой. Не всегда основанное на мирной дипломатии, оно, тем не менее, имело ключевое значение для формирования каджарской культуры. И если в начале и середине XIX века Персия стремилась впитать предоставляемые Европой знания, умения и технологии, то после 1850-х годов случился перелом в сторону взаимного интереса, и уже иранское искусство стало предметом поклонения и собирательства.

Династия Каджаров пришла к власти в результате жестокой междоусобной борьбы, сместив династию Зандов (1753–1794). Ее основатель Ага-Мухаммад-шах Каджар (прав. 1796–1797) мечтал построить государство, равное по силе и славе Сефевидской империи (1499–1722), однако Персия, раздираемая политическими и экономическими проблемами, не могла выдержать конкуренцию с промышленно развитыми странами. На время правления второго шаха династии, Фатх-Али (прав. 1797–1834), пришлось формирование основных векторов внешнеполитического развития и культурного подъема. Две русско-персидские войны (1804–1813 и 1826–1828), а также попытки военных реформ при посредничестве Франции и Британии закончились для Ирана тяжелой контрибуцией, а трагическая смерть А. С. Грибоедова повлекла за собой организацию персидского посольства 1829 года, ставшего переломной точкой в отношениях с Россией. В это же время закладывается большинство предпосылок и оснований для развития т. н. «Большой игры»¹, определившее постоянное русское и британское представительство в Персии. Иностранные инженеры, военные консультанты, дипломаты к середине века пополнились рядами путешественников, писателей и коллекционеров.

Следующий этап культурного взлета Персии пришелся на эпоху правления Насир ад-Дин-шаха Каджара (прав. 1848–1896). В отличие от своего отца, Мухаммад-шаха (прав. 1834–1848), при котором искусству в деле становления империи отводилось второстепенное место, он уделял культуре ключевое внимание. Его правление — время серьезных перемен для страны.

1 Геополитическое соперничество между Российской и Британской империями за преобладающее господство в Средней Азии, основной виток которого начался после 1840-х годов, но предпосылки были заложены в первой трети XIX века.

Сам шах олицетворял их своими увлечениями: любитель фотографии, коллекционер, он первым среди персидских правителей совершил турне по Европе и Российской империи (в 1873, 1878, 1889). Его премьер-министр Амир Кабир (Мухаммад Таги-хан Фарахани, 1808?–1852) стоял у истоков реформирования промышленности (при нем в Россию и Европу были отправлены группы мастеров для обучения различным производствам, включая изготовление чугуна, хрусталя, создание бумаги, а по результатам были открыты фабрики в Иране [Floor, 2004, p. 332]) и системы образования — благодаря его усилиям в 1851–1852 годах в Иране появился первый университет Дар ал-Фунун, через 10 лет получивший художественное отделение. Насир ад-Дин-шах, стремившийся подражать европейским императорам, существенно перестроил некоторые помещения дворца Голестан и создал галерею, где выставлялись подарки, европейские предметы роскоши и портреты монархов и их семей [Kheradmand, 2022, p. 260]. Безусловно, придворные художники могли посещать ее для копирования и совершенствования навыков.

В стране появились европейские предприниматели, стали создаваться мануфактуры, в 1884 году начались раскопки г. Сузы французским археологом Марселем Дьёлафуа (1844–1920). Обилие европейских нововведений и практически полная зависимость страны от внешнего капитала, однако, стали губительны для целого ряда традиционных производств. Население нищало, находки громких раскопок оседали в европейских музеях, что постепенно довело градус напряжения в стране до опасной точки. Музаффар ад-Дин-шах (прав. 1896–1906) переломить ситуацию не пытался, не было возможности это сделать и у его последователя, Мухаммада Али-шаха (прав. 1907–1909). В 1912 году страна была фактически разделена на сферы влияния между Британией и Россией, а к 1917 году она уже не существовала как самостоятельное государство. Последний шах династии, Султан Ахмад-шах (1909–1925), пришел к власти ребенком и не имел влияния в политических кругах. Сменившая Каджаров династия Пехлеви (1925–1979) стремилась максимально изничтожить память о предшественниках, но и она во многом зиждилась на тех основаниях, что были заложены в XIX веке: европеизации, просвещении, реформах.

Притягательность европейской культуры для Персии стала очевидна еще в эпоху Сефевидов, когда в столице империи — Исфахане — появилось множество французских, датских, английских купцов, привлеченных выгодными торговыми условиями и роскошными товарами. С ними в страну попали гравюры, книги, необычные костюмы и нормы поведения². Важность этих событий для процесса переосмысления культуры ярко иллюстрируют многочисленные композиции с изображениями девушек и юношей на природе. Точнее было бы сказать, «дам и кавалеров», т. к. очень часто сценки фривольного пира изображают именно европейцев (павильон Чихил-Сутун, дворец Али-Капу в Исфахане), тем самым обходя религиозные запреты.

2 См. подробнее: Canby, Sheila. *The Golden Age of Persian Art*. London: British Museum Press, 2002.

В этих работах начинает проявляться и двойное отношение к теме «европейского» и «христианского»: с одной стороны, невольное восхищение инаковостью и большей свободой, с другой — осуждение более фривольного образа жизни, о котором, как представляется, художники делали выводы из европейских книг и гравированных листов. Подобная иконография будет актуальна для Персии и в каджарскую эпоху — примером может служить сценка встречи шейха Санаана и христианской девы из собрания ГМВ, на которой «иноверцы» изображены в откровенных одеждах и «навеселе» (Ил. 1; Инв. № 7816 II).

Влияние европейской школы очевидно и с точки зрения художественных приемов, композиции, перспективы. Расцвет сефевидской эпохи ознаменован появлением нового художественного направления — *фаранги-сази*, или «живопись в западной манере». Два наиболее известных мастера, прославившие этот стиль, — Али Кули Джаббадар (1666–1694) и Мухаммад Заман (1680–1700). Их работы оставались в рамках формата миниатюрной живописи на отдельных листах и показывали пример синтеза новых мотивов и традиционных приемов: появление пейзажной перспективы, конных изображений, будто «списанных» с европейских портретов, использование светотеневой моделировки при сохранении декоративной плоскостной стилизации; восточная яркость красок и европейская тонкость пейзажных зарисовок [Landau, 2011, p. 103]. Иногда эти работы обращаются к местной тематике — например, миниатюра «Бахрам Гур с индийской принцессой» Мухаммада Замана (Британская библиотека, Or 2265, fol. 221v), иногда напрямую воспроизводят европейские сюжеты («Возвращение из Египта» Мухаммада Замана, Галерея Артура Саклера, 1966.6), и только намеренный декоративизм и яркие краски выдают их восточное происхождение.

Нельзя обойти вниманием и противоречивый XVIII век, когда во многом формировались те эстетические принципы, на которых в дальнейшем расцветет каджарское искусство. Главным событием эпохи Афшаридов (1736–1750) стал поход Надир-шаха (1736–1747) в Индию в 1738 году, после которого персидская казна пополнилась не только могольскими сокровищами, но и образцами искусства, которые повлияли на дальнейшее развитие иранской культуры³. Важно, что Надир-шах (возможно, не без влияния могольской портретной миниатюры), судя по всему, уделял внимание идее придворного портрета как своеобразной прокламации своей власти — позиция, получившая новое воплощение в каджарскую эпоху (портрет Надир-шаха из ГЭ, VP-552). При следующей династии Зандов (1753–1794) в моду входят новые материалы и форматы: вместо миниатюрных листов все больше стали использоваться холсты, художники стали активно осваивать масло и темпера, были и работы, выполненные в смешанной технике [Постернак, Назимова, 1995, с. 220].

³ См. подробнее: *The Contest for Rule in Eighteenth-Century Iran // Idea of Iran*. 11, Vol. London: I. B. Tauris, 2022.



Ил. 1

Неизвестный художник. Искушение шейха Санаана.
2-я пол. XIX в.

Однако ни при Зандах, ни в первые годы каджарского правления тяга к европейскому вкупе с пристальным вниманием к парадному придворному портрету не достигла такого размаха, как в первой трети XIX века, в годы правления Фатх-Али-шаха. Именно при нем сформировалось представление о необходимости множественного воспроизведения членов династии на одиночных и групповых портретах, на холсте и на стенах дворцов, на лаковых шкатулках и изразцах. За создание узнаваемого «имиджа» шаха отвечали придворные художники *наккаш-баши*. Первый из них, Мирза Баба (раб. 1785–1810), не посещал Европу, однако безусловно ориентировался на доступные ему западные источники в оттачивании собственного стиля и создании образа шаха. Второй, более плодовитый и известный художник, Михр-Али (раб. 1795–1830), как считается, посещал Европу, как и все последующие мастера первой руки. Любопытно, что наработанное мастерство и приобретенные технические навыки художников не могли быть использованы полностью, т. к. персидский заказчик и зритель были готовы лишь к компромиссному варианту стилизации, в котором совмещались черты местной традиционной живописи и «прогрессивные» приемы. Именно этот контраст, судя по всему, и стал причиной появления т. н. «каджарского стиля». Некоторые намеки на появление пространства и перспективы, светотеневая моделировка лиц и рук, живой взгляд портретируемого сочетаются в полотнах с невиданной детализацией и декоративной чрезмерностью пространства и костюма, подробной стилизацией орнаментов, яркими неожиданными сочетаниями красок. Эти особенности, более привычные для формата книжной миниатюры, помещаются на масштабные полотна и настенные композиции, однако не изменяются в связи с форматом.

Многочисленные портреты Фатх-Али-шаха удивительно похожи и следуют, как правило, одной схеме: статично сидящая (реже стоящая) фигура шаха с длинной черной бородой располагается в богато оформленном пространстве с расшитыми драгоценными камнями и жемчугом ковром и подушками-мутака, перед неким условным окном. Перед ним атрибуты власти; на голове красуется корона Киани⁴, руки и грудь покрывают драгоценности. Такая настойчивая пышность была необходимым ходом, чтобы визуальными средствами продемонстрировать величие и силу шаха (мало соответствующие реальному положению вещей) [Diba, 1998, p. 40]. Фатх-Али дарил свои портреты дипломатам, отправлял в подарок императорам, рассылал губернаторам провинций. Шах действительно делал ставку на визуальный «имидж», стремясь продемонстрировать устойчивость своей раздираемой противоречиями державы, и этот ход, безусловно, способствовал поддержанию высокого статуса искусства в целом.

4 Корона Киани — роскошный головной убор, созданный первыми каджарскими шахами как символ власти. Название отсылает к Кианидам — мифической династии древности, упоминавшейся в зороастрийских текстах и «Шах-наме».



Ил. 2
Михр Али. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в.



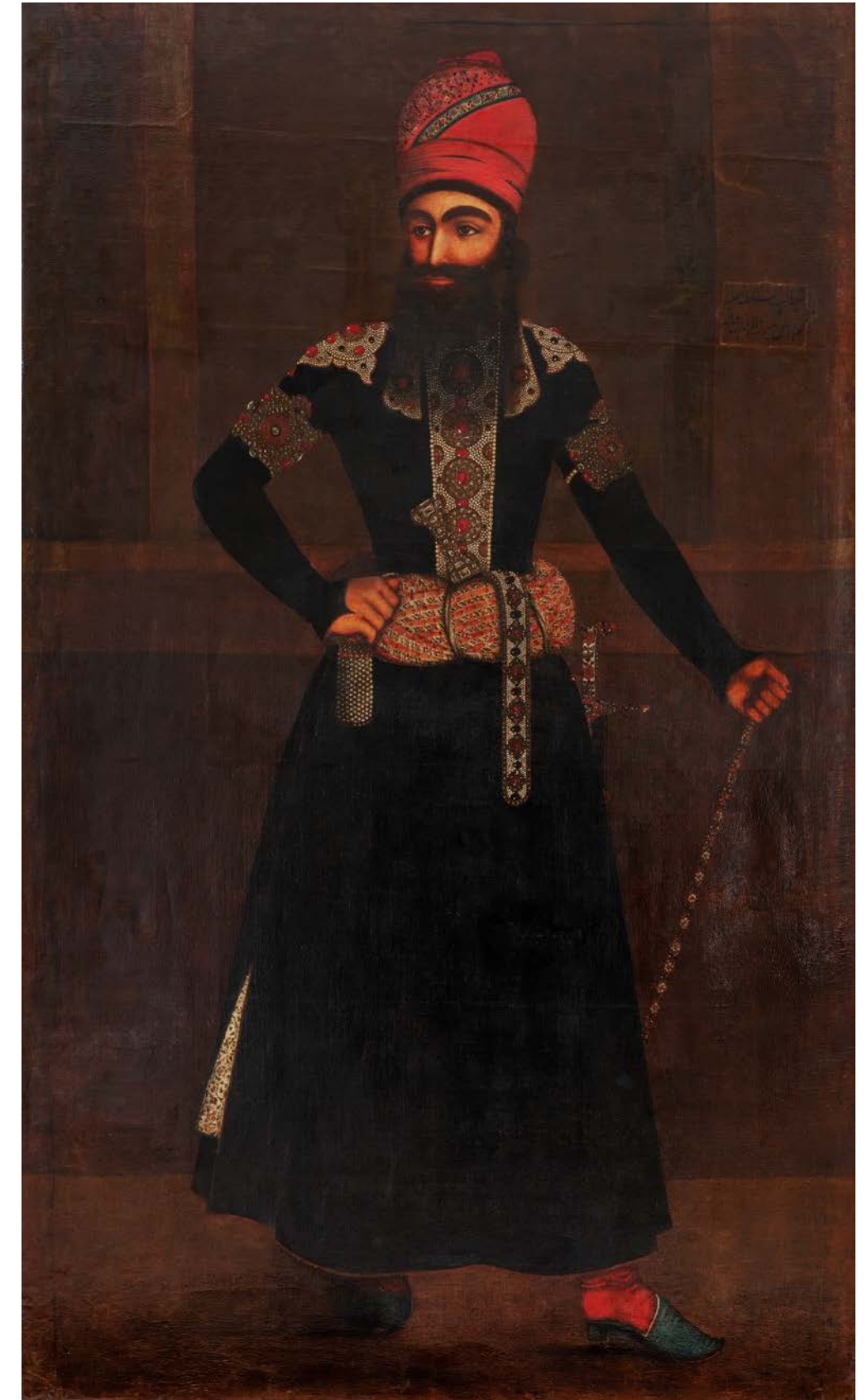
Ил. 3
Неизвестный художник. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в.

Несмотря на одинаковую схему большинства портретов, при ближайшем рассмотрении можно отметить разницу в мастеровитости художников, умении работать с глубиной пространства и изображением лиц. Яркий пример — две работы из собрания ГМВ, одна из которых принадлежит кисти Михр Али (Ил. 2; Инв. № 5298 II), другая — кисти неизвестного мастера (Ил. 3; Инв. № 1412 II). Первая работа полна воздуха, нежнее сбалансирована по цвету, художнику удается передать материал костюма и изящество ювелирного убора. Вторая более декоративная и плоскостная, заметно, что художник куда менее сконцентрирован на передаче пространства и глубины, его занимает формальная демонстрация пышности убранства.

Особняком именно для отечественных исследователей стоят работы тебризского мастера Алла-Вирди Афшара (раб. 1815–1825). Его портрет Аббаса Мирзы хранится в собрании ГМВ (Ил. 4; Инв. № 1749 II), а в Эрмитаже — картина «Смотр войск Аббас Мирзой» (VP-1115). Мы мало что знаем про биографию художника, но его мягкий стиль, умение передать пространство, внимание к портретным характеристикам и пейзажу заставляет предположить знакомство с европейским искусством и системой образования. Алла-Вирди — мастер тонких колористических сочетаний, для которого декоративная составляющая отходила на второй план по сравнению с решением инновационных живописных задач.

Мода на европейское принимала иногда причудливые очертания, что наглядно проявлялось в декоре интерьеров. В первой половине XIX века мужская половина дома, чаще всего зал для приемов — *талар* — оформлялся картинами с изображениями т. н. «красавиц». Незатейливые, радующие глаз картины изображали условных, идеализированных согласно вкусам времени девушек в танце, за музицированием (Ил. 5; Инв. № 1418 II), с бокалом вина (Ил. 6; Инв. № 1488 II), среди детей. Такие полотна писали на продажу как мастеровитые малоизвестные художники, так и самоучки. Героини помещались в идеализированные яркие интерьеры. Их убор поражает яркостью тканей и обилием ювелирных украшений. Многие костюмы, несмотря на кажущуюся фантазийность, соответствуют куртуазной гаремной моде своего времени. Единственное обескураживающее исключение в этом смысле представляют красавицы, изображенные с открытой грудью — слишком смелый прием для мусульманской страны. Считается, что подобный странный костюм был продиктован европейскими изображениями Мадонны с младенцем, воспринятыми как европейская мода [Najmabadi, 1998, p. 77]. В таком контексте «европейское» в облике красавиц приобретает эротический подтекст, который, как мы уже отмечали, допускался с большей вероятностью в изображениях чужеземцев.

Картинки на стекле (*эгломизе*) — еще одна модная особенность интерьеров первой половины XIX века — в силу небольшого формата содержали поясные или погрудные изображения девушек и юношей, чаще всего облаченных в европейские сюртуки и платья, что не оставалось незамеченным путешественниками, писавшими про «европейские копии из Франции и Италии» [Floor, 1999, p. 136] в нишах дворцов. Судя по всему, некоторые из них



Ил. 4
Алла-Вирди Афшар. Портрет Аббас Мирзы. 1-я пол. XIX в.

непосредственно выполнялись с неких прототипов. Например, в собрании музея есть картина на стекле, на которую художник явно поместил копию виденного им изображения, выполненного в манере Гейнсборо (Ил. 7; Инв. № 1397 II). Другой образ демонстрирует кокетливую девушку в фантазийном «ориенталистском» наряде, в тюрбане с перьями (Ил. 8; Инв. № 1407 II), прототипом для которой может быть «Портрет неизвестной (Лауры Тарси)» работы Жана Этьена-Лиотара (ГЭ, ОРм-404) [Коротчикова, 2022, с. 147]. Скорее всего, европейские образы в интерьерах были предпочтительны и желанны, так как отражали модные вкусы и возможности владельца дома.

Начиная с середины XIX века персидские ценители продолжают покупать европейские гравюры, многие из которых, судя по всему, производятся непосредственно для персидского рынка. Часто это литографии с акварелей и карандашных набросков, изображающих томных красавиц, которые, например, рисовала Жозефина Дюколе [Коротчикова, Кулланда, 2021, с. 62]. Спрос расширяется и благодаря моде на фотографии, часто фривольного содержания. Любопытно, что несмотря на изменение форматов и материалов, не меняется идея украшения посредством подобных карточек интерьеров: они становятся частью стен и потолочных балок, оформляясь в рамки из стуктовых медальонов, узоров, расписных зеркал (Дом Шахшахани в Исфахане, т. н. «исторические дома» в Ширазе).

Мода на фотографию приобрела совершенно особый масштаб, когда ей увлекся сначала будущий наследник, а затем шах Насир ад-Дин. Любовь к этому виду искусства он, судя по всему, унаследовал от дяди — Малик-Касима Мирзы, первого персидского фотографа своего времени. Насир ад-Дин постоянно совершенствовался в мастерстве, приобретал новую технику и посещал фотомастерские во время путешествий; и даже ввел фотографию в комплекс изучаемых дисциплин Академии Дар ал-Фунун. К 1870-м годам в Иране уже были собственные фотомастерские (самая известная — Антона Севрюгина⁵), фотоальбомы использовались в качестве дипломатических даров и как пособия для работы художников; была утверждена должность придворного фотографа — аккас-баши.

Мастером, который воплощал в своей работе новые тенденции вкупе с прекрасным европейским художественным образованием, был Мирза Абу ал-Хасан Гаффари (1814–1866), получивший прозвище Сани ал-Мулк — «творец государства». Он несколько лет провел в Европе, а по возвращении вел ряд крупных художественных проектов: помимо должности наккаш-баши, преподавал в Академии Дар ал-Фунун, а затем служил в должности инспектора всех печатных заведений и замминистра науки. Художник много копировал, изучал печатное дело, а его образовательный метод очень повлиял на первую плеяду профессиональных иранских художников, которым довелось у него учиться. Особое внимание Гаффари уделял вопросам копирования

шахом на должность придворного фотографа. Его фотопы работы стали важнейшим документальным свидетельством культуры, быта, истории Ирана конца XIX — начала XX века.

⁵ Севрюгин, Антон Васильевич (1830–1933) — сын русского посла армянского происхождения, родился и вырос в Тегеране. В 1883 году открыл фотоателье, ставшее успешным, и был приглашен Насир ад-Дин-



Ил. 5
Неизвестный художник. Танцовщица с бубном.
1-я пол. XIX в.



Ил. 6
Неизвестный художник. Женщина на коленях
с флягой и стаканом. 1-я пол. XIX в.

старых мастеров и работе с фотографиями, которые давали возможность изучить особенности пейзажа, композиции, направления света и т. д. [Diba, 2013, p. 92]. Многочисленные сохранившиеся зарисовки и наброски Сани ал-Мулка говорят о высочайшем мастерстве рисовальщика, абсолютно европейской выучке, однако даже он еще не был полностью свободен от необходимости совмещать свои возможности со вкусами заказчиков. В его парадных портретах (Портрет Насир ад-Дин-шаха, Ил. 9; Инв. № 772/1 II) гармонично совмещаются тенденции декоративной персидской миниатюры и явное тяготение к фотографической композиции. Интересно, что влияние фотографии проявлялось и в изменении формата портретов — все чаще они имеют небольшой размер, выполнены на бумаге, представляют модель в камерной обстановке, в интерьере. Даже тот факт, что представители знати на портретах теперь сидят на стуле, а не на полу — прямое следствие моды на европейскую мебель, которую, впрочем, использовали лишь по случаю.

Племянник Сани ал-Мулка, Мухаммад Хасан Гаффари (Камал ал-Мулк, или «совершенство государства», 1847–1940), окончательно реформировал персидскую живопись, настойчиво пропагандируя метод реализма, граничащий с гиперреализмом. Его копии европейских мастеров (среди любимых — Рембрандт, Тициан) выполнены в совершенной технике, с полным пониманием сути и характера метода того или иного мастера. Сам Мухаммад Хасан Гаффари много экспериментировал с пейзажем и интерьером, стремясь работать в жанрах, ранее не свойственных персидской живописи. Его любимые (по собственному признанию) студии — полотна «Зеркальный зал во дворце Голестан» и «Фонтан в саду» (оба ныне во дворце Голестан), т. к. мастер был доволен эффектом зеркального блеска и прозрачности водных струй, которые ему удалось передать. Куда интереснее, однако, наблюдать за изменением акцентов, которые можно видеть в работе «Зеркальный зал». Несмотря на прекрасно переданное блестящее пространство, наполненное светом и воздухом, главное, как представляется, в этой работе — небольшая фигура шаха, устремившего взгляды в сад. Какая удивительная эволюция от парадного портрета, демонстрирующего богатство и власть в начале века, к попытке представить правителя простым, уставшим, одиноким человеком!

Творческий метод Камал ал-Мулка во многом определил будущее персидской живописи на десятилетие вперед — художник в самые трудные для государства годы по собственному почину открыл в 1911 году и содержал школу *Мадрасе-и санейе-и мустазрафе*, в которой желающие обучались живописи, рисунку, мастерству создания гравюры. Еженедельно проходили студенческие выставки, призванные познакомить публику с творчеством учеников — прием, заимствованный Камал ал-Мулком из европейской практики [Ekhtiar, 1998, p. 62]. Интересно, что несмотря на упор в сторону академической живописи, в школе преподавались ремесла, в том числе ковроткачество, значение которого для персидского искусства в это время было необычайно высоким.

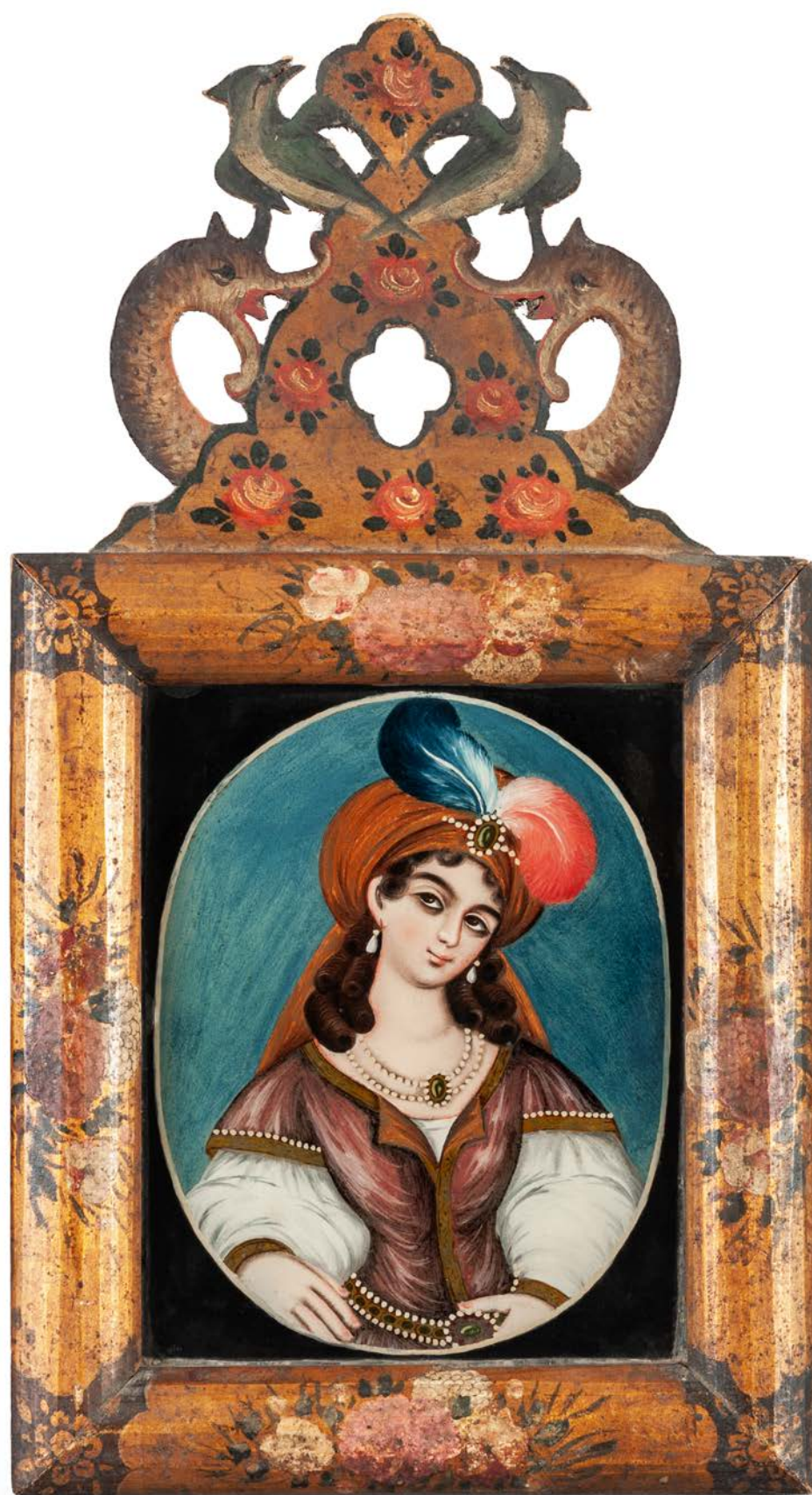
Всемирные выставки в Лондоне (1851) и Вене (1873) подняли небывалую волну интереса к персидскому искусству (в первую очередь, сефевидского

времени), чему способствовал комплекс причин, наиболее очевидные из которых — появление таких обществ, как «Движение искусств и ремесел» Уильяма Морриса (1834–1896), обратившееся к идеям ручного производства, возрождения старых и создания новых узоров и вариантов дизайна, особого внимания к текстилю. Как следствие — появились новые тенденции в оформлении интерьеров, в частности возрожденный интерес к восточным коврам.

Персидское ковроделие в XIX веке принято оценивать через призму вмешательства европейского капитала и вкусов в 1870–1920 годах, однако предварительно стоит отметить, что несмотря на недостаточные объемы производства эта традиция и в первой половине XIX века находилась не в полном упадке, так или иначе, держалась на плаву. Существовала своя ковровая география, которая включала такие города, как Керман, Исфахан, Герат, Хамадан, Кашан и др.; каждая локация отличалась определенным оформлением изделий и качеством материалов [Amanat, 1983, p. 146]. Чаще всего производство функционировало «под заказ» благодаря спонсорству. Некоторое количество ковров делалось на продажу внутри страны и частично на экспорт (однако, судя по всему, в пределах восточного мира).

Хотя на первом этапе европейских дельцов интересовали антикварные ковры, очень быстро они стали уделять внимание и сотрудничеству с персидскими мастерскими для налаживания коврового экспорта. Спрос по-прежнему превышал предложение, и в дело начали вступать европейские фирмы. «Первопроходцами» среди создателей мануфактур на персидской земле стала англо-шведская компания Ziegler and Co, обосновавшаяся в Султанабаде, которая работала по принципу объединения локальных мастерских вокруг единого центра. Показательно, что ковры, предназначенные для западного покупателя, изготавливались в привычных для европейских интерьеров размерах; часто с использованием новых химических красителей, которые делали итоговый результат слишком ярким. Ковры осветляли и состаривали в специальных растворах, придавая им более благородный облик [URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/carpets-xi>]. Неуловимо изменился и дизайн: т. к. компания изначально занималась не только производством новых, но и скупкой и экспортом антикварных ковров, ее представители имели своеобразный «банк» моделей, дизайна, орнаментов, из которых формировался усредненный во всех отношениях дизайн. Определенного типа бордюры, медальоны, вазоны и арабески стали восприниматься как «персидский» орнамент в Европе, а затем и в самом Иране. Произошло классическое «изобретение традиции», путем применения материалов частично утраченной культуры для создания «традиции нового типа, служащей новым целям» [Hobsbawm, Ranger, 1983, p. 6]. «Перепридуманный» персидский ковер воспринимался как аутентичный, но был чистым продуктом европейского вкуса и запросов.

Отличной иллюстрацией мифологизации и идеализации персидского ковра может стать история т. н. Ардебильского ковра (Музей Виктории и Альберта, 272–1893), являющегося ключевым объектом экспозиции в Му-



Ил. 7
Неизвестный художник. Женщина в коричневом. 1-я пол. XIX в.



Ил. 8
Неизвестный художник. Женщина в красном
тюбане. 1-я пол. XIX в.

зее Виктории и Альберта в Лондоне. Этот впечатляющих размеров объект (1044 на 535,5 см) был изготовлен в 1539–1540 годах для усыпальницы шейха Сефи ад-Дина в Ардебиле. Все пространство ковра покрыто тонким растительным узором, в центре располагается розетка, обрамленная разноцветными медальонами, с двух сторон к ней примыкают изображения «подвешенных» на цепях ламп. Ковер имеет большую плотность, выполнен в 10 тонких цветах, гармонирующих друг с другом [URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet>]. После его появления в Британии в 1892 году вокруг ковра разгорелись нешуточные страсти: через год он был куплен Кенсингтонским музеем⁶ и стал жемчужиной коллекции. Особенной ценностью считалась удивительная целостность ковра; превозносилась плотность узелков; делались предположения о его судьбе. Более того, ковер попал в центр методологического дискурса, соответствующего эпохе: «считать ли ковроткачество ремеслом или искусством?» [Armstrong, 2018, pp. 6–7]. Его семантике придавали огромное значение, противопоставляя Ардебильский ковер, подразумевающий некие духовные смыслы, утилитарным объектам для интерьеров. Можно сказать, что «идея» персидского ковра, как средоточия не только визуальной красоты, но символической наполненности, несравнимого ни с чем совершенства техники и исполнения, ставшая основой восхищения персидской культурой, началась именно с него. В дискуссии активно участвовал Уильям Моррис, который в своем рекомендательном письме о покупке ковра в музей отмечал его «идеальный дизайн» [Sagey, 2017, p. 178]. Достаточно быстро выяснилось, что Ардебильский ковер не «исключителен в своем роде», у него есть «брат-близнец», хранящийся ныне в Лос-Анджелесе (Музей искусств округа Лос-Анджелес, 53.50.2); после извлечения из святилища он был перепродан компании Ziegler and Co, где был существенно доработан и поновлен, чем объясняется его «целостность». Скорее всего, он уже тогда был прообразом целого ряда мотивов, используемых в коврах, производимых компанией. Оказалось, что его технические характеристики, хоть и являются показателем высокого качества, но не исключительны в своем роде. Однако это несколько не поколебало позиций «персидской легенды» и по сей день. Более того, ковер стал прообразом многочисленных копий и «вариаций на тему», изготовленных мануфактурами Манчестера, Глазго, Киддерминстера и др.

Тем не менее, возрождение ковроделия на фабричном уровне не всегда оставалось в рамках заданной европейской программы. Тут самой показательной может считаться школа ковроделия Кермана, прославившаяся особенными, фигуративными коврами в XIX–XX веках. Текстильное производство в Кермане не затухало после распада сефевидской державы, поддерживаемое спросом на шерстяные изделия исключительного качества. Керманские шали долгое время составляли конкуренцию кашмирским. Здесь же изготавливали шерстяные ковры, отличавшиеся особой мягкостью. Традиционный

⁶ Первое название Музея Виктории и Альберта в Лондоне.



Ил. 9

Абу ал-Хасан Гаффари. Портрет шаха Насир ад-Дина в молодости. 1857

орнамент керманских ковров XVII–XVIII веков тяготел к «вазовому» узору. Во второй половине XIX века взлет интереса к индийским шалам практически свел на нет местные производства тканей, а время ковров, напротив, пришло. Первоначальный подъем производства случился на севере, в Султанабаде, но к 1890-м Керман начал превращаться в известную провинцию благодаря инвестициям местных аристократов и купцов. Временный взлет сменился спадом 1904 года, когда тысячи мастеров потеряли работу, а затем в Керман пришел целый ряд фирм, базировавшихся в Нью-Йорке (Nearco Castelli & Brothers и Eastern Rug and Trading Company). Возможно, вкусы новых заказчиков вкупе с новой изобразительной программой, которая безусловно стала доступна художникам, привели здесь к противоположному эффекту, чем в Султанабаде: Керман прославился коврами со сложным, часто фигуративным дизайном. Например, в 1907 году по заказу местного губернатора, Абд ал-Хусейна Фарманфарма (1857–1939), был изготовлен ковер с изображением «Дерева нации», на котором иранский шах представлен на вершине «мировой эволюции» (сейчас в Музее ковров, Тегеран). Ковер пестрит портретами политических деятелей, в т. ч. американских лидеров, архитектурными объектами исторического значения, и имеет достаточно сложную семантику. Интересно, что на торгах Сотбис, прошедших в апреле 2023 года, был выставлен ковер, видимо, ставший его прототипом: созданный по результатам Всемирной выставки 1893 года в Чикаго⁷, которую посетил премьер-министр Мухаммад Али Ала ал-Салтане (1829–1918) [URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/arts-of-the-islamic-world-and-india-including-fine-rugs-and-carpets/a-kirman-pictorial-carpet-southeast-persia-circa>]. Этот ковер стал своеобразной символической «фотофиксацией» произошедших событий: на нем изображено место проведения, воспроизведены павильоны выставки с подписями, портреты президента Гловера Кливленда и Насир ад-Дин-шаха. Очевидно, что для создания подобной работы художникам необходимо было рассматривать иллюстративный материал (открытки, фотографии, карты), который был выпущен к выставке и привезен заказчиком. Итоговый результат попал в «банк изображений» и стал частично использоваться для других ковровых композиций, например, для описанной работы 1907 года; есть у него и практически полные аналоги.

Ковры Кермана были настолько уникальны, что мастера оставляли на них данные о себе. Например, описанный ковер имеет подпись Али Кермани (1877–1901), известного ткача своего времени, который часто (и в данном случае тоже) сотрудничал с не менее прославленным художником Хасан Ханом Шахрукхи (ум. 1950), рисовальщиком, который работал и как миниатюрист, и как создатель эскизов для ковров. Ему, скорее всего, принадлежит и идея композиции «Правители мира», неоднократно воспроизводимая в разных вариациях. Один из вариантов дизайна 1910-х годов, выполненный

7 Всемирная выставка в Чикаго 1893 года была приурочена к 400-летию открытия Колумбом Америки, за что была также названа «Колумбовской». Одна из самых масштабных в истории.



Ил. 10

52 Великих мира и Султан Ахмад-шах. Ковер. 1914–1915

неким Хамзе, хранится в собрании ГМВ (Ил. 10; Инв. № 10221 II). На ковре изображены 52 избранных «правителя мира», включая последнего шаха каджарской династии. На полях художник воспроизвел имена и данные о деятельности персонажей. Среди изображенных — такие разные личности как царь Соломон, Ганнибал, Константин I Великий, Конфуций, Ричард Львиное Сердце, Вильгельм Телль. Удивительный набор персонажей говорит о широких связях и интересе керманских мастеров к мировой культуре, с одной стороны, и оригинальных заказчиков — с другой. Каждый из героев воспроизводился исходя из имеющейся иконографии — судя по всему, в ход шли фотографии, гравюры, иллюстрации, открытки.

Исторические портреты появляются и на каламкарах — хлопчатобумажных тканях с ручной набойкой, которые часто использовались в интерьере как занавесы и дополнялись росписями на темы эпоса и истории. Мастера охотно брались за любые по сложности заказы, в том числе европейцев, и каламкары становились отражением злободневных событий. В собрании музея Востока хранятся каламкары с изображениями иранских революционеров Мухаммада Таги Хана (Ил. 11; Инв. № 1870 II) и Мирзы кучек-Хана (Ил. 12; Инв. № 1871 II), выполненные явно с имевшихся в наличии фотографий. Они попали в собрание из коллекции Р. П. Абиха (1901–1940), участника коммунистического переворота в Гиляне⁸, и возможно были выполнены по его заказу [Ласикова, Сазонова, 2006, с. 196]. Удивительная «всеядность» мастеров выражается в поразительной компиляции реалистического портретного сходства и фантазийного узора с цветущими розами, занавесами и орнаментами. К той же категории, видимо, относился каламкар (ГЦМСИР ГИК 12924), экспонировавшийся в Музее современной истории России на выставке «Партия до революции». На вертикальном полотне Маркс представлен в обрамлении цветущих садов и прекрасных павильонов, а над композицией в картуше художник неожиданно поместил изображение Девы Марии с младенцем. Столь причудливые переплетения современного и традиционного, европейского и персидского в позднем каджарском искусстве далеко не редкость.

Не менее интересные процессы возрождения с примесью европейского вкуса происходили и в керамическом производстве. Наиболее известный и интересный феномен этой эпохи — духовное и практическое сотрудничество сэра Роберта Мердока Смита (1835–1900) и Али-Мухаммад Исфাহани (раб. 1870-е — 1888). Первый приехал в Персию, имея поручение собирать объекты для коллекции Кенсингтонского музея, однако быстро выяснил, что образцы интересующей заказчика сефевидской эпохи достать сложно. Через некоторое время он писал в музей, что встретил единомышленника — молодого персидского мастера, открывшего в 1884 году мастерскую в Тегеране.

⁸ Гилянская советская социалистическая республика существовала в Гиляне с июня 1920 года по сентябрь 1921 года. Авантюра большевиков, изначально основанная на сотрудничестве с местным движением джан-

гелийцев, возглавляемых Кучек-ханом (1881–1921). См. подробнее: *Персидский фронт мировой революции. Документы о советском вторжении в Гилян (1920–1921)*. М.: Квадрига, 2017.



Ил. 11
Полковник Мухаммад Таги-хан. Каламкар. 1920-е



Ил. 12
Мирза Кучек-хан. Каламкар. 1920-е

Вместе они создали проект, который строился на попытке воспроизвести «сефевидский» дух в изразцовом производстве с использованием техники XIX века. Вместо создания панно из множества плиток, в мастерской Исфахани стали изготавливать большие изразцы — «картины», на которых воспроизводились сцены из поэм Фирдоуси, Низами, парные изображения юношей и девушек, всадники на охоте в костюмах сефевидской эпохи. Их отличает сине-бирюзовый колорит, подглазурная роспись, использование низкого рельефа. Некоторые изразцы были исключительны по художественным качествам и сложности композиции («Ширин едет к Фархаду на гору Бисутун» из ГМВ, Ил. 13; Инв. № 1785 II), другие, с мотивами попроще, изготавливались сериями. Достаточно быстро мастерская Исфахани стала лишь одной из многих, производивших подобные предметы, настолько высоким оказался спрос. Помимо изразцов в том же стиле делались вазы, чаши, подсвечники. Таким образом, изразцовое производство получило вторую жизнь благодаря европейскому представлению о персидской керамике и созданию нового стиля, выданного за «старый» и «исконно персидский». Сэр Пердон Кларк (1846–1911), один из директоров Музея Виктории и Альберта, писал о них как о «единственном виде искусства, не тронутом европейским влиянием» [Carey, 2017, p. 332], что кажется удивительным в контексте истории их появления.

Статья освещает лишь наиболее яркие примеры взаимодействия персидской и европейской культур, оставляя «за кадром» множество более частных вариантов — коллекционирование персидских религиозных фигурок, создание «исконно персидской миниатюры» на экспорт и т. д. Все эти процессы, так или иначе, находятся в русле двух дополняющих друг друга разнонаправленных тенденций: активный интерес и подражание европейской культуре в Персии первой половины XIX века и возросший спрос на искусство Ирана в Европе второй половины XIX — начала XX веков. В первом случае западные образы, техники, заимствования стали «знаком качества», демонстрацией статуса, попыткой понять и проникнуться притягательной, но «иной» изобразительной и поведенческой моделью. А модный бум на персидские изделия привел к удивительному эффекту «пересоздания» иранского «национального» и «традиционного»: под влиянием внешних вкусов и представлений о том, как должен выглядеть, например, персидский ковер и сами его создатели и ценители внутри страны стали верить в те эстетические схемы, которые пришли вместе с европейскими заказчиками.



Ил. 13

Ширин едет к Фархаду на гору Бисутун. Изразец. Кон. XIX в.

Библиография

- Адамова, А. (2010).** *Персидские живопись и рисунок XV–XIX вв. из собрания Государственного Эрмитажа*. СПб.: Эрмитаж.
- Кореньяко, В., Ласикова, Г., Сазонова, Н. (2006).** *Изобразительные ковры и каламкары мусульманского Востока*. М.: Государственный музей Востока.
- Коротчикова, П. В. (2022).** *Иранская живопись на стекле из собрания Государственного музея Востока* // Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXIX. М.: ГМВ. С. 140–151.
- Коротчикова, П. В., Кулланда, М. В. (2021).** *Роскошь заката. Иран эпохи Каджаров (конец XVIII в.—1925)*. М.: ГМВ.
- Постернак, О., Назимова, А. (1995).** *Иранская живопись XIX в. в России (две картины из собрания ГМИИВ)* // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. М.: Наука. С. 216–222.
- Amanat, A. & Abbott, K.-E. (1983).** *Cities and Trade. Consul Abbott on The Economy and Society of Iran 1847–1866*. London: Oriental Monographs.
- Armstrong, D. (2018).** *Inventing The Ardabil Carpet: A Case Study in The Appropriation and Transformation of a Persian Artifact* // Iran. British Institute of Persian Studies. Routledge. Pp. 110–130.
- Carey, M. (2017).** *Persian Art. Collecting The Art of Iran for V&A Museum*. London: V&A Publishing.
- Diba, L. (1998).** *Images of Power and Power of Images. Intetion and Response in Early Qajar Painting (1785–1834)* // Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 30–49.
- Diba, L. (2013).** *Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art a Reassessment* // History of Photography. Vol. 37. No. 1. London. Pp. 85–98.
- Ekhtiar, M. (1998).** *From Workshop and Bazaar to Academy* // Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 50–65.
- Floor, W. (1999).** *Art (naqqash) and Artist (naqqashi) in Qajar Persia* // Muqarnas. Vol. 16. Leiden: Brill. Pp. 125–168.
- Floor, W. (2004).** *Traditional Crafts and Modern Industry in Qajar Iran* // Iranian Studies. Vol. 37. January. Routlege. Pp. 317–351.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983).** *The Invention of Tradition* // Past and Present Publications. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kheradmand, B., Kheradmand, M. (2020).** *An Antropological Approach to The Gift Portraits Given to Qajar Kings* // Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXIX. М.: ГМВ. С. 256–271.
- Landau, A. (2011).** *From Poet to Painter: Allegory and Metaphor in a Seventeenth-Century Persian Paintings by Muhammad Zaman, Master of Farangi-Sāzi* // Muqarnas. Vol. 28. Pp. 101–131.
- Najmabadi, A. (1998).** *Reading for Gender through Qajar Painting* // Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 76–89.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Неизвестный художник. Искушение шейха Санаана. 2-я пол. XIX в. Папье-маше, темпера, лак. 36,5х21 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 2.** Михр Али. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 180х110 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 3.** Неизвестный художник. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 217х131 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 4.** Алла-Вирди Афшар. Портрет Аббас Мирзы. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 220х130 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 5.** Неизвестный художник. Танцовщица с бубном. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 152х82,5 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 6.** Неизвестный художник. Женщина на коленях с флягой и стаканом. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 136х85 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 7.** Неизвестный художник. Женщина в коричневом. 1-я пол. XIX в. Стекло, краски масляные, краски клеевые, дерево, лак. 31,2х26,6 см в раме. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 8.** Неизвестный художник. Женщина в красном тюрбане. 1-я пол. XIX в. Стекло, краски масляные, краски клеевые, дерево, лак. 49,5х27,5 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 9.** Абу ал-Хасан Гаффари. Портрет шаха Насир ад-Дина в молодости. 1857. Бумага, чернила, краски клеевые, золото, белила. 33,0х21,0. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 10.** 52 Великих мира и Султан Ахмад-шах. Ковер. 1914–1915. Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. 330х214 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 11.** Полковник Мухаммад Таги-хан. Каламкар. 1920-е. Набойка ручная, роспись. 247х123 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 12.** Мирза Кучек-хан. Каламкар. 1920-е. Набойка ручная, роспись. 220х123 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 13.** Ширин едет к Фархаду на гору Бисутун. Изразец. Кон. XIX в. Формовка, обжиг, роспись подглазурная. 35,8х42,5 см. Государственный музей Востока, Москва

References

- Adamova, Adel (2010).** *Persian paintings and drawings of the 15th-19th centuries from The collection of the State Hermitage Museum*. SPb.: Hermitage. [In Russ.]
- Amanat, Abbas & Abbott, Keith Edward (1983).** *Cities and Trade. Consul Abbott on The Economy and Society of Iran 1847–1866*. London: Oriental Monographs.
- Armstrong, Dorothy (2018).** *Inventing The Ardabil Carpet: A Case Study in The Appropriation and Transformation of a Persian Artifact*. Iran. British Institute of Persian Studies. Routledge. Pp. 110–130.
- Carey, Moya (2017).** *Persian Art. Collecting The Art of Iran for V&A Museum*. London: V&A Publishing.
- Diba, Leyla (1998).** *Images of Power and Power of Images. Intetion and Response in Early Qajar Painting (1785–1834)*. Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 30–49.
- Diba, Leyla (2013).** *Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art a Reassessment*. History of Photography. Vol. 37. No. 1. London. Pp. 85–98.
- Ekhtiar, Maryam (1998).** *From Workshop and Bazaar to Academy*. Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 50–65.
- Floor, William (1999).** *Art (naqqash) and Artist (naqqashi) in Qajar Persia*. Muqarnas. Vol. 16. Leiden: Brill. Pp. 125–168.
- Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence (1983).** *The Invention of Tradition* // Past and Present Publications, Cambridge: Cambridge University Press.
- Floor, William (2004).** *Traditional Crafts and Modern Industry in Qajar Iran*. Iranian Studies. Vol. 37. Routlege. Pp. 317–351.
- Kheradmand, Maryam (2020).** *An Antropological Approach to The Gift Portraits Given to Qajar Kings*. Nauchniye soobscheniya Gosudarstvennogo muzeya Vostoka. XXIX. М.: State Museum of Oriental Art Publ. Pp. 256–271.
- Korenyako, Vladimir & Lasikova, Galina & Sazonova, Natalya (2006).** *Fine carpets and kalamkars of the Muslim East. Moscow: State Museum of Oriental Art*. Moscow: State Museum of Oriental Art. [In Russ.]
- Korotchikova, Polina (2022).** *Iranian painting on glass from The collection of the State Museum of Oriental Art* // *Scientific Communications of the State Museum of Oriental Art. Issue XXIX*. Moscow: State Museum of Oriental Art. Pp. 140–151. [In Russ.]
- Korotchikova, Polina & Kullanda, Mariya (2021).** The Luxury of Sunset. Iran of the Qajar Era (late 18th century — 1925). Moscow: State Museum of Oriental Art, GMV. [In Russ.]
- Landau, Amiy (2011).** *From Poet to Painter: Allegory and Metaphor in a Seventeenth-Century Persian Paintings by Muhammad Zaman, Master of Farangi-Sāzi*. Muqarnas. Vol. 28. Pp. 101–131.
- Najmabadi, Afsaneh (1998).** *Reading for Gender through Qajar Painting*. Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 76–89.
- Posternak, Olga & Nazimova, Alla (1995).** *Iranian painting of the 19th century in Russia (two paintings from The collection of GMINV)* // Monuments of Culture. New Discoveries: Yearbook. Moscow: Nauka. Pp. 216–222. [In Russ.]

Illustrations

- III. 1.** Temptation of the Sheikh San’aan. Second half of XIX cent. Papier-maché; painted, gilded, and lacquered, 36.5х21, State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 2.** Mihr ‘Ali. Portrait of Fath ‘Ali Shah Qajar. First half of XIX cent. Oil on canvas. 180х110 State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 3.** Unknown artist. Portrait of Fath ‘Ali Shah Qajar. First half of XIX cent. Oil on canvas. 217х131. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 4.** Alla-Virdi Afshar. Portrait of Abbas Mirza. First half of XIX cent. Oil on canvas. 220х130. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 5.** Unknown artist. Dancing girl with tambourine. First half of XIX cent. Oil on canvas. 152х82.5. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 6.** Unknown artist. Woman kneeling with flask and glass. First half of XIX cent. Oil on canvas. 136х85. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 7.** Unknown artist. Woman in brown. First half of XIX cent. Glass, painted in reverse, and painted and carved wood. 31.2х26.6. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 8.** Unknown artist. Woman in red turban. First half of XIX cent. Glass, painted in reverse, and painted and carved wood. 49.5х27.5. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 9.** Abu’l Hasan Gaffari. Nasir al-Din Shah as a Youth. Opaque watercolour on paper. 33.0х21.0. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 10.** 52 Famous people of the world and Sultan Ahmad Shah. 1914–1915. Kerman. Wool knotted pile on wool and cotton foundation. 330х214. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 11.** Warlord Muhammad-Taqi Khan. Qalamkar. Near 1920. Cotton with hand-painted block prints. 247х123. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 12.** Mirza Kuchik Khan. Qalamkar. Near 1920. Cotton with hand-painted block prints. 220х123. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 13.** Shirin visits Farhad at Mount Bisutun. XIX cent. Ceramic tile. Stonepaste; polychrome painted under transparent glaze. 35.8х42.5. State Museum of Oriental Art, Moscow

«Книга о разнообразии мира» марко поло — средневековый травелог?

А. В. ТОПОРОВА

Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
121069, Москва, Россия
anna.toporova@gmail.com

ANNA V. TOPOROVA

A. M. Gorky Institute of World Literature,
RAS, 121069 Moscow, Russia
anna.toporova@gmail.com

Для цитирования: Топорова А. В. «Книга
о разнообразии мира» Марко Поло — средневековый
травелог? // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1).
С. 156–171

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-156-171

Аннотация

В статье анализируется история создания и жанровая специфика «Книги о разнообразии мира» венецианского купца Марко Поло, совершившего путешествие на Восток в конце XIII — начале XIV века и продиктовавшего свои воспоминания пизанскому литератору Рустикелло во время пребывания в геновской тюрьме. Представлен краткий обзор рукописей и переводов «Книги», а также даны общие сведения о языке несохранившегося оригинала. В статье решается вопрос о том, можно ли считать это сочинение средневековым травелогом, дневником путешествия. Отличительные черты травелога — наличие мотива движения, описание нового пространства, приключений и переживаний путешественника, обозначение цели путешествия, подтверждение достоверности рассказа — последовательно рассматриваются применительно к «Книге». Описание нового пространства в полной мере присутствует у Марко Поло. Это своего рода калейдоскопическая, необыкновенно живописная картина не известного европейцам мира. Марко Поло стремится максимально охватить всю доступную ему информацию о новых землях, уподобляясь авторам средневековых сумм. Остальным критериям произведение соответствует лишь частично, порой деформируя их. Вместе с тем, в «Книге» возможно вычленил жанровые особенности географического/этнографического описания земель, приключенческого (или рыцарского) романа, книги чудес, пособия по торговле, суммы. Таким образом, «Книга» представляет собой уникальный синтез разных жанров, что, в частности, способствовало ее длительному успеху у современников и потомков.

Ключевые слова: средневековые путешествия, теория жанра, травелог, Марко Поло

marco polo's "on the diversity of the world" as a medieval travelogue

Abstract

This paper analyses the genesis and genre of "On the Diversity of the World" by the Venetian merchant Marco Polo, who embarked on a journey to the East in the late 13th to early 14th century and subsequently dictated his memoirs to the Pisan writer Rustichello in a Genoese prison. A brief overview of the manuscripts and translations of the book is provided, along with general information about the language of the lost original. The article addresses the question of whether this work can be considered a medieval travelogue or travel diary. The distinctive features of a travelogue — the motif of movement; the description of new spaces and the traveler's adventures and experiences; the designation of the journey's goal; and the confirmation of the narrative's authenticity — are systematically examined in relation to the book. The description of new spaces is fully present in Marco Polo's account, which presents a kaleidoscopic and extraordinarily picturesque depiction of a world unknown to Europeans. Marco Polo strives to encompass as much information as possible about the new lands he visits, resembling the authors of medieval summae. The other criteria are only partially present, sometimes in a distorted form. However, in the book it is possible to discern the genre characteristics of geographical/ethnographic descriptions of lands, chivalric romances, books of wonders, commercial handbooks, and summae. Thus, "On the Diversity of the World" represents a unique synthesis of different genres, which, among other things, contributed to its enduring success among contemporaries and later generations.

Keywords: medieval travel, genre theory, travelogue, Marco Polo

Литературный жанр травелога, понимаемый как рассказ о путешествии, весьма многообразен, его особенности зависят от эпохи и культуры, в контексте которой он был создан, личности автора. Как отмечает С. И. Лучицкая, путешествие всегда представляет собой выход не только за пределы собственной среды обитания, но и из повседневности, пересечение культурной границы и встречу с иным географическим и культурным пространством [Лучицкая, 2010, с. 72]. При этом следует иметь в виду, что цели, с которыми составлялись описания путешествий, могут не совпадать с целями самого путешествия [Толстиков и Кошелева, 2010, с. 8]. Почему путешественник взялся за перо, для кого он пишет, какие задачи предполагает решить — от ответов на эти вопросы зависит отбор и интерпретация материала, а также модальность повествования [Zinc, 1976, pp. 237–254]. Каждый рассказ о путешествии пишется для определенного читателя или группы читателей, даже если его автор не декларирует это.

При всем разнообразии травелогов можно выделить ряд критериев, которые позволяют нам отнести сочинение именно к этому жанру. К таким общим принципам относятся мотив движения, описание нового пространства, приключения и переживания путешественника, цель путешествия (которая, впрочем, не всегда эксплицитно выражена, хотя, как правило, поддается определению). Некоторые исследователи указывают на «стремление к достоверному изображению “чужого мира”, пропущенного через восприятие путешественника» [Майга, 2014, с. 258] как на единую жанровую основу травелога. Проанализируем наличие этих принципов в «Книге о разнообразии мира» Марко Поло. Но прежде несколько слов о необычной истории создания этого сочинения и его авторе.

Марко Поло (1254–1324) принадлежал к известному венецианскому купеческому роду, вероятно, происходившему из Далмации. В 1260 году Никколо (отец Марко) с двумя своими братьями отправился в торговое путешествие к хану Золотой Орды Берке, затем в Бухару, и оттуда в земли монгольского хана Хубилая, завоевавшего огромные территории (в том числе китайские земли) и обосновавшегося в Ханбалыке (современном Пекине). Хубилай радушно принял братьев Поло, расспрашивал об их стране и ее обычаях, об их вере и Папе Римском. Он велел братьям передать Папе поклон и просьбу прислать ему европейских учителей для преподавания свободных искусств и распространения христианской веры, а также привезти освященного масла из лампадки у Гроба Господня. Обратный путь занял три года. Когда братья Поло прибыли в 1269 году в Акру, они узнали, что папа Климент IV умер и передать поручение им некому. Через два года был избран Григорий X, и братья Поло отправились к нему, взяв с собой семнадцатилетнего Марко. В течение двадцати пяти лет о Поло ничего не было известно.

В самом Китае Поло провели семнадцать лет на службе у хана, к которому они прибыли в 1275 году. Особой симпатией и доверием пользовался молодой, активный и способный Марко. Он исполнял самые разные поручения хана, в частности, в многочисленных провинциях, в том числе

недавно завоеванных. Наиболее высокая должность Марко — трехлетнее губернаторство в городе Янчжоу. Долгое время Хубилай не хотел отпускать Поло несмотря на их неоднократные просьбы. Лишь в 1291 году он послал их сопровождать монгольскую принцессу к своему овдовевшему родственнику персидскому ильхану Аргуну. Выполнив поручение, Поло в 1295 году вернулись в Венецию. Дальнейшие сведения о Марко немногочисленны. На родине разбогатевший Марко купил себе дом, известный под названием «Милион» (Milione); вел торговые дела, ссуживал деньги, ссорился и судился с родственниками. Вероятно, в 1298 году участвовал в битве Венеции против Генуи при Курцолле и попал в плен. В генуэзской тюрьме он провел около года; именно там возникла его «Книга». В 1299 году после заключения мира Марко был освобожден и вернулся в родной город, где женился на знатной венецианке Донате Бадоеер, от этого брака родились три дочери. Датой его смерти считается 9 января 1324 года. Собственно, эта дата указана в его завещании, которое он составил непосредственно перед кончиной¹.

История создания «Книги о разнообразии мира» вызывает множество вопросов, до сих пор не решенных. Главный из них — кто является автором сочинения, фигурирующего под несколькими названиями: «Книга о разнообразии мира» (Le livre dou divisementi du monde), «Милион» (Milion), «Книга чудес мира» (Le livre des merveilles du monde). Известно, что в генуэзской тюрьме Марко Поло рассказывал о своих путешествиях некоему пизанцу Рустикелло (Rustichello), иногда его обозначают как Рустичано (Rusticiano) или Рустичелло (Rusticello). Про него известно лишь то, что он сопровождал будущего английского короля Эдварда I в IX Крестовом походе и был автором прозаического пересказа историй о короле Артуре и его рыцарях под названием «Роман о короле Артуре» или «Компиляция» на франко-итальянском языке, распространенном в северной Италии.

Исследователи предполагают, что записывал рассказ Марко именно он, поскольку оба текста обнаруживают сходные формулы, лексику, некоторые синтаксические особенности [Bertolucci Pizzorusso, 1994, pp. 61–73; Lerner, 1999, pp. 47–51]. Из наиболее бросающихся в глаза — начала обоих сочинений совпадают почти буквально — это обращение к императорам, королям, принцам, графам, баронам, рыцарям. П. Джексон обращает внимание на формульность повествования, на частые повторы при описании народов, а также сражений, на писательские клише типа «что еще сказать», «теперь я скажу», «теперь мы оставим это» — все это он расценивает как следы деятельности профессионального романиста [Jackson, 1998, pp. 86–87]. Кроме того, в тексте встречается то обозначение «моя книга», то «наша книга»; повествование ведется то от первого лица, то от третьего; кое-где Рустикелло дает характеристику Поло.

¹ На русском языке достаточно подробную биографию Марко Поло и маршрут его путешествий можно найти в статье [Гаркавец, 2017, с. 522–565]. Подробнейшим образом маршрут всех передвижений Поло прослежен во вступительной статье И. П. Магидовича к изданию [Марко Поло, 1956, с. 20–27].

Другое предположение заключается в том, что Рустикелло не просто выслушивал рассказы Марко Поло и записывал их, но имел перед глазами его записи, сделанные во время путешествия, и ориентировался на них [Borlandi, 1962, pp. 105–147]. Основной аргумент в пользу этой гипотезы — очень подробное и конкретное описание с упоминанием таких деталей, цифр, названий, которые вряд ли память путешественника могла удержать на протяжении более четверти века. В любом случае нельзя не согласиться с выводом Дж. Кричли, что не так важно, сочинял ли этот текст Рустикелло вместе с Марко в генуэзской тюрьме или он позже перевел некий не дошедший до нас текст на франко-итальянский язык. Главное, что в сочинении звучит голос самого Марко Поло, просвечивает его личность [Critchley, 1992]. Еще одна проблема заключается в том, что оригинал этого сочинения отсутствует. Сохранилось более 130 рукописей, а также печатные издания и переводы. Также есть множество копий и переделок. Это, в самом деле, настоящий «филологический казус» [Marco Polo, 2018, p. V]. Наиболее близкой к оригиналу считается рукопись F (fr 1116), хранящаяся в Национальной библиотеке Франции. Современные издания опираются именно на эту рукопись, которая впервые была издана в 1824 году французским географическим обществом, а затем исправлена и уточнена Л. Ф. Бенедетто в 1928 году [Marco Polo, 1928].

Язык оригинала — франко-венетский. Позже появились рукописи на французском языке, тосканском и венецианском диалектах. Первый латинский перевод был сделан доминиканцем Франческо Пипино в начале XIV века. Именно с него делались переводы на другие языки. На нее же опирался и Дж. Б. Рамузио, издавший в 1559 году текст Марко Поло во втором томе своего труда «Delle navigationi et viaggi» [Ramusio, 1559], хотя его версия отличается большим количеством добавлений и вставок, отсутствующих в более ранних рукописях². Текст, считающийся на сегодняшний день наиболее близким к оригиналу, имеет следующую структуру. Он состоит из Пролога и трех книг, в нем 232 главы. Первые 19 глав образуют Пролог, в котором подробно рассказывается о семействе Поло и истории их путешествий. Первая книга (главы 20–75) рассказывает о местах, через которые продвигались Поло на их пути к Хубилай-хану в Пекин (через Армению, Персию, Среднюю Азию, Монголию). Вторая книга (главы 76–157) подробнейшим образом описывает земли великого хана Хубилая в северном Китае (Катае) и в южном Китае (Манзи), устройство жизни, обычаи, достопримечательности. Третья книга (главы 158–232) посвящена описанию Индии и индийских островов, а также местам, через которые Поло возвращались в Венецию. В двух итальянских рукописях (одна хранится в Национальной библиотеке Флоренции, другая в частной библиотеке Пуччи, тоже во Флоренции) присутствует и небольшое заключение, сделанное, скорее всего, или переписчиком, или переводчиком текста на итальянский язык. В нем предпринята попытка подвести итоги, кратко обозначить конец путешествия Поло.

² О текстологических проблемах, связанных с «Книгой» Марко Поло, см., в частности, [Segre & Ronchi & Milanesi, 1983, pp. 10–14].



Ил. 1

Дворец Хубилая. Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]



Ил. 2

Битва между Хубилаем и Наяном. Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]

Главы неоднородны: их длина, степень подробности описания, состав очень различаются. Приблизительно треть посвящена описанию городов и земель, но лишь два города, Кинсай и Ханбалык, представлены очень подробно и живописно. Особое внимание уделено хану Хубилаю — местам его обитания, его дворцам, родословной, истории его воцарения и завоеваний, внешнему виду, семье, придворному церемониалу, войску, деньгам, почте и прочим аспектам административного, военного и экономического устройства жизни (Ил. 1). Остальные места описаны бегло, «перечислительно», в соответствии с некоей общей схемой: географическое положение, как правило, относительно предыдущего места; размер (большой-маленький); политическое устройство (подчинение хану); вероисповедание; экономическая (торговая) характеристика; достопримечательности разного рода (природный мир, обычаи, легенды, связанные с местом); иногда вкраплены исторические сведения и информация о языке.

Проанализируем, насколько это сочинение отвечает «параметрам» травелога.

Мотив движения. Здесь вновь мы вынуждены констатировать неоднородность текста. Пролог построен как описание путешествия, и мотив движения присутствует в нем повсеместно. Это единственная часть «Книги», в которой без труда воспроизводится маршрут Поло; читатель понимает, из какого пункта в какой двигались путешественники; каково было направление движения; сколько времени занимало преодоление соответствующего расстояния. Вот некоторые примеры:

«Пошли они к городу, что был на границе земли западного царя и назывался Уака. Выйдя отсюда, переправились через реку Тигри и семнадцать дней шли пустынею».
[Марко Поло, 1956, с. 45]

«Пошли они вместе. Целый год шли на север и на северо-восток и только тогда пришли».
[Марко Поло, 1956, с. 46]

«Из Лаяса отправились они в Акру. Пришли они туда в апреле 1269 года по Р. Х.».
[Марко Поло, 1956, с. 48]

Конечно, эти указания нельзя считать исчерпывающими, особенно если сравнить их с аналогичными сведениями, например, в дневниках паломников, где обозначен буквально каждый шаг, точно указано расстояние от одного объекта до другого и в мельчайших деталях представлен маршрут. У Марко Поло мы имеем дело с гораздо более общими пространственно-временными сведениями, но и цели у него были иные — он не предлагал подробный итинерарий для будущих путешественников. Но если в Прологе все-таки мотив движения является весьма важным, то в основной части

«Книги» он становится второстепенным, что, собственно, и отмечают исследователи. Кричли приходит к выводу, что это не книга о путешествии, хотя кое-какие подобные элементы присутствуют — в Прологе и в некоторых местах, например при описании пути в Индию или обратного пути в Венецию [Critchley, 1992, p. 110]. Магидович говорит о затруднительности восстановления маршрута Поло из-за скудости и неточности сведений, имеющих место в «Книге». По его словам, комментаторы, пытавшиеся выстроить путь следования Поло, должны были опираться на косвенные показания, разбросанные в «Книге», а также на сочинения арабских географов и отчеты католических миссионеров и послов [Марко Поло, 1956, с. 20]. Это заявление очень важно для понимания той роли, которую мотив движения играет в «Книге» Марко Поло.

Иной точки зрения придерживается Н. В. Котрелев, утверждающий, что «путешествие, хождение, движение — костяк “Книги”» [Котрелев, 2015, с. 43]. И далее он приводит ряд примеров, позволяющих сделать вывод о том, что «образ движения, пути», отмечающий нередко концы глав, реже их начала, способствует членению «Книги»; «чередование перегонов и остановок — основной прием композиции материала» [Котрелев, 2015, с. 45]. На наш взгляд, в этом утверждении есть некоторое противоречие, заключающееся в том, что мотив движения, примеры которого приводит исследователь, носит очень общий характер везде, кроме Пролога. В основном же тексте мотив движения, как правило, несет в себе очень мало информации, ср.: «От этого города, о котором сейчас говорил, три дня едешь, где жилья нет; и ни еды, ни питья там нет. Все это странники везут с собою. А через три дня — область Баласиан; о ней расскажу вам теперь» [Марко Поло, 1956, с. 74]. Поэтому трудно согласиться с утверждением Котрелева, что путь является основным стержнем повествования, а описания городов отступлением от основного принципа. Вместе с тем, его заключение о композиционной функции мотива движения как раз подтверждает вторичность этого мотива: важно не движение само по себе, а его роль в выстраивании рассказа.

Наиболее сбалансированной представляется точка зрения Лернера, подробно развивающего тезис о путешествии/движении: маршрут зафиксирован только в первых 19 главах, далее его нет; многочисленные названия мест, где побывал Поло, не образуют маршрута, поскольку путь к ним не указан. А мотив передвижения слишком общий и имеет функцию организации материала [Larner, 1999, p. 69]. Этот вывод, как мы видим, сходен с заключением Котрелева, хотя исходные позиции у исследователей разные.

Описание нового пространства. В своей «Книге» Марко Поло предстает внимательным и наблюдательным путешественником, с жадностью и купеческой хваткой воспринимающим открывающийся перед ним новый мир. Недаром в Прологе (глава XVI) Рустикелло характеризует его как умного и сметливого человека, освоившего татарский язык и «четыре азбуки», а хан Хубилай, оценив его способности, отправляет его в свои новые провинции с поручениями. Нравилось ему и то, что Марко, в отличие от других посланников, умел красочно рассказать о землях, которых сам хан не видел. Что же

описывает Марко Поло, что привлекает его внимание и почему именно эта часть его сочинения имела такой успех? На эти вопросы можно ответить словами Лернера — он создал «портрет мира», который был совершенно неизвестен европейцам [Larner, 1999, p. 1]. Отметим, что Марко был не первым европейцем, отправившимся в путешествие на Восток; до Монголии добрались итальянский францисканец Джованни ди Пьян ди Карпине, францисканский миссионер Бартоломео из Кремоны и фламандец Виллем Рубрук, оставившие письменные свидетельства. Но Марко был первым из европейцев, побывавшим в Китае и Индии и изобразившим их. Кроме того, ни один из его предшественников не оставил столь подробной и красочной картины, как Марко. И хотя они были значительно более образованными людьми, чем Марко, причина этого кроется, похоже, в том, что их наблюдательность «была профессионально ограничена их схоластическим образованием и их специальными заданиями» [Марко Поло, 1956, с. 18].

Не будучи обремененным особыми знаниями и нередко допуская ошибки, особенно в исторических сведениях (путает даты, генеалогию великих ханов и прочее), Марко Поло обладал непосредственным живым интересом ко всему новому и острым умом, способным к развитию. Его интересует все — география, политика, военное дело, экономическое устройство, торговля, быт, вероисповедание, обычаи, легенды, «чудеса». Но, разумеется, не следует воспринимать сообщаемую им информацию как научную истину, это может исказить общую картину. Так, например, случилось в отношении географических сведений, содержащихся в «Книге». Из-за их неполноты и неточностей некоторые исследователи считали сочинение Марко вымыслом [Morison, 1978, p. 370; De Gandillac, 1987, p. 548] и утверждали, что оно ничего не дало географии [Olschki, 1943, p. 14; Vicentini, 1994, p. 145]. Это, конечно, преувеличение. Известно, что в XIV–XV веках при составлении географических карт использовалась информация из «Книги». Здесь надо учитывать, Марко не ставил перед собой задачу выступить в роли «космографа», для него география служила лишь рамкой, в которую вставлены интересные истории, а названия малоизвестных или вовсе экзотических городов и стран придают сообщаемой информации статус достоверной и усиливают читательский интерес.

О политике Марко говорит немного, тем не менее, как правило, обозначает, что та или иная территория подчиняется великому хану, иногда рассказывает, как произошло присоединение (чаще всего путем завоевания). Есть у него и такое наблюдение общего характера в главе LXXXIV, где повествуется об убийстве министра Хубилая сарацина Ахмаха за его жестокость: «Нужно знать, что все катаяцы не любят управления великого хана, потому что поставил он над ними татар и всего чаще сарацин; а это катаяцы не выносили, так как обходились с ними, как с рабами. Великий хан овладел Катаем не по праву, а силой, и не доверял катаяцам, а отдал страну в управление татарам, сарацинам и мусульманам» [Марко Поло, 1956, с. 109].

Значительно больше информации о войнах как средстве захватить власть, подчинить себе новые территории и о военном деле. Особенно подробно

описана организация армии, вооружение и способ вести сражение у татар, ср.: «Вооружение у них — лук, меч и палица; всего больше они пускают в дело лук, потому что ловкие стрелки; а на спине у них панцирь из буйволовой или другой какой кожи, вареной и очень крепкой. Бьются отлично и очень храбро» [Марко Поло, 1956, с. 90]. Войско разделено на тысячи, сотни, десятки, каждая из них имеет своего военачальника: за два дня до битвы татары высылают двести разведчиков, которые направляются во все стороны, чтобы предотвратить возможное нападение противника. «Когда отправляются в долгий путь, на войну, сбруи с собой не берут, а возьмут два кожаных меха с молоком для питья да глиняный горшок варить мясо. Везут также маленькую палатку укрываться на случай дождя. Случится надобность, так скачут, скажу вам, дней десять без пищи, не разводя огня, и питаются кровью своих коней; проткнет жилу коня, да и пьет кровь» [Марко Поло, 1956, с. 91]. Интересует Марко и тактика боя у татар.

С особым чувством он описывает битвы. Не исключено, что здесь мог проявить себя и Рустикелло, привыкший к изображению рыцарских сражений. В «Книге» таких описаний несколько. Битва Хубилая с его дядей Наяном (глава LXXIX) представлена хоть и лаконично, но очень торжественно, с множеством ярких деталей. Краткая экспозиция: Наян, бдительность которого удалось усыпить, наслаждается жизнью в шатре с женой, а в это время войско Хубилая потихоньку осаждает его стан. И вот — высоко поднимается знамя, татары начинают, в соответствии с их обычаем, играть на инструментах (кимвалах и барабане) и громко петь. И далее следует драматичное описание самой битвы: «Начался жесточайший и свирепый бой. Стрелами, как дождем, воздух переполнился. Мертвые всадники и кони падали на землю. За криком великим и бранью и грома было не расслышать» [Марко Поло, 1956, с. 102]. А затем речь идет о награждении храбрых воинов и наказании для предателей, т. е. ни один из этапов не упущен (Ил. 2). Не менее живописно изображена битва на слонах (глава CXXII) или сражения Хубилая с его племянником Кайдой (CXCVIII).

Как купец Марко обращает внимание на экономическое устройство описываемых земель, в первую очередь на торговлю. Его интересуют импорт и экспорт, цены, рынки сбыта. Разумеется, и эта информация носит отрывочный характер, но профессиональная хватка чувствуется. Он отмечает, как сушат дыни (глава XLVI) и рыбу (глава CXCV), где привезенные из Венеции кораллы пользуются особым спросом (глава XLVIII); рассказывает о товарах из Индии (глава XCV), о камнях, из которых добывают лазурь (глава LXXIV), а также о черных камнях, которые используют для топки вместо дров (глава CII), об алмазах в русле горных рек и способах их добычи (глава CLXXV), о добыче алмазов в море и налогах на них (глава CLXXIV); его интересует монетный двор в Канбалу и бумажные деньги — способ их изготовления, их ценность (глава XCVI), доходы от сахара, шелка (глава CLIII), ладана (глава CXCV) и множество других особенностей жизни, которые можно отнести к сфере экономики и торговли. Описывая «Росию», Марко замечает, что страна не торговая, но в ней много ценных мехов и серебряных руд (глава CCXIII).

Самая обширная часть повествования посвящена населению, его внешнему виду, вероисповеданию, быту, обычаям. Как правило, общая характеристика населения краткая: народ простодушный и очень красивый, люди белые и белокуры — о жителях «Росии» (глава ССХIII); или: «Народ здешний плохой, скупой, едят и пьют скверно» [Марко Поло, 1956, с. 79] — о жителях Кашгара. Лишь в тех случаях, когда его поражает нечто в аборигенах, он описывает их более подробно и эмоционально, как, например, обитателей Занзибара: «Люди тут и велики, и толсты... очень они сильны; поднимает один, что четверем только стащить, да и неудивительно, ест он за пятерых; они совсем черны, ходят нагишом, прикрывают только срамоту. Волосы у них курчавые, еле-еле вода их расправляет; рты у них большие, носы приплюснутые, губы толстые, глаза большие; с виду совсем чудовища; как повстречаешь такого в другой стране, так за черта сочтешь» [Марко Поло, 1956, с. 203–204].

О вероисповедании Марко упоминает, как правило, кратко, он явно не силен в этой сфере. Он упоминает мусульман, сарацин, говорит о «татарской вере», об идолопоклонниках, из христиан — о несторианах и якобитах, но нигде не объясняет сути того или иного вероисповедания, никогда не цитирует Священного Писания, в отличие от миссионеров и паломников. Ни слова не сказано о конфуцианстве, о таоизме упоминается один раз (глава LXXV), о буддизме, который Марко обозначает как язычество, несколько чаще, но поверхностно и с ошибками. Зато он с удовольствием рассказывает об идолах с головами собак и об обычае идолопоклонников убивать и съедать пленников, но это уже относится к сфере местных обычаев. Поэтому представляются несколько натянутыми попытки некоторых исследователей охарактеризовать Марко как «апостола веры», выполнявшего, хотя бы отчасти, миссионерские задачи [Olschki, 1943, p. 112; Котрелев, 2015, с. 52]. Не кажется убедительной и мысль о том, что Марко хотел показать в «Книге» величие Божьего творения (об этом же упоминает в предисловии к переводу «Книги» доминиканец Франческо Пипино) [Larner, 1999, p. 74]. На наш взгляд, задачей венецианского купца было изобразить во всей полноте разнообразие материального мира, столь отличного от всего того, к чему он привык. А религия входит в этот мир как некая внешняя рамка, не вызывающая особого интереса. О Хубилае, например, говорится, что он хоть и был мусульманином, имел нечто и от христианства — высказывание, скорее, свидетельствующее о религиозной индифферентности. Подтверждением может служить и тот факт, что Пипино некоторые пассажи Марко опустил в своем переводе (например, о Будде), а некоторые ошибки исправил.

Повседневная жизнь, обычаи и привычки аборигенов не оставляют Марко равнодушным. Разумеется, в первую очередь он подмечает то, что отличается от привычного, «своего». «Чужое» может вызывать как восхищение, так и неприятие, но всегда имеет место интерес. Удивление, порой смешанное с осуждением, хотя и не выраженным эксплицитно, в отличие от наблюдений паломников, вызывают семейные обычаи, связанные с полигамией. Марко тщательно фиксирует количество жен и детей: так, в Ганьчжоу имеют до тридцати жен, которым дарят скот и рабов; женятся «и на двоюродных



Ил. 3

Кинокефалы (обитающие в Индии). Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]



Ил. 4

О потехах великого хана. Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]

сестрах, и на отцовых женах»; в конце Марко добавляет — «живут по-скотски» [Марко Поло, 1956, с. 83]. А в Маабаре у правителя до 500 законных жен, о чем Марко пишет почти как о чуде (глава CLXXV). В стране Чинабс у царя 326 детей от разных жен (глава CLXII). Поразил Марко обычай мужей в области Гаинду уступать своих жен гостям-иноземцам, а самим уходить на это время в другое место (глава CXVII). Марко описывает погребальные обряды разных народов — например, вырезание фигур рабов и скота из бумаги и их сжигание вместе с телом умершего (глава LVIII); отдельная глава (LXIX) посвящена обряду погребения великих ханов. Очень красочно изображает Марко, как был убит дядя Хубилая Наян: поскольку царскую кровь нельзя проливать на землю, его завернули в ковер, «да так плотно свили, что он и умер» [Марко Поло, 1956, с. 102]. Придворная жизнь Хубилая представлена вплоть до мельчайших деталей (придворные, подающие пищу хану, прикрывают рты и носы, чтобы их дыхание не коснулось хана (глава LXXXVI)) — как кто одет, как устраиваются пиры, охота, награждение придворных, какие животные содержатся при дворе, как устроены дворцы. Это своего рода торжество материального мира — изобилие, роскошь, богатство и щедрость великого хана — похоже, до глубины души поразило венецианского купца, а вслед за ним и его современников, прочитавших его «Книгу».

Упомянув о животных и растениях, Марко не просто перечисляет их, но и описывает их особенности и полезные свойства: например, как добывают мускус из мускусной железы на брюхе самца кабарги (глава LXXII); или как собирают желчь змеи, втыкая колья по пути ее следования, и от каких болезней она помогает — от бешенства, от чесотки, а также при родах (глава CXVIII). Надо сказать, что такой практический подход отличает Марко от паломников, которые просто восхищаются неизвестными им животными и растениями.

Описание новых земель сопровождается легендами и «чудесами» (Ил. 3). Здесь Марко проявляет себя средневековым человеком с его интересом к необычному, «диковинам» и сверхъестественному. Что касается легенд, то Марко обычно воспроизводит известные в Средние века истории о пресвитере Иоанне, об Александре Македонском, о трех волхвах, о смерти багдадского калифа, об островах, где живут только женщины или только мужчины. «Чудеса», присутствующие в «Книге», можно разделить на несколько категорий: привычные объекты или явления, но неправдоподобно больших размеров (дворец хана, его богатство, количество жен и детей); религиозные чудеса (озеро в Грузии, где рыба бывает только во время Великого поста, глава XXXVII; чудо апостола Фомы в Индии, глава CLXXVI; колонна в христианском храме, поднявшаяся на воздух, чтобы мусульмане могли вынуть находящийся в ее основании камень, не разрушив храма, глава LII, и т. п.); так называемые «диковины», неизвестные европейцам явления, которые имеют рациональное объяснение (непривычные птицы, звери, рыбы, растения, предметы быта или обычаи). Но надо признать, что «чудес» в «Книге» не очень много и описаны они не слишком эмоционально.

Приключения и переживания путешественника, занимающие столь важное место в рассказах о путешествии разного типа (дневниках паломничеств, записках миссионеров, хрониках Крестовых походов), у Марко почти отсутствуют. Его повествование на редкость безлично — ни описаний бурь или других грозных природных явлений, ни нападений разбойников и прочих неприятностей от людей здесь нет. Даже о том, что Марко попал в плен, мы узнаём из слов Рустикелло. Эту особенность, вероятно, можно объяснить тем, что Марко во время своих путешествий делал краткие записи чисто практического характера ввиду определенных целей, которые он преследовал.

Цель описания путешествия эксплицитно не сформулирована, мы можем лишь догадываться по косвенным данным, какова она была. Наиболее вероятными видятся две цели. Первая — для отчета, который обычно купцы представляли властям своего города по возвращении из путешествия. Здесь нельзя не вспомнить так называемые *pratica di mercatura*, пособия для купцов, составлявшиеся в том числе и на основании подобных отчетов. До нас дошло сочинение такого рода флорентийского купца Франческо ди Бальдуччо Пеголотти, написанное в 1310–1330 годах. Сопоставляя его пособие с «Книгой», Ф. Борланди обнаружил общую схему [Borlandi, 1962, pp. 105–147], хотя у Марко она растворена в обширном контексте. Вторая возможная цель — предоставить полезную и интересную информацию Хубилаю.

Достоверность материала и Марко, и Рустикелло неоднократно подчеркивают: в «Книге» изложено лишь то, что купец видел своими глазами или слышал от заслуживающих доверия лиц. Надо отметить, впрочем, что это довольно распространенная формула в рассказах о путешествиях. Исследователи неоднократно высказывали сомнения, действительно ли Марко полностью проделал тот путь, который он описал. Некоторые вообще считали, что он нигде не был и все придумал, опираясь на разные источники [Wood, 1995]. Эта крайняя точка зрения была опровергнута исходя из целого ряда доказательств [Larner, 1999, pp. 58–60], но вероятно, не весь описанный маршрут Марко проделал сам. Порой Марко подозревали в том, что он многое сочиняет. Его сограждане якобы просили его перед смертью вычеркнуть из «Книги» все придуманное, а он ответил им, что описал лишь малую часть того, что видел [Almagia, 1938, p. 27]. И в самом деле, энциклопедическое стремление охватить весь видимый мир очевидным образом присуще Марко; понятно, что осуществить эту задачу в рамках отрывочных заметок было нереально.

Отвечая на вопрос, поставленный в заглавии статьи, можно сказать, что «Книгу о разнообразии мира» Марко Поло нельзя полностью отнести к жанру травелога, хотя целый ряд его черт в ней присутствует. Скорее, речь может идти о сочетании разных жанров, не всегда органичном — дневника путешествия, описания земель, приключенческого (или рыцарского) романа, книги чудес, пособия по торговле, суммы. Не исключено, что именно в этом и заключается уникальность «Книги», долгое время имевшей огромный успех у современников и потомков [Gadrat-Ouerfelli, 2019, pp. 81–93].

Библиография

- Гаркавец, А. Н. (2017).** *Марко Поло по прозвищу Миллион и его «Книга о разнообразии мира»* // Золотоордынское обозрение. Т. 5, № 3. С. 522–565.
- Котрелев, Н. В. (2015).** *Как построен Миллион Марко Поло* // Самопознание. Информационный бюллетень Форума «Бердяевские чтения». № 4 (На перепутье: новый подход к Востоку). С. 42–54.
- Лучицкая, С. И. (2010).** *Путешествие в Святую землю в XII–XIII вв.: очерк истории повседневной жизни* // Homo viator. Путешествие как историко-культурный феномен. Под ред. А. В. Толстикова, И. Г. Галковой. М.: ИВИ РАН. С. 72–102.
- Майга, А. А. (2014).** *Литературный травелог: специфика жанра* // Филология и культура. № 3 (37). С. 254–259.
- Поло, М. (1956).** *Книга Марко Поло*. Пер. И. П. Минаева. М.: Гос. изд. географической литературы.
- Толстиков, А. В., Кошелева, О. Е. (2010).** *Homo viator* // Homo viator. Путешествие как историко-культурный феномен / под ред. А. В. Толстикова, И. Г. Галковой. М.: ИВИ РАН. С. 5–10.
- Almagia, R. (1938).** *La figura e l’opera di Marco Polo secondo recenti studi*. Roma: Istituto Italiano per il Medio e Estremo Oriente.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1994).** *Lingue e stili nel “Milione”* // L’epopea delle scoperte. Ed. R. Zorzi. Venezia: Olschki. Pp. 61–73.
- Borlandi, F. (1962).** *Alle origini del libro di Marco Polo* // Studi in onore di A. Fanfani. V. 1. Milano: Giuffrè. Pp. 105–147.
- Critchley, J. (1992).** *Marco Polo’s Book*. London-New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- De Gandillac, M. (1987).** *Sur quelques voyages utopiques* // Voyager à la Renaissance. Paris: Maisonneuve et Larose. P. 548.
- Gadrat-Ouerfelli, Ch. (2019).** *A quoi servent les récits de voyages? Réflexions sur la lecture et la réception d’un genre littéraire au Moyen Âge* // Le texte médiéval dans le processus de communication. Paris: Garnier. P. 81–93.
- Jackson, P. (1998).** *Marco Polo and His ‘Travels’* // Bulletin of the School of Oriental and African Studies. № 1. London: Cambrige University Press. Pp. 82–101.
- Larner, J. (1999).** *Marco Polo and The Discovery of the World*. New Haven-London: Yale University Press.
- Morison, S. E. (1978).** *The Great Explorers of the European Discovery of America*. New York: Oxford University Press.
- Olschki, L. (1943).** *Marco Polo’s Precursors*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Polo, M. (2018).** *Il Milione*. A cura di C. Scaravelli. Milano: RL S.p.A.
- Polo, M. (1928).** *Il milione [di] Marco Polo*. A cura di L. F. Benedetto. Firenze: L. S. Olschki.
- Ramusio, G. B. (1559).** *Secondo Volume delle Navigazioni et Viaggi*. Venetia: Stamperia de Giunti.
- Segre, C., Ronchi, G., Milanesi, M. (1983).** *Avventure del “Milione”*. Parma: Zara.
- Vicentini, E. (1994).** *Il Milione di Marco Polo come portolano* // Italica. № 71. Pp. 145–152.
- Wood, F. (1995).** *Did Marco Polo go to China?* London: Routledge.
- Zink, M. (1976).** *Pourquoi raconter son voyage? Débuts et prologues d’une chronique de la Croisade et de deux itinéraires de Terre Sainte* // Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence. Pp. 237–254.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Дворец Хубилая. Миниатюра из рукописи «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]. Источник изображения — <https://and-ekb.livejournal.com/13621536.html#comment-1991712> (дата обращения: 09.11.2023)
- Ил. 2.** Битва между Хубилаем и Наяном. Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]. Источник изображения — <https://and-ekb.livejournal.com/13621536.html#comment-1991712> (дата обращения: 09.11.2023)
- Ил. 3.** Кинокефалы (обитающие в Индии). Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]. Источник изображения — <https://and-ekb.livejournal.com/13621536.html#comment-1991712> (дата обращения: 09.11.2023)
- Ил. 4.** О потехах великого хана. Миниатюра из рукописи сочинения Марко Поло «Le Livre des Merveilles» (Fr. 2810), Национальная библиотека Франции, Париж [1264]. Source of Image: http://expositions.bnf.fr/marine/grand/fr_2810_042v.htm (дата обращения: 11.03.2024)

References

- Almagia, Roberto (1938).** *La figura e l’opera di Marco Polo secondo recenti studi*. Roma: Istituto Italiano per il Medio e Estremo Oriente.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1994).** *Lingue e stili nel “Milione”*. L’epopea delle scoperte. Venezia: Olschki. Pp. 61–73.
- Borlandi, Franco (1962).** *Alle origini del libro di Marco Polo*. Studi in onore di A. Fanfani. Vol. 1. Milano: Giuffrè. Pp. 105–147.
- Critchley, John (1992).** *Marco Polo’s Book*. London-New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- De Gandillac, Maurice (1987).** *Sur quelques voyages utopiques*. Voyager à la Renaissance. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Gadrat-Ouerfelli, Christine (2019).** *A quoi servent les récits de voyages? Reflexions sur la lecture et la reception d’un genre littéraire au Moyen Age*. Le texte médiéval dans le processus de communication. Paris: Garnier. Pp. 81–93.
- Garkavets, Alexandr (2017).** *Marco Polo, nicknamed Million, and his “Book on The diversity of the world”* // Zolotoordynskoe obozrenie. Т. 5, № 3. Pp. 522–565.
- Jackson, Peter (1998).** *Marco Polo and his “Travels”* // Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 1. Pp. 82–101.
- Kotrelev, Nikolai (2015).** *How Marco Polo’s Million is Built* // Self-Knowledge. Newsletter of the Forum “Berdyaeв Readings”. No. 4 (At the crossroads: a new approach to The East). Pp. 42–54. [In Russ.]
- Larner, John (1999).** *Marco Polo and The Discovery of the World*. New Haven-London: Yale University Press.
- Luchitskaya, Svetlana (2010).** *Travelling to The Holy Land in The XII–XIII centuries: a sketch of the history of everyday life* // Homo viator. Travelling as a Historical and Cultural Phenomenon. Edited by A. V. Tolstikov, I. G. Galkova. Moscow: IVI RAN. Pp. 72–102. [In Russ.]
- Maiga, Aboubacar (2014).** *Literary travelogue: Genre peculiarities* // Philology and Culture. № 3 (37). Pp. 254–259. [In Russ.]
- Morison, Samuel (1978).** *The Great Explorers of the European Discovery of America*. New York: Oxford University Press.
- Olschki, Leonardo (1943).** *Marco Polo’s Precursors*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Polo, Marco (1928).** *Il milione [di] Marco Polo*. A cura di L. F. Benedetto. Firenze: L. S. Olschki.
- Polo, Marco (1956).** *The Book of Marco Polo*. Translated by I. P. Minaev. Moscow: State Publishing House of Geographical Literature. [In Russ.]
- Polo, Marco (2018).** *Il Milione*. A cura di C. Scaravelli. Milano: RL S.p.A.
- Ramusio, Giovanni (1559).** *Secondo Volume delle Navigazioni et Viaggi*. Venetia: Stamperia de Giunti.
- Segre, Cesare & Ronchi, Gabriella & Milanesi, Marica (1983).** *Avventure del “Milione”*. Parma: Zara.
- Tolstikov, Alexandr & Galkova, Irina (2010).** *Homo Viator* // Homo Viator. Travelling as a Historical and Cultural Phenomenon. Edited by A. V. Tolstikov, I. G. Galkova. Moscow: IVI RAN. Pp. 5–10. [In Russ.]
- Vicentini, Enrico (1994).** *Il Milione di Marco Polo come portolano* // Italica, 71. Pp. 145–152.
- Wood, Francis (1995).** *Did Marco Polo go to China?* London: Routledge.

А. В. ТОПОРОВА
«КНИГА О РАЗНООБРАЗИИ МИРА» МАРКО ПОЛО —
СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТРАВЕЛОГ?

Zink, Miche (1976). *Pourquoi raconter son voyage? Débuts et prologues d’une chronique de la Croisade et de deux itinéraires de Terre Sainte. Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence. Pp. 237–254.

Illustrations

- III. 1.** The Khubilay’s Palace. Miniature from the Manuscript “Le Livre des Merveilles” (Fr. 2810), Bibliothèque Nationale de France, Paris [1264]. Source of Image: <https://and-ekb.livejournal.com/13621536.html#comment-1991712> (access date: 09.11.2023)
- III. 2.** The battle between Khubilay and Nayan. Miniature from the Manuscript “Le Livre des Merveilles” (Fr. 2810), Bibliothèque Nationale de France, Paris [1264]. Source of Image: <https://and-ekb.livejournal.com/13621536.html#comment-1991712> (access date: 09.11.2023)
- III. 3.** The Cenocefales. Miniature from the Manuscript “Le Livre des Merveilles” (Fr. 2810), Bibliothèque Nationale de France, Paris [1264]. Source of Image: <https://and-ekb.livejournal.com/13621536.html#comment-1991712> (access date: 09.11.2023)
- III. 4.** About the amusements of the great Khan. Miniature from the Manuscript “Le Livre des Merveilles” (Fr. 2810), Bibliothèque Nationale de France, Paris [1264]. Source of Image: http://expositions.bnf.fr/marine/grand/fr_2810_042v.htm (access date: 11.03.2024)

«триумфы» петрарки в итальянской книжной миниатюре кватроченто: от триумфальной тематики древнего рима к ренессансному синтезу

Е. В. ШИДЛОВСКАЯ

Государственный институт
искусствознания (ГИИ)
125009, Москва, Козицкий пер., 5
jenya.shidlovskaya@gmail.com

EVGENIA V.
SHIDLOVSKAYA

State Institute for Art Studies (SIAS)
125009 Moscow, Kozitsky per, 5
jenya.shidlovskaya@gmail.com

Для цитирования: Шидловская Е. В. «Триумфы»
Петрарки в итальянской книжной миниатюре
Кватроченто: от триумфальной тематики древнего Рима
к ренессансному синтезу // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024.
№ 1 (1). С. 172–193

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-172-193

petrarch's "triumphs"
in italian illuminated book
of quattrocento: from
the triumphal themes
of ancient rome to
the renaissance synthesis

Аннотация

В ренессансной культуре тема триумфа, восходящая к обычаям древнего Рима, получила особую популярность, а также обрела новое звучание, соединившись с идеей христианских добродетелей. К ней обращались многие живописцы, миниатюристы, мастера гравюры, кассоне и подносов для рожениц (*deschi da parto*).

Знаменитые «Триумфы» Петрарки были одной из самых любимых и широко иллюстрируемых книг. В основу их иконографии легли изображения процессий с колесницами, которые были частью древнеримских ритуалов, олицетворявших победу. В статье рассматривается эволюция иллюстраций «Триумфов» Петрарки в искусстве иллюминированной книги XV века, наиболее распространенные иконографические схемы, а также связь этих иллюстраций со станковой картиной Раннего Возрождения и наследием античности.

Особое внимание уделено появлению в искусстве книжной миниатюры XV века качественно нового типа организации книжного пространства, который объединял в одно целое текст и все элементы декора страницы, когда оформление книжного листа осуществлялось не по принципу украшения отдельных его частей, а по принципу создания единого картинного пространства, построенного на основе новой зрительной модели картины Кватроченто, тем самым возникал живой синтез античного наследия, трансформированных приемов образной системы Средневековья и ренессансной художественной практики.

Ключевые слова: Триумфы, Петрарка, книжная миниатюра Кватроченто, манускрипты, инкунабулы, иконография, наследие античности, станковая картина XV века

Abstract

In Renaissance culture, the theme of triumph, dating back to the traditions of ancient Rome, gained special popularity and acquired a new meaning, combined with the idea of Christian virtues. Many painters, miniaturists, masters of engraving, cassone's and *deschi da parto* addressed this topic.

The famous Petrarch's "Triumphs" was one of the most beloved and widely illustrated books. The iconography of its miniatures was based on images of chariot processions, which were part of ancient Roman rituals that epitomized victory. The article examines the evolution of illustrations of Petrarch's triumphs in the art of the illuminated book of the 15th century, the most common iconographic schemes, as well as the connection of these illustrations with painting of the early Renaissance and the heritage of antiquity. Particular attention is paid to the appearance in the miniature of the XV century a new approach, which united the text and all the elements of page decoration (miniature, border, initials) into one pictorial structure with the design of a page based on the principle of creating a unified pictorial space, but not decorating its individual parts. This space was established on a new visual model of the Quattrocento painting, generating a live synthesis of the ancient heritage, transformed images of the Middle Ages and new Renaissance artistic practice.

Keywords: Triumphs, Petrarch, Quattrocento book illumination, manuscripts, incunabula, iconography, heritage of antiquity, 15th century painting

Во времена древнего Рима военные победы обычно завершались триумфами, имевшими определенный церемониал, заканчивавшийся пышными процессиями с победителями на колесницах или квадригах, пленниками, трофеями, живописными изображениями завоеванных городов и народов, которые торжественно проходили по улицам города, демонстрируя боевую славу полководцев и мощь вернувшихся домой войск. Подобные шествия, впечатлявшие своим масштабом, двигались от триумфальных ворот города до храма Юпитера на Капитолии, где совершались обряды благодарения этому божеству. Сохранились подробные описания римских триумфов, свидетельствующие об их величии, в произведениях Ливия, Плиния, Плутарха и особенно Иосифа Флавия¹, которые были хорошо известны в эпоху Возрождения. В ренессансной культуре тема триумфов, восходящая к обычаям древнего Рима с их пышными церемониями и шествиями, обрела форму нового устойчивого мифа и стала особенно популярной, получив новое воплощение как в проведении театрализованных представлений и празднеств с въезжающими в города колесницами и движущейся по улицам толпой костюмированных героев (богов, воинов, добродетелей)², так и в изобразительном искусстве (монументальном, станковом, прикладном). В эпоху Кватроченто к триумфальной тематике обращались многие живописцы (Пезеллино, Якопо дель Селлайо, Мантенья, Лоренцо Коста, Синьорелли, Перуджино), миниатюристы, мастера гравюры, шпалер, кассоне, подносов для рожениц (*deschi da parto*) [Baldwin, 1990, pp. 7–13; Zaho, 2004, pp. 33–45; Staderini, 2010, pp. 115–125; Шидловская, 2012, с. 208–212; Пивень, 2018, с. 149–154; Козлова, 2021, с. 157–177]. С некоторой долей упрощения и условности данный тип изображений обычно разделяют на триумфы конкретных римских полководцев (таких как Сципион Африканский, Юлий Цезарь, триумфы классических богов, например Вакха) и аллегорические триумфы, которые чаще всего ассоциировались с произведениями Петрарки [Голованова, 1992, с. 3–9; Armstrong, 2008, p. 6].

Знаменитые «Триумфы» Петрарки были одной из самых излюбленных и широко иллюстрируемых книг. Напомним, что поэма была написана между 1351/1352 и 1374 годами и завершена незадолго до смерти поэта. В ней последовательно описаны аллегорические триумфальные шествия по образцу классических римских триумфов с процессиями, возглавляемые победителями, за которыми шествовали взятые ими в ходе войн пленники. Поэма состоит из шести частей, в них сновидения поэта являются в формате триумфов в честь аллегорических фигур, которые по очереди сменяют друг друга — Любовь торжествует над человеком, а затем Целомудрие торжествует над Любовью, потом Смерть над Целомудрием, Слава над Смертью, Время над Славой и, наконец, Вечность над Временем. В эпоху Раннего Возрождения иллюстрировали все шесть частей поэмы Петрарки. В основу

1 Об истории римских триумфов см. [Versnel, 1970; Zaho, 2004, pp. 13–20; Beard, 2009].

2 Во многих итальянских городах эпохи Возрождения хранилась большая триумфальная повозка, использо-

вавшаяся в зрелищных представлениях, в том числе в сценах с великими римскими полководцами или аллегориями мифологических божеств [Francastel, 1965, pp. 239–240; Козлова, 2021, с. 160]

иконографии «Триумфов» легли процессии с колесницами, которые были частью древнеримских ритуалов, олицетворявших победу, на них водружались персонифицированные аллегорические фигуры [Trapp, 1992–1993, pp. 12–73; Девятайкина, 2003, с. 41]. Аллегория Любви обычно изображалась в виде Купидона с луком и стрелами, который стоит на алтаре, водруженном на колесницу, окруженную толпой влюбленных. Целомудрие олицетворял образ Лауры с поверженным Купидоном на колеснице, запряженной единорогами и окруженной добродетельными и непорочными женщинами. Смерть чаще всего представала в виде скелета с косой на повозке с черными буйволами. Слава либо стояла на глобусе, либо восседала на троне, перед которым изображались запряженные лошади (все тот же мотив триумфа), в руках она держала меч, лавровую ветвь или скипетр. Время (Хронос), как правило, было представлено в виде крылатого старика с костылем и песочными часами, олицетворяя его неумолимую мимолетность. Вечность, в отличие от других триумфальных сцен, не имела колесницы и выступала в виде Богочеловека на небесах в окружении ангелов.

Тема триумфов в культуре Ренессанса имеет достаточно широкую изученность³, однако отдельные ее аспекты остаются по-прежнему недостаточно исследованными. Проблематика, связанная с иллюстрированием триумфов в произведениях Петрарки в искусстве книжной миниатюры Раннего Возрождения, в большинстве случаев не становилась предметом специального изучения, хотя в той или иной мере и затрагивалась многими авторами. Из наиболее значимых работ, несомненно, стоит отметить статью Л. Армстронг [Armstrong, 2008, pp. 1–63], в которой рассматриваются триумфы в иллюминированных рукописях и инкунабулах главным образом северо-восточной Италии до 1480-х годов, с которыми потенциально мог быть знаком Мантенья и которые могли послужить источниками для его цикла «Триумфы Цезаря» (1484–1492)⁴. Внимания заслуживает также статья А. Лабриола [Labriola, 2012, pp. 59–115], посвященная иллюстрированию «Триумфов» Петрарки преимущественно в тосканских кодексах XIV — середины XV веков⁵. В отечественном искусствознании проблематика, связанная с иллюстрированием «Триумфов» Петрарки, до сегодняшнего дня не получила специального освещения⁶. В рамках заявленной темы наиболее интересными представляются следующие аспекты: эволюция иллюстраций «Триумфов» Петрарки в искусстве иллюминированной книги XV века, наиболее распространенные иконографические схемы, а также связь этих иллюстраций со станковой

3 Из исследований последних десятилетий выделим следующие: [Девятайкина, 2003; Ortner, 1998; Zaho, 2004; Manca, 2012, pp. 115–142; Di Simone, 2021, pp. 153–188].

4 Исследуемый автором материал включает как триумфальные сцены, иллюстрирующие произведения древних классиков (Цезарь, Ливий, Плиний, Цицерон, Плутарх), так и авторов позднего Средневековья и Возрождения (Петрарка, Марканова, Флавио Бьондо).

5 В работе собрано большое количество фактологического материала о рукописях, их владельцах и миниатюристах, а также о художественных связях, возникших между Падуей и Флоренцией. Особое внимание автора сосредоточено на рукописи из Библиотеки Лауренциана во Флоренции (Ms. Strozzi 174), оформление которой приписывают Аполлониио ди Джованни (1415/1417–1465), флорентийскому миниатюристу и живописцу, специализировавшемуся также на украшении свадебных сундуков.

6 Отчасти затрагивается в работе [Козлова, 2021, с. 157–177], преимущественно в контексте связи слова и изображения.

картиной Раннего Возрождения и наследием античности. Они будут рассмотрены преимущественно на примере двух школ книжной миниатюры Италии — флорентийской и венецианско-падуанской, так как именно в них оформление книги в духе *all'antica* получило наиболее яркое и интересное воплощение.

Сразу отметим, что до наших дней не дошло ни одного украшенного миниатюрами экземпляра «Триумфов» Петрарки XIV века [Labriola, 2012, p. 63]. Тем не менее, тема триумфа встречается, хотя и нечасто, в иллюстрациях других манускриптов того времени. В этой связи стоит упомянуть падуанский кодекс Петрарки 1379 года «О знаменитых мужах», где присутствует одно из самых старых из числа известных нам изображений Триумфа Славы (Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 6069 F, f. 1r), которое считается работой Альтикьеро (Альтикьеро да Дзевиио), известного своими росписями в Вероне и Падуе. Графическая иллюстрация аллегии Славы, занимающая верхнюю половину страницы, представляет собой многофигурную композицию, вызывающую невольные ассоциации с фресковыми циклами Треченто — крылатая Слава торжественно восседает в повозке, запряженной лошадьми, бросая лавровые венки окружающим ее конным рыцарям и полководцам. Этим же мастером была украшена еще одна рукопись Петрарки «О знаменитых мужах» (ок. 1380, Париж, Национальная библиотека, MS Latin 6069I, f. 1r), где миниатюра «Триумф Славы» имеет аналогичную композицию. Благодаря ее большей отточенности и эффектному цветовому решению с контрастным изображением светлых фигур всадников на синем фоне она выглядит явно выразительнее⁷ (Ил. 1). Большинство исследователей, изучавших эти рукописи, начиная с Ю. фон Шлоссера [Schlosser, 1895, S. 144–230], отмечалось, что данные миниатюры связаны не с текстом Петрарки, а с популярным стихотворением из поэмы «Любовное Видение» Дж. Боккаччо (нач. 1340-х годов)⁸, где Слава описана восседающей на украшенной лаврами колеснице, запряженной четверкой белых коней, с мечом в правой руке и с золотым яблоком в левой⁹.

Интересно, что в чуть более позднем по времени манускрипте того же сочинения Петрарки «О знаменитых мужах» (ок. 1400, Дармштадт, Университетская библиотека MS. Ital. 101) можно обнаружить две совершенно разные иконографии триумфов. Одна, расположенная в верхней части листа, с вознесенной фигурой Славы, окруженной всадниками (f. 2r), весьма сходна с «Триумфом Славы» из рассмотренных выше двух парижских рукописей.

⁷ Эта миниатюра <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84477727/f9.item> (дата обращения: 12.11.2023) считается чуть более поздней по сравнению с очень похожей на нее из Ms. Lat. 6069 F, f. 1r <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447770d/f13.item> (дата обращения: 12.11.2023).

⁸ Настоящая статья не предполагает анализа связи иллюстраций и текста «Триумфов» Петрарки.

⁹ Считается, что визуальным прототипом образа Славы, вдохновившим Боккаччо, послужила не сохра-

нившаяся фреска, приписываемая Джотто (ок. 1335?), во дворце Аццо Висконти в Милане. Сохранилось ее описание в хронике тех лет, где некий Гальвано Фьямма из Милана говорит о том, что мирская Слава изображена в окружении Энея, Гектора, Аттилы, Геркулеса и других героев древности. Также весьма вероятно, что Петрарка мог видеть эту фреску Джотто в Милане в период с 1353 по 1361 год. См. подробнее [Schlosser, 1965, pp. 58–67; Gilbert, 1977, pp. 51–68; Labriola, 2012, p. 65].



Ил. 1
Альтикьеро да Дзевиио. Триумф Славы. Ок. 1379

Возможно, что она также могла быть навеяна поэзией «Любовного Видения» Дж. Боккаччо с той лишь небольшой разницей, что здесь золотое яблоко, упоминаемое в тексте Боккаччо, превратилось в золотую статуэтку, которую фигура Славы держит в левой руке [Labriola, 2012, p. 65]. Вторая, расположенная внизу страницы, являет собой «Триумф Сципиона Африканского» (f. 53v) с движущейся процессией, направляющейся к воротам древнего Рима, где триумфатор сидит в запряженной лошаадьми повозке, впереди которой идут пленники¹⁰. С большой долей вероятности можно допустить, что она восходит к изначальной традиции шествий, где кульминацией было появление торжествующего полководца на своей колеснице, запряженной четверкой лошадей, а военные трофеи и пленники были исполнением клятвы полководца, данной Юпитеру перед тем как отправиться в поход. Подобная иконография, которую можно отнести к категории триумфов исторических героев с изображением победителя в повозке в окружении многолюдной толпы, встречается и в других рукописях, как например, в «О знаменитых мужах» Петрарки, в миниатюре «Триумф Сципиона Африканского», несколько неуклюже «вставленной» в нижнее поле страницы ок. 1415 (Нью-Йорк, Библиотека П. Моргана, MS G.46, f. 28r) [Armstrong, 2008, pp. 12–13, color plate 54 Labriola, 2012, p. 65].

Самый ранний известный нам иллюстрированный кодекс Петрарки эпохи Кватроченто относится к 1414 году. Это болонская рукопись «Канцоньере и Триумфы» (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Ms. Ital. 81), где имеется всего лишь одна иллюстрация триумфа Смерти (f. 146r), оформление приписывается близкому последователю болонского живописца Джованни да Модена [Labriola, 2012, p. 63].

Тема триумфов обрела особую популярность в культуре Италии к 40–50-м годам XV столетия, получив наибольшее распространение во Флоренции. Немаловажным фактором в этом процессе было появление там нового культурного ландшафта, связанного с гуманизмом Кватроченто [Хлодовский, 1985, с. 100–102; Copenhaver, Schmitt, 1992, pp. 1–36, 51–59; Шастель, 2001, с. 76–79; Field, 2002, pp. 359–376]. Огромную роль здесь сыграла семья Медичи с их покровительством искусству и ее окружение, куда входили известные гуманисты, поэты, художники, а также появление в 1462 году основанной Козимо Старшим Платоновской Академии, коллекции его сыновей Пьеро и Джованни и гуманистические книги. Академия, которую возглавил философ и гуманист Марсилио Фичино, создавала благоприятную среду для общения и обмена идеями, оказывая влияние на искусство, литературу, на духовную и культурную жизнь Флоренции. Труды Петрарки, включая его «Канцоньере» и «Триумфы», которые передавали глубокие человеческие чувства и философские размышления, были популярны не только среди литераторов, гуманистов и ученых, но и в среде флорентий-

¹⁰ Помимо «Триумфа Сципиона Африканского» (f. 53v), приписываемого болонскому мастеру миниатюры и живописи Якопо ди Паоло (?), данная рукопись содержит еще две миниатюры с триумфальными шествиями, напи-

санными гризайлью на нижних полях, — триумф Клавдия Нерона и Ливия Салинатора (л. 51v), триумф Камилла (л. 9r) [Armstrong, 2008, p. 12, fig. 2, color plate 4].

ской аристократии. Исследование библиотек таких известных семей как Строцци, Аччайоли, Риччи, Гадди демонстрирует их интерес к произведениям Петрарки [Labriola, 2012, pp. 74–75]. К триумфальной тематике обращались мастера живописи, книжной миниатюры, декоративно-прикладного искусства, создававшие расписные подносы для рожениц (*deschi da parto*), свадебные сундуки кассоне¹¹. К тому времени иконография «Триумфов» была уже достаточно хорошо разработана и отличалась стабильностью. Как правило, это были триумфальные представления первых пяти аллегорий (Любовь, Целомудрие, Смерть, Слава, Время) на повозках, запряженных символическими животными в сопровождении красочных шествий.

Первым дошедшим до нас полноценно иллюстрированным циклом «Триумфов» Петрарки считается флорентийская рукопись 1442 года, украшенная миниатюрами Аполлонио ди Джованни (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Med. Pal. 72), который был известен как живописец, мастер кассоне и миниатюрист, черпавший вдохновение в работах таких художников, как Беато Анджелико, Джентиле да Фабриано, Паоло Уччелло, Филиппо Липпи. Он представляет собой небольшие прямоугольные композиции без рамок, изображающие сцены шести триумфов в начале каждой главы. Миниатюрист использует в первых пяти триумфах запряженные лошадьми (или черными буйволами, как в «Триумфе Смерти») колесницы, сохраняя приверженность традиции римских триумфов. Лишь в последней миниатюре «Триумф Вечности» аллегорическая фигура в окружении двух трубящих ангелов расположена не на повозках, а на небесах. Все иллюстрации занимают верхнюю часть листа, существуя практически независимо от текста.

В эти же годы Аполлонио ди Джованни пышно иллюстрировал еще одну рукопись «Триумфов» Ф. Петрарки (Флоренция, Библиотека Лауренциана, Strozzi 174), которая содержит двадцать три крупные миниатюры (большинство из них полностраничные), дополненные богатым орнаментом на полях в виде затейливых узоров с золотом, выходящих цветов и растений. Среди них не только шесть аллегорий триумфов, но и различные сцены, как например Лаура и ее избранники, несущие знамя с горностаем, группы кондотьеров, портреты известных деятелей. Несмотря на богатство декора страниц, заключенные в рамку аллегии триумфов выглядят трогательно архаично, напоминая небольшие сказочные картинки из рыцарских романов — в них есть искажения перспективного построения, в передаче фигур и предметов ощущается диспропорция, пейзажный фон отличает схематичность. В иллюстрациях этого кодекса присутствуют две миниатюры «Триумфа Славы». Сравнение изображения Фамы, которая стоит на земной сфере, водруженной на триумфальную повозку, на листе f. 12r у Аполлонио ди Джованни с аналогичной фигурой в деско да парто, заказанным Пьеро ди Козимо де Медичи мастеру по прозвищу Скеджа (Джованни ди Сер Джованни) по случаю рождения в 1449 году его сына Лоренцо Великолепного, позволяет сделать вывод

¹¹ См. подробнее [Пивень, 2018, с. 149–154].

о том, что в разных видах искусства мастера обращались к одним и тем же иконографическим схемам.

Не менее показателен и другой пример использования единообразной иконографии в живописи и книжной миниатюре. «Триумфы» флорентийского живописца Франческо Пезеллино, выполненные по случаю бракосочетания Пьеро де Медичи и Лукреции Торнабуони в 1444 году, представляют привычные для того времени композиции с колесницами. «Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти», а также «Триумфы Славы, Времени, Вечности» (ок. 1450, Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер) на вытянутых горизонтальных панелях с изображением трех сцен на каждой подчеркивают протяженность действия, как бы напоминая том, как проходили триумфальные шествия в древнем Риме [Staderini, 2010, pp. 115–125] (Ил. 2). Иконография «Триумфа Вечности» отлична от первых пяти аллегорий — она не включает традиционную колесницу, ассоциировавшуюся с триумфами, и представляет явление Христа среди музицирующих ангелов на схематично изображенном небосводе, явно обращенном к архаичному формальному языку прошлого. Аналогичную иконографию мы видим в миниатюре с тем же сюжетом в рассмотренной ранее рукописи «Триумфы» Петрарки, украшенной Аполонио ди Джованни (1442, Флоренция, Библиотека Лауренциана, Med. Pal. 72, f. 87v). Любопытны некоторые иконографические детали — например, Фама у Пезеллино показана с золотым яблоком, которое упоминается в «Любовном видении» Боккаччо [Пеллегрино, Полетти, 2007, с. 44], что невольно отсылает к более ранней иконографии Славы из уже упомянутой рукописи Петрарки «О знаменитых мужах» (ок. 1380, Париж, Национальная библиотека, MS Latin 6069I, f. 1r). Целомудрие, традиционно изображаемое в образе Лауры в белом одеянии, держит лавровую ветвь — символ славы и победы — возможная аллюзия на семейство Медичи. Повозки у Пезеллино представлены в различных проекциях — фронтальной, профильной, диагональной, а триумфы с колесницами сопровождаются многолюдными процессиями. Начиная с 50-х годов такие композиционные решения стали широко использовать и в иллюстрации рукописей.

Примером тому может служить иллюминированный кодекс Петрарки середины XV века «Триумфы и Канцоньере» (Флоренция, Национальная центральная библиотека, Pal. 192, f. 1r) с шестью триумфальными сценами и многолюдными процессиями, показанными на фоне синего неба и холмистого ландшафта, который по сравнению с более ранними аналогичными композициями приобретает большую разработанность. Запряженные лошади повозки представлены в профиль, а сюжетные сцены, заключенные в картинные рамки, аккуратно вписаны в широкий орнамент *bianchi girari* из столь любимой гуманистами белой вьющейся виноградной лозы, дополненной изображениями птиц¹². Красочные прямоугольные миниатюры

коло да Падова (Battista di Niccolò da Padova, ок. 1395–1452), падуанским мастером, перебравшимся в конце 1430-х годов во Флоренцию [Armstrong, 2008, pp. 14–15; Labriola, 2012, pp. 85–86].

¹² Декор манускрипта считается выполненным флорентийским миниатюристом Джованни д'Антонио Варнуччи (Giovanni d'Antonio Varnucci, 1416–1457/59) в период его позднего творчества или Баттиста ди Ник-



Ил. 2
Франческо Пезеллино. Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти. Ок. 1450



Ил. 3
Франческо д'Антонио дель Кьерико. Триумф Любви. 1456

занимают верхнюю часть страницы и выглядят как небольшие станковые картины с хорошо прорисованными фигурами, по одеждам и прическам которых можно судить о высоком социальном статусе персонажей. В соответствии с текстом поэмы миниатюрист изображает четырех белых коней, описанных Петраркой.

Аллегорическая поэма Петрарки «Триумфы» с чередой видений поэта и его стихотворный сборник «Канцоньере», воспевающий любовь к Лауре, были чрезвычайно востребованы у читателей на протяжении всего XV века. Одной из ключевых фигур в искусстве книжного оформления Флоренции середины и третьей четверти столетия был Франческо д'Антонио дель Кьерико (1433–1484). Украшенная им рукопись «Канцоньере и Триумфы» (Париж, Национальная библиотека, Ms. Ital. 545) демонстрирует следующий шаг в оформлении книжной страницы с точки зрения организации картинного пространства (Ил. 3). В сцене «Триумф Любви» (f. 11v) флорентийский миниатюрист усложняет формальную задачу, строя композицию с движением толпы во фронтальной проекции, идущей из глубины вперед на зрителя. В отличие от аналогичного сюжета из ранее рассмотренного манускрипта (Национальная центральная библиотека, Флоренция, Pal. 192, f. 1r) Антонио дель Кьерико показывает не четырех запряженных в повозку лошадей, как описано у Петрарки, а лишь двух, но они отличаются меньшей условностью и большей достоверностью.

Разработка сюжета здесь приобретает более развернутый и детальный характер. Отдельного внимания заслуживают знаменитые «„пленники“ любви» (у Петрарки это греки и римляне, исторические и мифологические персонажи, среди которых Цезарь и Клеопатра, Август и Ливий, Марк Аврелий и Фаустина, Федра и Ипполит, а также Парис и Энона) и конная процессия на дальнем плане с нарядно одетыми всадниками, которая вызывает очевидные аналогии с фресковым циклом «Шествие волхвов в Вифлеем» Беноццо Гоццолли в Капелле Волхвов палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (1461). Подобно живописцу, представившему на основе Евангельского сюжета некое сказочное шествие на фоне тосканских холмов, в котором участвуют члены семейства Медичи, а также известные политические и религиозные деятели того времени¹³, Франческо д'Антонио дель Кьерико показывает процессию, изображая всадников на лошадях в ярких одеждах и необычных головных уборах, движущуюся на фоне далеко уходящего холмистого пейзажа. На переднем же плане мы видим две пары: обнаженного Самсона, который лежит на коленях Далилы, а также Аристотеля и Филлиду. В случае последних он использует средневековую легенду, изображая момент, когда Филлида, очаровав старого философа, водружает на его спину седло и садится на него верхом, надеясь таким образом подорвать доверие

13 Считается, что Б. Гоццолли изобразил византийского императора Иоанна VIII Палеолога, константинопольского патриарха Иосифа, правителя Римини Сиджизмондо Малатеста (признается не всеми авторами) [Гращенков, 1996, т. 1, с. 134; Cardini, 2001].

влюбленного в нее Александра Великого к своему учителю и наставнику. Согласно легенде, Филлида подстроила обстоятельства так, что Александр становится свидетелем такого унижения, что, впрочем, не оказало на него ожидаемого воздействия. Таким образом, эти сценки имеют скорее морализаторский характер и напоминают читателю о том, что чувства часто захватывают власть над человеком, преобладая над разумом. Композицию венчает изображение крылатого бога любви в виде путто, направляющего стрелу любви в толпу людей. Он возвышается как статуя на постаменте, в основании которой находится обнаженная фигура прикованного цепями Юпитера, поверженно стоящего на коленях, а из-под его ног вырываются языки пламени, вероятно, символизирующие огонь любви [Armstrong, 2008, pp. 15–18].

Сходную иконографию использует Франческо д'Антонио дель Кьерико при украшении одноименного кодекса Петрарки, который ему был заказан в тот же год (Париж, Национальная библиотека, Ms. Ital. 548) (Ил. 4). Эта рукопись с полностраничными миниатюрами предназначалась для Лоренцо Великолепного, а в 1494 году была подарена королю Франции Карлу VIII [Labriola, 2012, pp. 86–87]. Сцены Триумфов выглядят здесь как небольшие картины, заключенные в цветные рамки, а обрамляющий их широкий цветочный орнамент с путти, животными и медальонами на полях создает впечатление единой композиции в оформлении книжной страницы. В сюжетной сцене все больше чувствуется ориентация миниатюры на станковую картину Кватроченто с перспективным построением, глубокими пейзажными планами, как бы увиденными с высоты птичьего полета, уходящими далеко к горизонту голубыми далями.

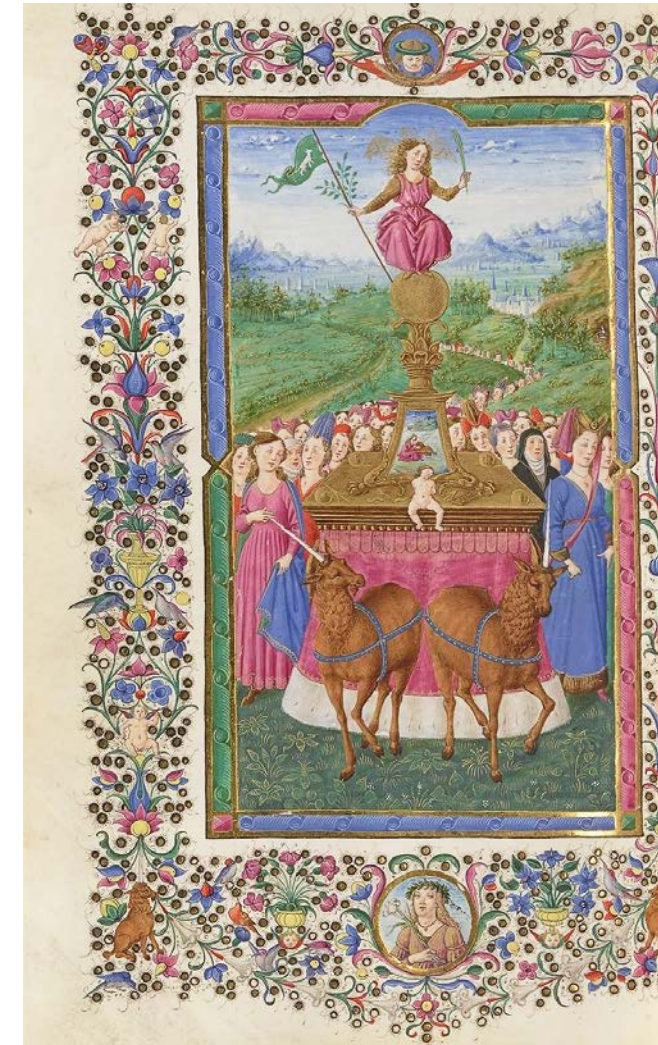
С середины 60-х годов XV века книжная миниатюра основных региональных школ Италии преодолела то отставание от достижений живописи, которое было в первой половине столетия. Мастера книжного оформления освоили многие художественные и технические приемы близкого ей искусства станковой картины. Иллюстрирование «Триумфов» Петрарки развивалось в общем тренде эволюции этого вида искусства, но при сохранении локальных стилистических особенностей школ. Наряду с триумфальной тематикой во флорентийской книжной миниатюре, особого внимания заслуживает оформление аналогичных книг Петрарки в Венеции и Падуе, регионе, который был отмечен особой приверженностью к классике¹⁴. Там получило распространение антикварное движение с коллекционированием древностей, созданием рисунков с антиков, увлечением эпиграфикой. Там работали Якопо Беллини, Марко Дзоппо, Андреа Мантенья, чье творчество оказывало влияние на мастеров миниатюры. Все это способствовало появлению в этом регионе разнообразных форм книжного декора *all'antica*, который широко использовался на страницах как рукописей, так и первопечатных изданий.

14 См. подробнее об этом [Шидловская, 2012, с. 196–200].

Миниатюра «Триумф Любви», авторство которой приписывается «Мастеру Филоколо» и Гаспаре да Падова, представляет весьма характерное «картинное» решение в духе классики (Петрарка «Канцоньере и Триумфы»). Лондон, Британская библиотека, Harley 3567, f. 149) [Pächt O., Alexander J. J. G., 1966–1973, V. II, p. 40; Kren T., 1983, pp. 97–98, N. 11; Trapp, 1992–1993, p. 21, 31]. Окруженная толпой влюбленных, крупная колесница с амуром в центре композиции вписана в мощную классическую арку, символизирующую в древнем Риме победу, славу и величие. Глубокий арочный проем с кессонами, являющийся неким каркасом изображения, богатство рельефного декора, мраморный пол, разделенный на квадраты, которые уходят вглубь по законам линейной перспективы, — все это создает яркий антиклизированный образ в рамках структурной геометрически выстроенной картины Кватроченто, обнаруживая очевидное знакомство с произведениями Якопо Беллини и Мантеньи [Kren, 1983, III. 11a–c].

«Триумф Любви» был, пожалуй, самым популярным сюжетом, напоминавшим о мимолетности плотской любви, и порой он оказывался единственным при иллюстрировании книги. В XV веке он чаще всего изображался в виде Купидона на триумфальной повозке, запряженной лошадьми. Однако иногда в иллюминированных рукописях и инкунабулах можно встретить и другие трактовки этой темы. Например, автор миниатюры «Триумф Любви», украшавший манускрипт «Канцоньере и Триумфы» Ф. Петрарки (ок. 1465, Лондон, Британская библиотека, Harley 3567, f. 9) вместо аллегорической фигуры Любви на триумфальной колеснице изображает сидящего поэта и его возлюбленную Лауру, в которую Купидон направляет стрелу любви (Ил. 5). Эта композиция, автором которой считается Гаспаре да Падова, занимает верхнюю часть начального листа и прекрасно вписывается в декор страницы, богато украшенный рамками в стиле *bianchi girari*.

А неизвестный мастер из Падуи, которому приписывается авторство миниатюры «Триумф Любви» 1463 года¹⁵, создает изысканную композицию в манере *all'antica*, помещая в центре фигурной сцены одетого в короткую тунику Юпитера и крылатого амура на колеснице в окружении влюбленных (Петрарка «Сонеты и Триумфы». Музей Виктории и Альберта, Лондон, L. 101–1947, f. 149v). В соответствии с распространенной традицией, характерной для венецианско-падуанского региона, он использует в композиции эффектное изображение древнего памятника на заднем плане с классической надписью *FRACISCO PETRARCA FIORENT POETAE CLARISS TRIUMPHI IN CIPIUNT* (Начинается труд флорентийского поэта Франческо Петрарки «Триумфы»). Вся фигурная сцена, элегантно прорисованная золотом и серебром, представлена на пурпурном фоне, что только усиливает ассоциации с древними манускриптами [Alexander, 1994, pp. 152–154, Cat. 71]. В сочетании с письмом, выполненным выдающимся мастером гуманистического



Ил. 4
Франческо д'Антонио дель Кьерико.
Триумф Целомудрия. 1456



Ил. 5
Гаспаре да Падова. Триумф Любви. Петрарка и Лаура.
Ок. 1465

¹⁵ Его нередко называют Мастером Ф. Петрарки из Музея Виктории и Альберта (Master of the Victoria and Albert Petrarch) [Armstrong, 2008, pp. 21–23, fig. 6].

курсива Бартоломео Санвито¹⁶, иллюстрация порождает удивительный по красоте и гармонии образ в духе античности.

В начале 70-х годов XV века в Италии стало распространяться книгопечатание. В 1469 году немецкий печатник Иоганн из Шпейера (прозванный в Италии Джованни да Спире) выпустил свою первую книгу «Письма к друзьям» Цицерона. В Венеции, куда устремились многие печатники из других стран, типографское дело развивалось особенно стремительно¹⁷. Однако несмотря на столь бурное внедрение печатной продукции в жизнь итальянского просвещенного общества, состоятельные заказчики нередко хотели иметь экземпляр с декором, традиционно выполненным вручную миниатюристами [Armstrong, 2020, pp. 773–816]. Книжной живописью продолжали украшать как манускрипты, так и инкунабулы. Это могли быть как многоцветные композиции, так и монохромные, выполненные пером с растушевкой и добавлением цвета.

Именно такой тип декора используется в «Сонетах и Триумфах» Ф. Петрарки, изданных в Венеции Винделином из Шпейера (Винделино да Спире), братом Джованни, в 1470 году (Венеция, Национальная библиотека св. Марка, Inc. Ven. 546). Он приписывается известному североитальянскому миниатюристу Джироламо да Кремона, принимавшему участие в оформлении знаменитой Библии Борсо д'Эсте¹⁸. Страницы книги богато украшены тонко прорисованным изящным широким спиралевидным орнаментом с листьями, цветами, фруктами и животными. В сцене «Триумф Любви», занимающей нижнюю часть листа (fol. 145r), мастер показывает Амура на триумфальной повозке, запряженной четырьмя лошадьми, изображенными в профиль, две из которых находятся за пределами страницы [Armstrong, 2008, pp. 35–37, fig. 10]. Маленький Купидон, возвышаясь над пламенем, поворачивается назад, чтобы выпустить стрелы в людей, стоящих за Юпитером в римской кирасе со связанными сзади руками, Цезарь изображен в длинном одеянии с лавровым венком. Необычной особенностью композиции являются лежащие на земле мертвые тела, убитые стрелами Купидона.

В последней трети XV века миниатюристы, обращаясь к триумфальной тематике, стали проявлять определенную свободу в использовании привычных иконографических схем. Например, «Мастер Путти» из Венеции,

иллюстрируя раннепечатное издание Петрарки «Канцоньере и Триумфы» (Падуя, 1472, Б. де Вальдедзокко, М. де Септем Арборибус; Милан, Библиотека Тривульциана, Inc. Petr. 2, f. 40r), украшает широкое нижнее поле страницы изысканной миниатюрой «Триумф Вакха и Ариадны», которая выполнена в приглушенных синих тонах с золотом. В ней просматривается определенное сходство с рельефом («Триумф Нептуна») римского саркофага, который был хорошо известен в XV веке и с которым мог быть знаком мастер¹⁹. Композиция немного отличается от античного первоисточника — фигура человека, управляющего колесницей, заменена на сатира, а летящий путто, которого мы видим около лошадей, смещен из правой части к центру. Подобное сходство может свидетельствовать как о знании конкретного памятника, так и об общей погруженности мастеров миниатюры в этот пласт культуры²⁰.

Не стоит преувеличивать глубину познаний миниатюристов в области античности. Нередко они создавали дивный по эстетике декор в манере *all'antica*, не всегда до конца понимая те античные памятники, которые были у них перед глазами. На страницах книг возникали своего рода «парафразы» на тему классики, возрождавшие в глазах людей XV столетия столь манящий их мир древности. Их античная основа почти всегда очевидна, даже когда в них не «читается» конкретный классический прототип [Armstrong, 1982, pp. 53–54, 56–57; Шидловская, 2012, с. 212].

Ближе к концу XV века миниатюры, украшавшие страницы манускриптов и инкунабул, все чаще начинали выглядеть как уменьшенные в размерах картины. Тосканский мастер, иллюстрировавший «Триумфы и Канцоньере» Ф. Петрарки (последняя треть XV века, Лондон, Британская библиотека, Harley 5761, f. 29)²¹, включает композицию «Триумф Смерти» в украшенный нарядными красными бусинами античный саркофаг с пилястрами по бокам, который выступает в качестве своеобразной рамы для сюжетной миниатюры и одновременно служит неким основанием для изящного орнамента *all'antica* с канделябрами, цветами, птицами, оленями, который, поднимаясь от него вверх, занимает поля страницы. Столь актуальная для художников позднего Средневековья тема «Триумф Смерти», имевшая широкое распространение и давнюю традицию изображения ужасов смерти²² (в частности, фресок Кампо Санто в Пизе середины XIV века), в эпоху Кватроченто обрела иной смысл и понимание как метафорической победы над смертью и часто изображалась в виде скелетообразной аллегорической фигуры на

16 Подробнее о Бартоломео Санвито и гуманистическом письме см.: Wardrop, J. *The Script of Humanism: Some Aspects of Humanistic Script, 1460–1560*. Oxford, 1963; Evans, M. *Bartolomeo Sanvito and the Antique Motif*. // *British Library Journal*, XI, 1985, pp. 123–130; De la Mare, A. C., Nuvoloni, L. *Bartolomeo Sanvito: The Life and Work of a Renaissance Scribe*. Edited by Anthony Hobson and Christopher De Hamel. The Handwriting of Italian Humanists, II. Paris, Association Internationale de Bibliophilie, 2009, pp. 15–38.

17 Подробнее о книгопечатании в Венеции см.: Castellani C. *La stampa a Venezia dalla sua origine alla morte di Aldo Manuzio seniore*, Venezia 1889; Scholderer V. *Printing at Venice to the end of 1481*. (1924) // *Fifty essays in XV and XVI century bibliography*,

a cura di D. E. Rhodes. Amsterdam, 1966, pp. 74–89; Hirsch R. *Printing, Selling and Reading*. Wiesbaden, 1967, pp. 65–76; Gerulaitis L. V. *Printing and Publishing in Fifteenth century Venice*. Chicago, 1976; Lowry M. *Venetian printing: Nicolas Jenson and the rise of the Roman letterform*. Herning, 1989; Armstrong L. *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*. London, 2003. V. 1, pp. 215–434; V. 2, pp. 435–590.

18 См. в цвете начальный лист Petrarch "Canzoniere and Trionfi", 1470 (Inc. Ven. 546, f. 9, Национальная библиотека св. Марка, Венеция) с изображением Петрарки и Лауры https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1451-500/5incunab/16incuna.html (дата обращения: 12.11.2023).

19 Упомянутый римский саркофаг в настоящее время известен по фрагментам и рисункам отдельных его частей. Л. Армстронг отмечает также связь этой миниатюры с гравюрой А. Мантеньи «Битва морских божеств» [Armstrong, 1982, pp. 16–17, 54–55, N. 7, 9, Cat. 21, ill. 54, 136].

20 По мнению Л. Армстронг, исследовавшей продукцию «Мастера Путти» и его мастерской, подобный пример сходства свидетельствует о знании миниатюристом классических источников, что позволяет ему легко менять иконографию [Armstrong, 1982, p. 55].

21 Данная миниатюра иногда приписывается флорентийскому мастеру (Франческо д'Антонио дель Кьерико?) <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8225&CollID=8&NStart=5761> (дата обращения: 12.10.2023).

22 См. подробнее о литературных истоках этого сюжета в итальянской живописи позднего Средневековья [Пеллегрини Ф., Полетти Ф., 2007, с. 42–54; Espí Forcén, 2013, pp. 10–11].

запряженной черными буйволами колеснице или повозке. Здесь же она изображена в виде скелета с косой, с широко раскинутыми (как у летучей мыши) крыльями, шествующей по распластанным на земле телам, в то время как живые люди разбегаются от нее в страхе. Декор страницы дополнен историзованным инициалом «Q», в который вписаны женщина с факелом, держащая Смерть за руку и ведущая ее за собой. Несмотря на моральную тематику, сюжетная сцена и весь декор страницы создают гармоничный антиквизированный образ, обращенный к древней классической традиции.

В работе конца XV века, принадлежащей неизвестному североитальянскому мастеру, традиционный сюжет «Триумф Любви» из сборника «Поэмы» Ф. Петрарки (Британская библиотека, Лондон, Add. 38125, ff. 33v-34) выглядит как небольшая картина, заключенная в раму и занимающая целый лист (Ил. 6). Сюжет предстает в виде увлекательного повествования. На первом плане Купидон с завязанными глазами на колеснице возглавляет процессию жертв Любви, слева располагается фигура самого поэта, стоящего в стороне рядом с молодым человеком и взирающего на эту длинную вереницу героев, поработанных стрелами любви. Дальний план занимает широкий панорамный вид с архитектурными сооружениями, скалистым пейзажем и голубыми вершинами гор. Разворот книги с такой миниатюрной картиной на фронтисписе и богатым декором в духе *all'antica* на титульном листе с вазами, камнями, маскаронами в широкой рамке, обрамляющей текст, и двумя полуфигурками на нижнем поле, поддерживающими щит феррарской семьи Ромеи, создает яркий образ в рамках зрительной модели картины Кватроченто.

Подводя некоторые итоги, отметим, что восходящая к древнему Риму тема триумфа в основе своей предполагала прославление и героизацию, которые оказались чрезвычайно созвучны культуре Возрождения с ее «открытием реального мира и человека как его центра» [Ротенберг, 1999, с. 188], возможностью создавать мифологию героев в отраженном свете столь родного для итальянцев классического прошлого. Использованная в итальянской литературе идея античного триумфа, к которой обращались и Боккаччо, и Петрарка для аллегорического выражения торжества христианской добродетели, обрела в иллюстрациях «Триумфов» XV века достаточно устойчивую иконографию. В созданных мастерами миниатюры образах, украшавших страницы манускриптов и инкунабул, аллегорические, религиозные, мифологические элементы органично соединились с широким арсеналом художественного языка живописи, воспринятого искусством книжной миниатюры.

В архитектуре, скульптуре, живописи Раннего Возрождения триумфальная тематика обретала разнообразные проявления. На рельефе Агостино ди Дуччо триумф Сиджизмондо Малатесты представлен как триумф Сципиона, изображенного с лаврами, облаченного в кирасу с поверх нее накинутой тогой (Капелла Предков, Темпио Малатестиано, Римини, 1452). В триумфальной арке замка Каstell Нюво (Неаполь, 1453–1471²³), рельеф фриза второго яруса запечатлел реальное историческое событие — победоносный въезд

23 Триумфальная арка возводилась в несколько этапов. Датировки в разных источниках могут отличаться.



Ил. 6
Неизвестный североитальянский мастер. Триумф Любви. Конец XV в.

Альфонса I (Альфонсо V) в Неаполь в 1443 году, изображая шествие, триумфальную колесницу, лошадей, самого короля Неаполя, сидящего на троне и держащего в руках скипетр и державу. На фресках в Зале Месяцев (Палаццо Скифаноия, Феррара, 1469–1471), призванных прославить правление герцога Борсо д’Эсте, аллегии Петрарки переплетаются с классической мифологией и астрологией — в верхнем ярусе в окружении аллегорических сцен показаны триумфы олимпийских богов, покровителей созвездий, а в нижнем сцены земной жизни герцога. Совершенно иной образ правителя создает Пьеро делла Франческа в «Урбинском диптихе» (ок. 1465, Уффици) с парными профильными портретами Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца, вызывающими ассоциации с медалями и античными монетами. Оборот диптиха, где изображены триумфы герцога и герцогини, восседающих на колесницах, явственно отсылает к «Триумфам» Петрарки. Позади Федерико художник поместил фигуру крылатой Славы как атрибут победителя, а впереди герцога в повозке расположились фигуры четырех добродетелей; повозка же его жены запряжена единорогами — символом чистоты и невинности [Francastel, 1967, pp. 43–48].

В отличие от других изобразительных искусств иллюстрации «Триумфов» Петрарки (их сюжеты и иконография) не служили напрямую глорификации заказчика (эту роль выполнял сам богато иллюстрированный кодекс как предмет роскоши). Книжная иллюстрация же прежде всего несла декоративную функцию. В ней триумфальная тематика, слившись с доктринами христианства, дополнилась, помимо красоты и выразительности, этическими и нравственными оттенками. Однако это не было ее основной характеристикой. Главным оставалась ее эстетическая составляющая с кватрочентистской сбалансированностью и гармонией, создававшими художественный образ, воскрешавший традиции древнего Рима и одновременно воплощенный в рамках новой зрительной модели картины Кватроченто²⁴. В ней композиция строилась по законам линейной перспективы, а оформление книжного листа начиная с последней трети века осуществлялось не по принципу независимого украшения отдельных его частей (сюжетной миниатюры, орнамента и инициалов), а по принципу создания единого картинного пространства. Иллюстрации «Триумфов» Петрарки стали в XV веке неотъемлемой частью ренессансного мифа об античности [Свидерская, 2010, с. 14; Шидловская, 2012, с. 190], который был отражением и своеобразным индикатором интеллектуальных и художественных запросов просвещенной части общества, и который заключал в себе огромный пласт жизни как духовного, так и предметного порядка, став одним из проявлений возрождения идеалов древности в его малой форме.

24 Подробнее о структуре картины Кватроченто см.: [Ротенберг, 1999, с. 182–208; Свидерская, 2010, с. 92–123].

Библиография

- Голованова, О. И. (1992).** *Тема триумфа в искусстве итальянского Возрождения (XV–XVI вв.)*. Автореферат диссертации. М.
- Гращенков, В. Н. (1996).** *Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения*. В 2 т. М.: Искусство.
- Девятайкина, Н. И. (2003).** *Роль и место мифологических персонажей в «Триумфах» Франческо Петрарки // Миф в культуре Возрождения / (отв. ред. Л. М. Брагина); Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука.*
- Козлова, С. И. (2021).** *“Ut pictura poesis”: Литература от Данте до Ариосто в изобразительном искусстве итальянского Возрождения*. М.: Курс.
- Пеллегрино, Ф., Полетти, Ф. (2007).** *Литературные сюжеты и персонажи в произведениях изобразительного искусства*. М.: Омега.
- Пивень, М. Г. (2018).** *Античные образы в декоративной живописи кватроченто. Герои, триумфы, любовь и метаморфозы*. М.: БуксМАрт.
- Ротенберг, Е. И. (1999).** *Станковая картина итальянского кватроченто. Типологические основы // Искусствознание*. 2/99. М. С. 182–208.
- Свидерская, М. И. (2010).** *Живопись эпохи Возрождения как этап развития европейской визуальной культуры // Пространственные искусства в западноевропейской культуре XIII–XIX веков*. М.: Галарт. С. 92–123.
- Хлодовский, Р. И. (1985).** *Платоновская академия во Флоренции // История всемирной литературы*. В 9 т. Т. 3. М.: Наука. С. 100–102.
- Шастель, А. (2001).** *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного*. М., СПб. С. 76–79.
- Шидловская, Е. В. (2012).** *Тема all’antica в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Искусствознание*. № 1/2. С. 188–223.
- Alexander, J. J. G. (Editor). (1994).** *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*. London, New York, Prestel Pub, Exhibition catalogue. Pp. 143–162.
- Alexander, J. J. G. (2016).** *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*. New Haven: Yale University Press.
- Armstrong, L. (1982).** *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*. London: Harvey Miller.
- Armstrong, L. (2008).** *Triumphal Processions in Italian Renaissance Book Illumination, and The Further Sources for Andrea Mantegna’s Triumphs of Caesar // Manuscripta*, v. 52, № 1. Pp. 1–63.
- Armstrong, L. (2020).** *The Decoration and Illustration of Venetian Incunabula: From Hand Illumination to The Design of Woodcuts. In: Printing R-Evolution and Society 1450–1500*. Venice, Edizioni Ca’ Foscari. Pp. 773–816.
- Baldwin, R. (1990).** *Triumph and The Rhetoric of Power in Italian Renaissance Art // Source*. Vol. 9. Issue 2.
- Beard, M. (2009).** *The Roman Triumph*. London, UK: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.
- Cardini, F. (2001).** *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora.
- Copenhaver, B. P., Schmitt, C. B. (1992).** *Renaissance Philosophy (History of Western Philosophy)*. Oxford: Oxford University Press.

Е. В. ШИДЛОВСКАЯ
«ТРИУМФЫ» ПЕТРАРКИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ
КВАТРОЧЕНТО: ОТ ТРИУМФАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ ДРЕВНЕГО РИМА
К РЕНЕССАНСНОМУ СИНТЕЗУ

- Di Simone (2021).** *P. Praetexti. Sull’illustrazione dei Trionfi di Francesco Petrarca*. In: Petrarca und die Bildenden Künste. Dialoge–Spiegelungen–Transformationen, hrsg. von M. A. Terzoli und S. Schütze, De Gruyter. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 153–188.
- Eisenbichler, K. (1990).** *Petrarch’s Triumphs: allegory and spectacle // University of Toronto. Italian Studies*. Vol. 4. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Espi Forcén, C. (2013).** *The Triumph of Death in Late Medieval Italian Painting // Journal of Humanistic Psychiatry*. № 1. Pp. 10–12.
- Field, A. (2002).** *The Platonic Academy of Florence*. In: Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy. Leiden: Brill. Pp. 359–376.
- Francastel, P. (1965).** *La realite’ figurative*. Paris: Denoel.
- Francastel, P. (1967).** *La figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard. (рус. пер.: Франкастель П. (2005). *Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто*. СПб.: Наука).
- Kren, T. (Editor). (1983).** *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from The British Library*. New York, Hudson Hills Press. Exhibition catalogue.
- Labriola, A. (2012).** *Da Padova a Firenze: l’illustrazione dei “Trionfi” // Francesco Petrarca, I Trionfi. Commentario (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 174), a cura di I. G. Rao, Castelvetro di Modena*. Pp. 59–115.
- Manca, J. (2012).** *The Triumphs of Caesar and Other Visions of Antiquity*. In: Andrea Mantegna and The Italian Renaissance. New York: Parkstone Press. Pp. 115–142.
- Ortner, A. (1998).** *Petrarcae “Trionfi” in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*. VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Pächt, O., Alexander, J. J. G. (1966–1973).** *Illuminated Manuscripts in The Bodleian Library // Oxford*. Vol. II.
- Schlosser, v. J. (1895).** *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien 1895, XVI. S. 144–230.
- Schlosser, v. J. (1965).** *l’Arte Del Corte Nel Secolo XIV*. Roma: Edizioni Di Comunita. Pp. 58–67.
- Staderini, A. (2010).** *Il confronto con le novità rinascimentali: pittori di cassoni nella Firenze di metà Quattrocento*. In: Virtù d’amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Firenze: Giunti Editore. Pp. 115–125.
- Trapp, J. B. (1992–1993).** *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism // Quaderni Petrarqueschi*, 9–10. Pp. 12–73.
- Trapp, J. B. (1996).** *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Versnel, H. S. (1970).** *Triumphus. An Inquiry into The Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill.
- Zaho, M. A. (2004).** *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Список иллюстраций

Ил. 1. Альтикьеро да Дзевиио. Триумф Славы. Ок. 1379. Ф. Петрарка. «О знаменитых мужах» (De viris illustribus). Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. Lat. 6069 I, f. 1r

Ил. 2. Франческо Пезеллино. Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти. Ок. 1450. Кассоне. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон. Дерево, темпера и золото, 45,4×157,4 см

Ил. 3. Франческо д’Антонио дель Кьерико. Триумф Любви. 1456. Ф. Петрарка «Канцоньере и Триумфы». Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. Ital. 545. f. 11v

Ил. 4. Франческо д’Антонио дель Кьерико. Триумф Целомудрия. 1456. Ф. Петрарка. «Канцоньере и Триумфы». Национальная библиотека Франции, Париж, Ms. Ital. 548. f. 24v

Ил. 5. Гаспаре да Падова. Триумф Любви. Петрарка и Лаура. Ок. 1465. Ф. Петрарка. «Канцоньере и Триумфы». Британская библиотека, Лондон, Harley 3567, f. 9

Ил. 6. Неизвестный североитальянский мастер. Триумф Любви. Конец XV в. Ф. Петрарка. «Стихи». Британская библиотека, Лондон, Add. MS. 38125, ff. 33v-34

References

Golovanova, Olga (1992). *Triumphs in Italian Renaissance Art (XV–XVI centuries)*. Abstract of the dissertation. Moscow. [In Russ.]

Grashchenkov, Viktor (1996). *Portrait in The Italian Painting of Early Renaissance: In 2 volumes*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Devyataikina, Nina (2003). *The role and place of mythological characters in Francesco Petrarca’s “Triumphs”* // Myth in The culture of the Renaissance / (edited by Lidya Bragina); Scientific Council for The History of World Culture. Moscow: Nauka. [In Russ.]

Hlodovsky, Ruf (1985). *Plato’s Academy in Florence* // History of World Literature: In 9 vol. Vol. 3. Moscow: Nauka. Pp. 100–102. [In Russ.]

Kozlova, Svetlana (2021). *“Ut pictura poesis”: Literature from Dante to Ariosto in The visual arts of the Italian Renaissance*. Moscow: Kurs. [In Russ.]

Pellegrino, Francesco & Poletti, Federico (2007). *Literary subjects and characters in The works of Visual Arts*. Moscow: Omega. [In Russ.]

Piven’, Marina (2018). *Antique images in Quattrocento decorative painting. Heroes, Triumphs, Love and Metamorphoses*. Moscow: BooksMART.

Rotenberg, Evsey (1999). *Italian Quattrocento painting. Typological foundations* // Art Studies, 2/99. Moscow. Pp. 182–208.

Sviderskaya, Marina (2010). *Renaissance Painting as a phase in The development of European Visual Culture* // Spatial Arts in Western European culture of the 13th-19th centuries. Moscow: Galart. Pp. 92–123.

Chastel, Andre’ (2001). *Art and Humanism in Florence in The time of Lorenzo The Magnificent*. Moscow, St. Petersburg: University book. Pp. 76–79.

Shidlovskaya, Evgenia (2012). *Maniera all’antica’ in Italian Book Illumination of Early Renaissance* // Art Studies, № 1/2. Pp. 188–223.

Alexander, Jonathan (Editor) (1994). *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450–1550*. London, New York, Prestel Pub, Exhibition catalogue. Pp. 143–162.

Alexander, Jonathan (2016). *The Painted Book in Renaissance Italy: 1450–1600*. New Haven: Yale University Press.

Armstrong, Lilian (1982). *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*. London: Harvey Miller.

Armstrong, Lilian (2008). *Triumphal Processions in Italian Renaissance Book Illumination, and The Further Sources for Andrea Mantegna’s Triumphs of Caesar* // Manuscripta, v. 52, № 1. Pp. 1–63.

Armstrong, Lilian (2020). *The Decoration and Illustration of Venetian Incunabula: From Hand Illumination to The Design of Woodcuts. In: Printing R-Evolution and Society 1450–1500*. Venice, Edizioni Ca’ Foscari. Pp. 773–816.

Baldwin, Robert (1990). *Triumph and The Rhetoric of Power in Italian Renaissance Art* // Source. Vol. 9. Issue 2.

Beard, Mary (2009). *The Roman Triumph*. London, UK: Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press.

Cardini, Franci (2001). *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora.

Copenhaver, B. P., Schmitt, C. B. (1992). *Renaissance Philosophy (History of Western Philosophy)*. Oxford: Oxford University Press.

Di Simone, Paolo (2021). *P. Praetexti. Sull’illustrazione dei Trionfi di Francesco Petrarca*. In: Petrarca und die Bildenden

Künste. Dialoge–Spiegelungen–Transformationen, hrsg. von M. A. Terzoli und S. Schütze, De Gruyter. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 153–188.

Eisenbichler, Konrad (1990). *Petrarch’s Triumphs: allegory and spectacle* // University of Toronto. Italian Studies. Vol. 4. Ottawa: Dovehouse Editions.

Espí Forcén, Carlos (2013). *The Triumph of Death in Late Medieval Italian Painting* // Journal of Humanistic Psychiatry. № 1. Pp. 10–12.

Field, Arthur (2002). *The Platonic Academy of Florence*. In: Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy. Leiden: Brill. Pp. 359–376.

Francastel, Pierre (1965). *La realite’ figurative*. Paris: Denoel.

Francastel, Pierre (1967). *La figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard. (рус. пер.: Франкастель, Пьер (2005). *Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто*. СПб.: Наука).

Kren, Thomas (Editor). (1983). *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from The British Library*. New York, Hudson Hills Press. Exhibition catalogue.

Labriola, Ada (2012). *Da Padova a Firenze: l’illustrazione dei “Trionfi”* // Francesco Petrarca, I Trionfi. Commentario (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 174), a cura di I. G. Rao, Castelvetro di Modena. Pp. 59–115.

Manca, Joseph (2012). *The Triumphs of Caesar and Other Visions of Antiquity*. In: Andrea Mantegna and The Italian Renaissance. New York: Parkstone Press. Pp. 115–142.

Ortner, Alexandra (1998). *Petrarcas “Trionfi” in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*. VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Pächt O., Alexander J. J. G. (1966–1973). *Illuminated Manuscripts in The Bodleian Library* // Oxford. Vol. II.

Schlosser, Julius von. (1895). *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts* // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895, XVI. S. 144–230.

Schlosser, Julius von (1965). *l’Arte Del Corte Nel Secolo XIV*. Roma: Edizioni Di Comunita. Pp. 58–67.

Staderini, Andrea (2010). *Il confronto con le novità rinascimentali: pittori di cassoni nella Firenze di metà Quattrocento*. In: Virtù d’amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino. Firenze: Giunti Editore. Pp. 115–125.

Trapp, Joseph Burney (1992–1993). *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism* // Quaderni Petrarcheschi, 9–10. Pp. 12–73.

Trapp, Joseph Burney (1996). *The Iconography of Petrarch in The Age of Humanism*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.

Versnel, Hendrik Simon (1970). *Triumphus. An Inquiry into The Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill.

Zaho, Margaret Ann (2004). *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*. New York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Illustrations

III. 1. Altichiero da Zevio. Triumph of Vainglory, circa 1379.

F. Petrarch. De viris illustribus Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Lat. 6069 I, f. 1r

III. 2. Francesco Pesellino. The Triumphs of Love, Chastity, and Death, circa 1450. Cassone. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Wood, tempera and gold, 45.4×157.4 cm

III. 3. Francesco di Antonio del Chierico. Triumph of Love, 1456. F. Petrarch “Rime e Trionfi”. Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Ital. 545. f. 11v

III. 4. Francesco di Antonio del Chierico. Triumph of Chastity, 1456. F. Petrarch “Rime e Trionfi”. Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. Ital. 548. f. 24 v

III. 5. Gaspere da Padova. Triumph of Love. Petrarch and Laura, circa 1465. F. Petrarch “Rime e Trionfi”. British Library, London, Harley 3567, f. 9

III. 6. Unknown Northern Italian master. Triumph of Love, end of XV century. F. Petrarch “Poems”. British Library, London, Add. MS. 38125, ff. 33v-34

ec comics — издательство, которое чуть не покорило америку

В. А. КИСТЯКОВСКИЙ

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Москва, Россия
kistiakovskiy@gmail.com

VASSILY A. KISTIAKOVSKY

HSE Art & Design School,
115054 Moscow, Russia
kistiakovskiy@gmail.com

Для цитирования: Кистяковский В. А. EC Comics — издательство, которое чуть не покорило Америку // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 194–221

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-194-221

ec comics — publishing
house that almost
conquered america

Аннотация

Еще недавно комикс фактически отсутствовал в России, а сейчас становится одной из самых динамично развивающихся форм искусства. Подобные процессы так или иначе проходили во всех странах с развитой индустрией, и от того, как медиум проходит подобные периоды, зависит его общественный статус, жанровые и возрастные особенности и т. д. Потому изучение подобных кризисных периодов позволяет объяснить многие особенности различных комиксных традиций.

В то же время, комикс, как многие массовые формы искусства, невозможно анализировать в вакууме. Это в первую очередь коммерческий продукт, существующий и развивающийся благодаря попаданию в запросы, надежды и страхи публики даже там, где вслух все это не проговаривается.

Предметом исследования в работе выступают комиксы американского издательства EC Comics начала 1950-х годов, когда оно было в центре процесса обновления и трансформации местной индустрии. А объектом исследования станет уникальное для эпохи и индустрии сочетание нарративов, ориентированных на социальную и политическую критику существующих систем, с нарративами, строящимися на достаточно поверхностных эмоциональных и шоковых факторах. Лишь посмотрев на них в целом, мы сможем в полной мере оценить определяющие место и роль EC Comics в формировании системы американского комикса в целом. Также издательство практически не представлено в современной российской историографии, хотя в США за последние двадцать лет появилось сразу несколько важных работ, посвященных EC Comics, которые используются в данной статье.

Ключевые слова: комикс, цензура, история комикса, США, 1950-е, EC Comics

Abstract

Until recently, comics was virtually absent in Russia, but now it is becoming one of the most dynamically developing forms of art. Such processes have taken place in one way or another in all countries with a developed comics industry, and how medium passes through such periods depends on its social status, genre and presumed reader age etc. Therefore, the study of these crisis periods allows us to explain many features of different comic traditions.

At the same time, comics, like many mass culture forms, cannot be analyzed in a vacuum. It is first of all a commercial product that exists and develops thanks to the public's requests, hopes and fears, even where it is not spoken aloud. The subject of the study is American publisher EC Comics in the early 1950s, when it was at the center of the process of renewal and transformation of the local industry. The object of the study is the unique combination of narratives oriented towards social and political criticism of the existing systems with narratives based on rather superficial emotional and shock factors. Only by looking at them as a whole can we fully appreciate the defining role of EC Comics in shaping the American comics system as a whole. Also, EC Comics is virtually unrepresented in contemporary Russian historiography, although in the United States over the past twenty years several important works devoted its history.

Keywords: comics, censorship, comics history, USA, 1950-s, EC Comics

Введение

В последние годы периодические волны критики в сторону комикса как искусства, к счастью, все чаще натываются на решительный отпор. Но в качестве аргументов приводится привычный набор знаковых комиксов: «Маус», «Хранители», «Понимание Комикса», «Черная Дыра» и тому подобные. Каждый из них, бесспорно, велик по-своему, но в то же время их объединяет признание со стороны сведущей публики. Это «легитимные» комиксы. Они будто бы находятся над потоком малоинтересного жанрового комикса, который неспециалисту до сих пор кажется преимущественно состоящим из супергероики и не заслуживающим внимания кого-либо, кроме фанатов. Возникает искусственное разделение, которое не учитывает принципы становления комикса как массового искусства, в свое время уже сыгравшее с ним злую шутку. Речь идет об истории американского издательства EC Comics в середине XX века. За неполные двенадцать лет¹ оно впервые в истории медиума заговорило о темах вроде сегрегации и Холокоста и стало катализатором моральной паники, определившей судьбу американской индустрии на последующие полвека. При этом в основе скандальной истории EC лежит путь, который комиксы проходят сейчас в современной России: от массового искусства до «полноценного», где никому в голову не приходит даже рассуждать о сфере допустимого. Ведь сегодня уже немыслим разговор о том, может ли о Холокосте говорить кино или литература. Но в той же степени абсурдным представляется вариант кино- или книжной критики, которая говорит *только* о произведениях на «серьезные» темы. В то же время с комиксом в русскоязычной культурной среде такое до сих пор происходит постоянно, пусть и из самых лучших побуждений. И даже выход на русском языке важных текстов о жанровом комиксе, вроде «Мифа о Супермене» Умберто Эко, лишь очень медленно меняет ситуацию. В этом контексте разговор о EC как об издательстве, впервые в истории американского комикса объединившем развлекательное и социальное, представляется особо важным. Интенсивность взлета и падения EC Comics делает его анализ не только важным, но и максимально удобным. Таким образом мы можем наглядно рассмотреть механизмы трансформации комикса и нашей на нее реакции. Для этого надо понять, чем было EC, в каком контексте существовало, почему его трансформация началась, но в итоге оказалась относительно безуспешной.

EC Comics. Начало

История EC Comics началась в 1944-м с ветерана индустрии Макса Чарльза Гейнса, во многом ответственного за создание объекта американского комикса — тонкого журнала, который у большинства и ассоциируется со словом «комикс». На деле же, возникший в конце XIX века в США комикс поначалу не воспринимался как самостоятельный медиум, а был всего

¹ С 1944 по 1956 год. На самом же деле ключевой период продлился еще меньше, с 1950-го и до закрытия, то есть всего шесть лет.

лишь вариантом развлекательного контента в газетах наряду с фельетонами, карикатурами и кроссвордами. И хотя постепенно комиксы отвоевывали все больше физического пространства на страницах, особенно на страницах статусных цветных воскресных выпусков, отсутствие формальной самостоятельности тормозило развитие комикса как искусства². Медиуму требовалась своего рода декларация независимости, которой стал вышедший в июле 1934 года журнал «Знаменитые шуточки» (Famous Funnies) от «Истерн Колор Принтингс», одним из издателей которого и был Макс Гейнс. Успех «Шуточек» показал, что комиксу больше не требуется легитимация со стороны газет. А колоссальный успех журнального комикса о Супермене, запущенного в 1938-м, снял вопрос об основном носителе графических нарративов. Газетный комикс при этом не исчез, но постепенно стал особым жанром, тесно связанным со своим медиумом, и находится за пределами фокуса данной статьи.

Макс Гейнс после запуска «Знаменитых шуточек» покинул «Истерн Колор» и запустил новый проект: «Олл-Американ Публикейшнс», которая стала важным участником супергеройской лихорадки, возникшей после сенсационной популярности Супермена. Гейнс как издатель приложил руку к появлению Чудо-Женщины, Флэша, Зеленого Фонаря и других известных персонажей, которые сегодня больше ассоциируются с брендом DC Comics. На самом же деле, это поначалу были разные организации с общим инвестором, Гарри Донненфельдом, который в 1944-м выкупил долю Гейнса в издательстве и объединил ее с более популярным DC. А Макс Гейнс решил попробовать расширить жанровые рамки комикса, добавив к существующим развлекательным историям что-то более полезное и душевспасительное. Потому в том же 1944 году он запускает издательство «Образовательные комиксы» (Educational Comics), которое должно было строиться вокруг серии «Графические рассказы из Библии» (Picture Stories From The Bible), а также безобидных детских комиксов. Но в 1947 году издатель трагически погиб на озере Плэсид в столкновении двух катеров³, и по настоянию семьи издательство возглавил его 27-летний сын Уильям, или просто — Билл Гейнс.

Гейнс-младший принял издательство в период трансформации комиксной индустрии, связанной со взрослением аудитории и меняющимся социальным контекстом. Супергерои, с которых в конце 1930-х начался так называемый «Золотой век» американского комикса, идеально подходили для эпохи коллективного преодоления Великой депрессии. Люди в трико тогда боролись не столько с суперзлодеями, сколько с безумными учеными, злыми промышленниками и организованной преступностью — теми типажам, которые родители основной аудитории тогдашних комиксов обвиняли в происходящем. Но затем началась Вторая мировая — угроза гораздо более

² Печальным примером этого была история одного из первых американских больших комиксистов Уинзора МакКея, которого издатель Уильям Хёрст буквально заставлял концентрироваться на газетной карикатуре вместо комикса и анимации.

³ По одной из версий, он погиб, спасая ребенка своего друга, но подтверждений этому найти не удается.

осязаемая, нежели размытая Депрессия. А подросшие читатели комиксов составили немалую часть солдат, летчиков и моряков на фронтах. И хотя в самих журналах супергерои решительно побеждали своих противников за положенные тогда 8–12 страниц, на деле же эти победы ничего не меняли. В итоге начиная с 1943 года доля супергеройских комиксов снижалась, а на их место приходили новые жанры: военные и романтические истории, а также впервые *true crime*. С окончанием Второй мировой процесс жанровой диверсификации лишь ускорился: все больше разных возрастных, гендерных и социальных групп открывали потенциал комикса. А супергерои стали лишь одним из десятка разных направлений, равноправно представленных на прилавках газетных ларьков. Также речь поначалу шла не столько о появлении новых комиксов для взрослых, сколько о переориентации уже существующих журналов на подростковую аудиторию 12–18 лет, что на современном книжном рынке называется *young adult*. Зачастую этот процесс проходил даже без смены названия, а просто путем постепенной трансформации характера историй.

Вместе с взрослением аудитории менялось и представление о допустимом в самом комиксе. Классические супергеройские истории хотя и были укоренены в социальных и политических реалиях, почти не позволяли себе прямых высказываний в этих сферах. Когда двум еврейским иммигрантам второго поколения Джерри Сигелу и Джо Шустеру захотелось, чтобы их главный герой, Супермен, остановил разгорающуюся Вторую мировую, им пришлось это делать за пределами комиксов, в рассчитанном на взрослую аудиторию журнале *Look*. А когда герой Джека Кирби и Джо Саймона Капитан Америка на обложке первого выпуска одноименного комикса был изображен бьющим Гитлера по лицу, это вызвало небольшой скандал. Люди привыкли, что супергерои борются с условными гангстерами или вымышленными злодеями вроде Лекса Лютора или Джокера, и такая дерзость в адрес нейтрального на тот момент государства была воспринята в штыки сторонниками американского изоляционизма. Казалось бы, повзрослевшая аудитория должна была создать пространство для прямого высказывания, но на деле все складывалось иначе. Как подрастающий ребенок прощупывает границы допустимого в общении со взрослыми, комиксы поначалу уцепились за внешнее, поверхностное: истории становились более жестокими, но не более глубокими. Особенно преуспевало в этом издательство «Лев Глисон Публикейшнс» (Lev Gleason Publications) со своей серией «Преступление и наказание» (*Crime Does Not Pay*), запущенной в 1942-м и вскоре ставшей одним из лидеров рынка комиксов. Достаточно невинный по современным стандартам комикс тогда вызвал возмущение родительских комитетов откровенной демонстрацией сцен насилия. Но нельзя забывать, что в тот момент на рынке комиксов полностью отсутствовали какие-либо механизмы контроля за тем, кто покупает комиксы. Если в случае газетного комикса его контент модерировался газетой-носителем, то в случае журналов следить за этим было некому. Не существовало никакой системы возрастных рейтингов, не было и специализированных магазинов с их компетентными

продавцами, а ждать от владельцев газетных киосков, что они будут разбираться в содержании десятков еженедельных комиксов, было наивно. И издательства могли рассчитывать на привычную детскую аудиторию для обеспечения спроса комиксов, хотя они как будто не предназначались для детей. Впрочем, рост продаж журналов вроде «Преступления» за пределами привычной аудитории супергероики доказывал, что рынок изменился и открыт для историй нового типа, а отсутствие контроля давало издателям максимальную свободу для экспериментов.

Это был идеальный момент для Билла Гейнса. Он никогда не интересовался супергероями и комиксами в целом, предпочитая им классическую фантастику, а после университета собирался стать учителем химии. Кто знает, что произошло бы, прими Гейнс издательство в любое другое десятилетие, но трансформирующаяся индустрия постепенно затянула молодого человека. В первые годы в издательстве многие решения принимал управляющий Сол Коэн [Geissman, 2020, p. 91]. Именно он переориентировал издательство с библейских комиксов на развлекательные и даже переименовал его. Правда, аббревиатура ЕС осталась прежней, но расшифровываться стала иначе — «Развлекательные Комиксы» (*Entertaining Comics*). После ухода Коэна в 1949-м Гейнс с головой погружается в работу издательства и начинает с создания уникальной команды. В его распоряжении уже была мощная группа специалистов, во главе которой находились редакторы Харви Куртцман и Альберт «Эл» Фельдштейн, которые вместе с Гейнсом фактически писали сценарии всех комиксов издательства⁴. Вокруг них быстро сложился круг невероятно талантливых художников-комиксистов, которые хоть и не находились в штате, но постоянно рисовали для издательства: Джонни Крейг, Джек Дэвис, Грэм Ингельс, Джо Орландо, Уолли Вуд, Бернард Кригстайн и многие другие. Как и само издательство, его художники находились на пороге эволюционного скачка. На первый взгляд, это был все тот же привычный для комиксов 1940-х рисунок с балансом реального и условно-карикатурного. Но если присмотреться, то большинству авторов в нем становилось тесно: персонажи Дэвиса подчас уходили в брейгелевскую преувеличенность, у Куртцмана брутальный реализм сочетался с пружинистым, кинетическим действием из приключенческих комиксов, а в комиксах Кригстайна иногда «плоский» рисунок поп-арта выглядит интереснее, чем в работах непосредственных художников этого направления. В 1950-м Гейнс и его банда приступили к подрыву устоев американского комикса и запустили так называемое «Новое течение» (*New Trend*). В цифрах оно звучит не очень впечатляюще: это меньше трехсот комиксов, уложившихся в пять лет и дюжину серий. Но его влияние было гораздо глубже цифр.

Формально «Новое течение» предполагало такие же развлекательные комиксы для подростков, которыми заполнился рынок. Но главную ставку Гейнс сделал на непривычный жанр — хоррор, которому были посвящены три флагманские серии ЕС этого периода: «Байки из склепа» (*Tales from*

4 А в случае Куртцмана еще и рисовали.

The Crypt), «Хранилище ужаса» (Vault of Terror) и «Пристанище страха» (Haunt of Fear). И это были не какие-то деликатные атмосферные истории или ползучий готический ужас, это была настоящая пощечина общественному вкусу. Здесь присутствовали все классические чудовища вроде зомби, вампиров и оборотней, но и без них герои убивали, а также умирали всеми видами насильственных смертей. Вот как выглядел классический сюжет ЕС «Фол» (Пристанище Страха #19) (Ил. 1).

Первую страницу открывает колонтитул, на котором читателя приветствует один из маскотов-рассказчиков ЕС, Хранитель Склепа в бейсболке⁵. Хранитель представлял нам место действия — вымышленный город Централ Сити, где проходит странный бейсбольный матч на пустом стадионе, погруженном в темноту, а мы узнаем его предысторию. В конце прошлого бейсбольного сезона в матче за первое место сошлись местная команда и их заклятые враги из Бэйвилля. Судьбу игры решило столкновение, после которого главная звезда Бэйвилля играл все хуже, пока не упал мертвым. Вскоре его одноклубники выясняют, что перед стыком игрок соперника намазал шипы бутс ядом, мечтая победить любой ценой и прославиться. И вскоре читателю раскрывается истинный смысл матча, происходящего на первой странице: команда Бэйвилля обманом заманила тщеславного игрока Централ Сити на стадион, расправилась с ним и играла в темноте его головой. Для большего эффекта, голова с выбитым глазом была показана на одном из кадров крупным планом. Завершался этот бейсбольный гран-гильон обращением Хранителя Склепа к читателям, где тот советовал быть осторожными в стремлении к славе. В данном случае действие уместилось на семи страницах, а обычно длина варьировалась от шести до восьми. Всего в каждом выпуске, как правило, присутствовало по четыре подобных сюжета, и спрос на них был колоссальным. По словам Гейнса, тиражи каждой из трех серий колебались в районе 400–450 тысяч комиксов, причем лучше всего продавались самые шокирующие выпуски [«Авторы EC Comics», с. 64]. Именно хоррор-серии этого периода стали своего рода визитной карточкой ЕС. В какой-то момент конкуренцию им могли составить военные комиксы, но окончание войны в Корее спровоцировало резкое падение интереса. Были у ЕС и криминальные комиксы, тоже достаточно популярные, но эта ниша на рынке больше ассоциировалась с пионерами жанра из «Лев Глисон Публикейшнс».

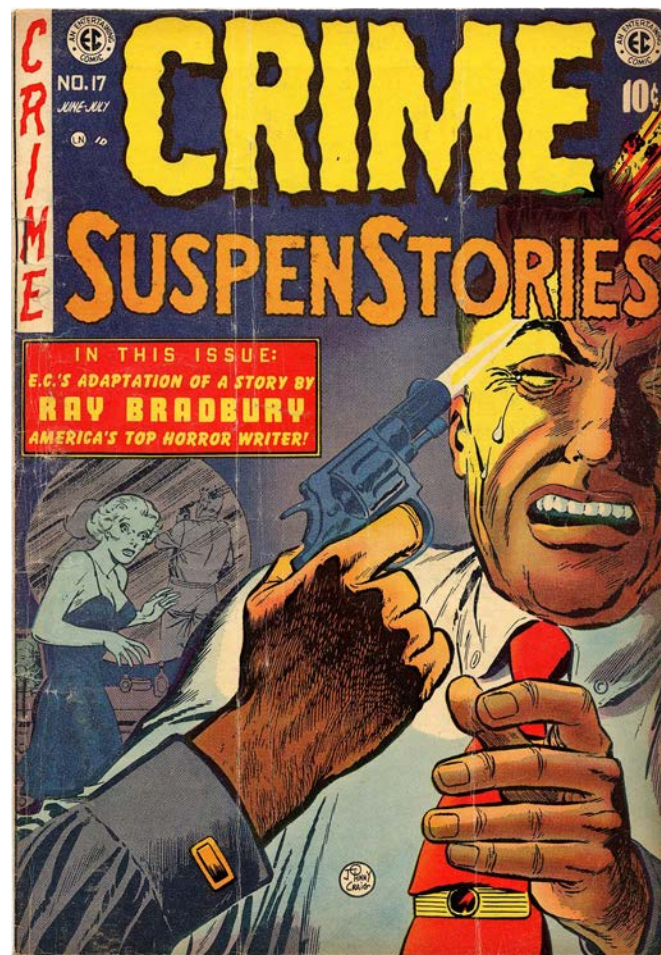
Особое место в рамках «Нового течения» занимает серия «Шокирующие СаспенсРассказы»⁶. Сюда отправлялись комиксы, не подходящие в другие серии, а также экспериментальные сюжеты. В частности, там вышли неавторизованные комикс-версии рассказов Рэя Брэдбери, к этому моменту уже состоявшегося фантаста (Ил. 2, 3). К счастью для ЕС, писатель воспринял ситуацию с юмором, и вместо адвокатов отправил им письмо со словами

⁵ Авторский текст хорроров издательства всегда подавался от лица недиететических персонажей-маскотов: Хранителя Склепа, Старой Ведьмы и Повелителя Ужаса.

⁶ Не поддающаяся адекватному переводу игра слов Shock SuspenStories. Далее в тексте будут присутствовать названные по аналогичному принципу «Криминальные СаспенсРассказы» (Crime SuspenStories).



Ил. 1
Haunt of Fear #19. С. 32



Ил. 2
Обложка Crime SuspenStories #17



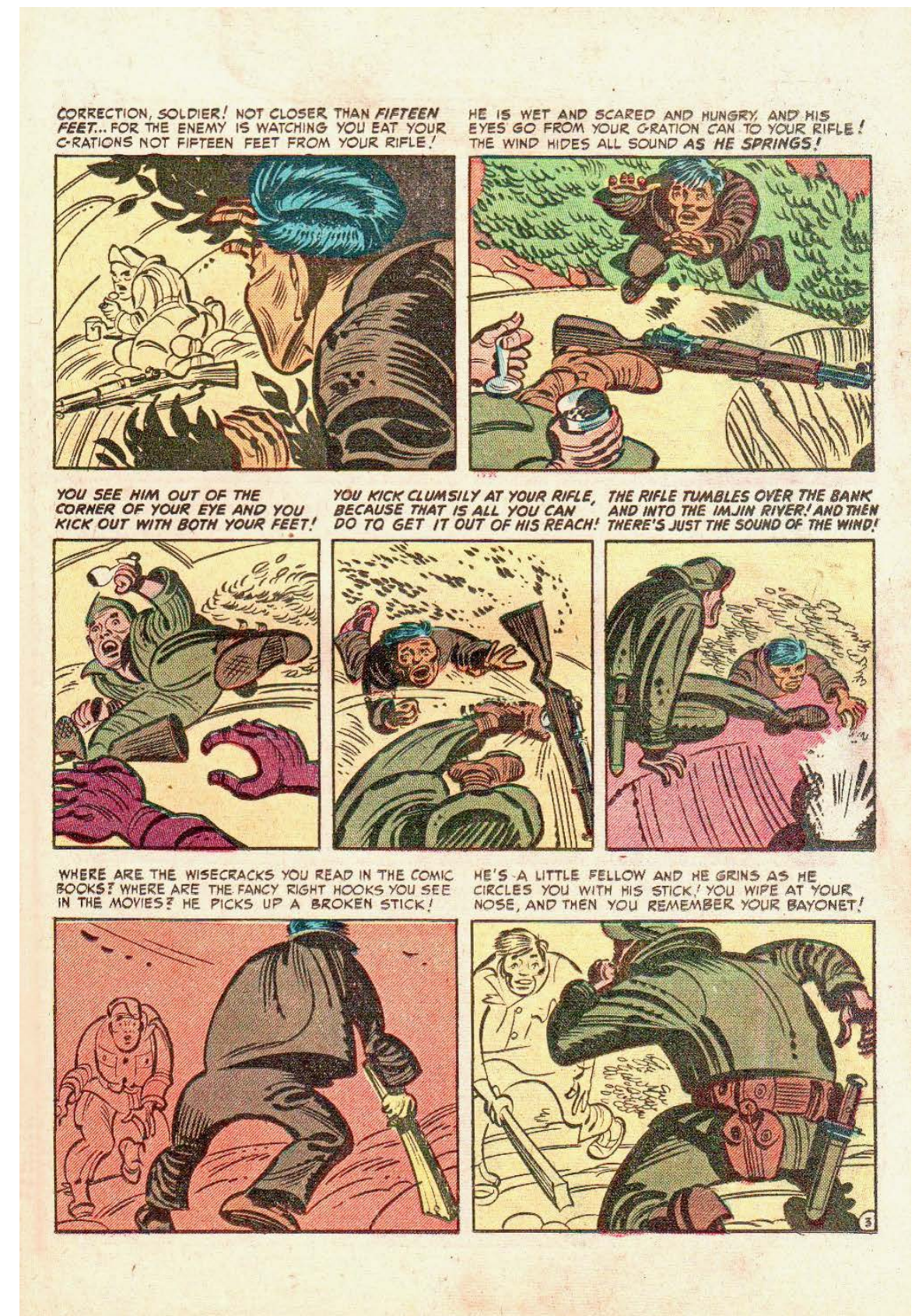
Ил. 3
Crime SuspenStories #17. C. 2



Ил. 4
Shock SuspenStories #2. C. 22

тическую Республику [«Странное Фэнтези», № 18]. Кибриния населена оранжевыми и синими роботами, и читатель видит угнетенное состояние последних: их районы беднее, они ютятся на задних сиденьях автобусов, а повсюду висят таблички «только для оранжевых». До решения Верховного суда по делу «Браун против Совета по образованию», положившему начало распаду системы сегрегации, на момент публикации «Судного дня» оставалось больше года. Потому невозможно было иначе считать образную систему комикса — он прицельно бил по «законам Джима Кроу» и системе «равные, но отдельные». А чтобы эффект был еще сильнее, «Судный день» заканчивался фирменным приемом ЕС, «поэтическим воздаянием»: посланник Земли смотрел на кибринианскую сегрегацию и признавал планету не готовой интегрироваться в галактическое сообщество, а затем возвращался на свой корабль, в последнем кадре снимал свой шлем — и оказывался афроамериканцем (Ил. 5). История не прошла незамеченной и даже сподвигла некоторые успешные газеты, принадлежащие афроамериканцам, запустить собственные комиксы, настолько сильно они поверили в возможность медиума донести информацию до молодежи [Whitted, 2019, p. 110].

При этом «проповеди» хотя и были важны для коллектива ЕС, но никогда не становились основой издательской программы Гейнса. Например, вышеупомянутый сюжет «Патриоты!» был опубликован в одном выпуске с историями о жене, убивающей престарелого мужа, о безумии группы исследователей на неизвестной планете и о приютских детях, которые расправляются с жуликом-директором и выдвывают из его головы украшение на Хеллоуин [«Шокирующие СаспенсРассказы», № 2]. И хотя каждую из этих историй можно было бы превратить в критику системных проблем общества, авторы этого не делают. Мужеубийца сразу говорит, что соблазнилась его деньгами, но дальше никто из авторов не переводит внимание на ситуацию, в которой для женщины оказывается проще выйти замуж по расчету, чем строить собственную карьеру. Наличие «проповедей» однозначно указывает на способность ЕС к подобным выводам, но в некоторых случаях они считают возможным обойтись более традиционным «шоковым» хоррором. И в этом смысле авторы ЕС Comics были, безусловно, людьми своей эпохи. Американское общество 1950-х переживало консервативный поворот, связанный с холодной войной и приходом к власти республиканца Эйзенхауэра, сделавшего ставку на материальное благосостояние (по крайней мере, на благосостояние доминирующих в обществе белых мужчин). Редакция ЕС целиком из них и состояла, в итоге Гейнс и его команда могли быть критичны к каким-то проявлениям несправедливости в американском обществе, но редко претендовали на системную критику⁸. Но в то же время даже не всегда последовательные «проповеди» ЕС были еще одной трещинкой в нарядном фасаде американской жизни. Афроамериканцы не желали возвращаться на довоенные роли и всё активнее боролись за свои права, что



Ил. 6
Two Fisted Tales #25. C. 23

⁸ Ограниченному фокусу и противоречивости социальных сюжетов ЕС во многом и посвящена книга Уиттед.

вскоре выразится в массовых бойкотах и многотысячных протестах. В 1960-е этот процесс взорвется, и к ним начнут присоединяться другие угнетенные социальные группы, например коренные американцы. В культурной жизни перемены тоже назревали: люди слушали ритм-энд-блюз и рок-н-ролл, шокировавший старшее поколение, и читали поэзию битников. В 1960-х всё это приведет к тотальному обновлению культуры, но проявляться эти тенденции начнут на десятилетие раньше, и в том числе в комиксах, — и проводником перемен будет недавняя аудитория EC Comics.

Но даже истории, которые традиционно не относятся к «проповедям», у EC часто выходили за пределы привычных сегодня жанровых рамок. Хорошим примером может служить серия военных комиксов «Мужественные истории» (Two-Fisted Tales) редактора и художника Харви Куртцмана. До того в жанре доминировали преимущественно героические истории времен Войны за независимость и других отдаленных конфликтов, на смену которым в 1941-м пришла Вторая мировая, столь же, впрочем, «чистая» и идеализированная. Куртцман добавил к этому список актуальную Корейскую войну, начавшуюся в 1950-м. Истории про войны минувших дней никуда не делись, но явно были меньше интересны автору, Куртцману больше интересовали комиксы приземленные и реалистичные. Тогда подобное сложно было встретить в каких бы то ни было медиа, не то что в комиксах. Взять хотя бы один из самых известных комиксов Куртцмана периода EC, «Труп в Импджине» [«Мужественные истории», № 25]. Комикс начинается и заканчивается кадрами корейской реки Импджинган⁹, но между ними мы становимся свидетелями смертельной схватки двух голодных отчаявшихся солдат. Это короткая (шесть страниц) злая и насыщенная история, эмоциональный пик которой — сцена, в которой американский солдат топит северокорейского в реке. Здесь от войны не остается ни капли героического, наоборот, всё максимально прозаично и даже буднично. А в кадре, когда противникам наконец-то удастся спокойно друг друга рассмотреть, Куртцман голосом американца даже замечает: «Где шуточки из комиксов? Где модные хуки справа из кино?» — будто обращаясь к читателю (Ил. 6). И это не единственный пример дегероизации войны Куртцманом. Например, в его комиксе «Драпаем!» [«Мужественные истории», № 24] главный герой, переживший бомбардировку и демонстрирующий признаки ПТСР, говорит про себя: «Я убийца! Я животное... крадущееся в темноте, поджав хвост! Готовое убить за еду!»

А когда в 1955 году EC оказалось на грани закрытия (о причинах этого — позже), издательство не отказывалось от подобных реалистических историй, «сложных» по меркам современной ему индустрии комиксов. Более того, именно на этот период приходится знаковая «Высшая раса» в журнале «Впечатление»¹⁰ [«Впечатление», № 1]. На первых страницах комикса человек

⁹ Принятое в современной России название.

¹⁰ Общепринятое сокращение названия «Истории, призванные произвести впечатление» (Tales designed to carry an impact).



Ил. 7

Tales designed to carry an impact #1. C. 25



Ил. 8

Tales designed to carry an impact #1. C. 30

по имени Карл Райсман садится в метро и погружается в дремоту, которую прерывает вошедший на остановке незнакомец. Худой мужчина в котелке вызывает у Райсмана панику, герой захлебывается от воспоминаний о Германии 1930-х, сползающей в морок нацизма (Ил. 7). И хотя Карла, судя по тексту, это отвращало, он ничего не мог поделать ни с Хрустальной ночью, ни с появлением лагерей смерти. «Высшая раса» первый в истории американский комикс, который заговорит о Холокосте — почти за тридцать лет до того, как это сделает Арт Шпигельман¹¹ в своем «Маусе: Рассказе Выжившего». Заканчивается комикс неожиданным поворотом: Райсман на самом деле не жертва нацистов, а наоборот, комендант одного из концлагерей, а незнакомец — чудом выживший узник. Когда Райсман понимает, кто перед ним, он пытается убежать, но в панике падает под проходящий поезд (Ил. 8). Помимо тематической эффектности, «Высшая раса» выделяется и рисунком: Кригстайн сочетает узкие кадры, повторяющиеся силуэты и экспрессивные ракурсы, стирая грань между реальностью, историей и сном героев. И хотя в комиксе нет итогового обращения к читателю, а события кажутся далекими от происходящего в США, «Высшую расу» тоже можно считать «проповедью» ЕС, относящейся не только к продолжающемуся в стране консервативному повороту, но и к конкретным событиям в американской индустрии комиксов.

Скандал и его последствия

Дело в том, что «взросление» комиксов хотя и открывало новые жанры и аудитории, но при отсутствии системы возрастных рейтингов и контроля за контентом порождало тревогу со стороны публики. Точкой отсчета кризиса можно считать август 1940 года, когда в газете «Чикаго Трибьюн» вышла колонка Стерлинга Норта «Национальный позор». Норт критиковал комиксы как визуально, так и эстетически, а также призывал родителей и учителей сплотиться против рисованной напасти. Но главным действующим лицом в антикомиксном крестовом походе стал не Норт, а фигура более статусная — психолог Фредерик Вертам. Немецкий иммигрант, психолог и филантроп, активно помогавший афроамериканским подросткам, он мог войти в историю героем: именно Вертам был одним из экспертов в вышеупомянутом деле «Браун против Совета по образованию». Поначалу Вертам не собирался прицельно заниматься комиксом, но после того как его статья на эту тему стала объектом критики традиционных нью-йоркских интеллектуальных элит¹², психолог всё серьезнее брался за дело. Что увенчалось книгой «Совращение невинных», превратившей зреющее недовольство комиксом в полноценную моральную панику. Инициативные родители устраивали публичные сожжения комиксов, библиотеки убирали их из фондов, а в Се-

бирает американский исследователь Барт Бити в книге «Фредерик Вертам и критика массовой культуры». Там же можно найти самый полный обзор критических тезисов Вертама.

11 Сам комиксист в 2002 году напишет статью-панегирик Кригстайну в журнале «Нью-Йоркер».

12 Связь между неспособностью иммигранта Вертама полноценно вписаться в эти круги и его разгорающимся критическим пылом в адрес комиксов блестяще раз-

нате даже прошли специальные слушания под руководством влиятельного демократа Эстеса Кефопера.

«Совращение невинных» не была атакой на ЕС Comics или какое-то конкретное издательство. Если смотреть на жанры, то больше всего внимания Вертам уделял не хоррорам или супергероям, а скорее криминальным комиксам, которые по мнению психолога вели к развитию «преступного поведения» подростков. Гораздо больше внимания уделялось комиксам как таковым, и в этом смысле «Совращение невинных» — иллюстрация того, как сложно комиксу закрепиться в статусе самостоятельного искусства, не ограниченного какими-то возрастными или тематическими рамками. В четвертой главе Вертам пишет, что «формат комикса является приглашением к неграмотности», в рамках которого уже конкретный жанр — в данном случае криминальные комиксы, провоцирует «грязные фантазии» и «преступные или ненормальные идеи». Хотя в качестве примеров «плохих» комиксов зачастую использовались и кадры из журналов ЕС — например, Вертам вспоминал сюжет «Фол» с шокирующим крупным планом головы злодея, которой играют в бейсбол. При этом Вертам не призывал запретить комиксы, а предлагал ввести систему возрастных рейтингов и продавать некоторые комиксы, например, с пятнадцати лет [Wertham, 1954, p. 190].

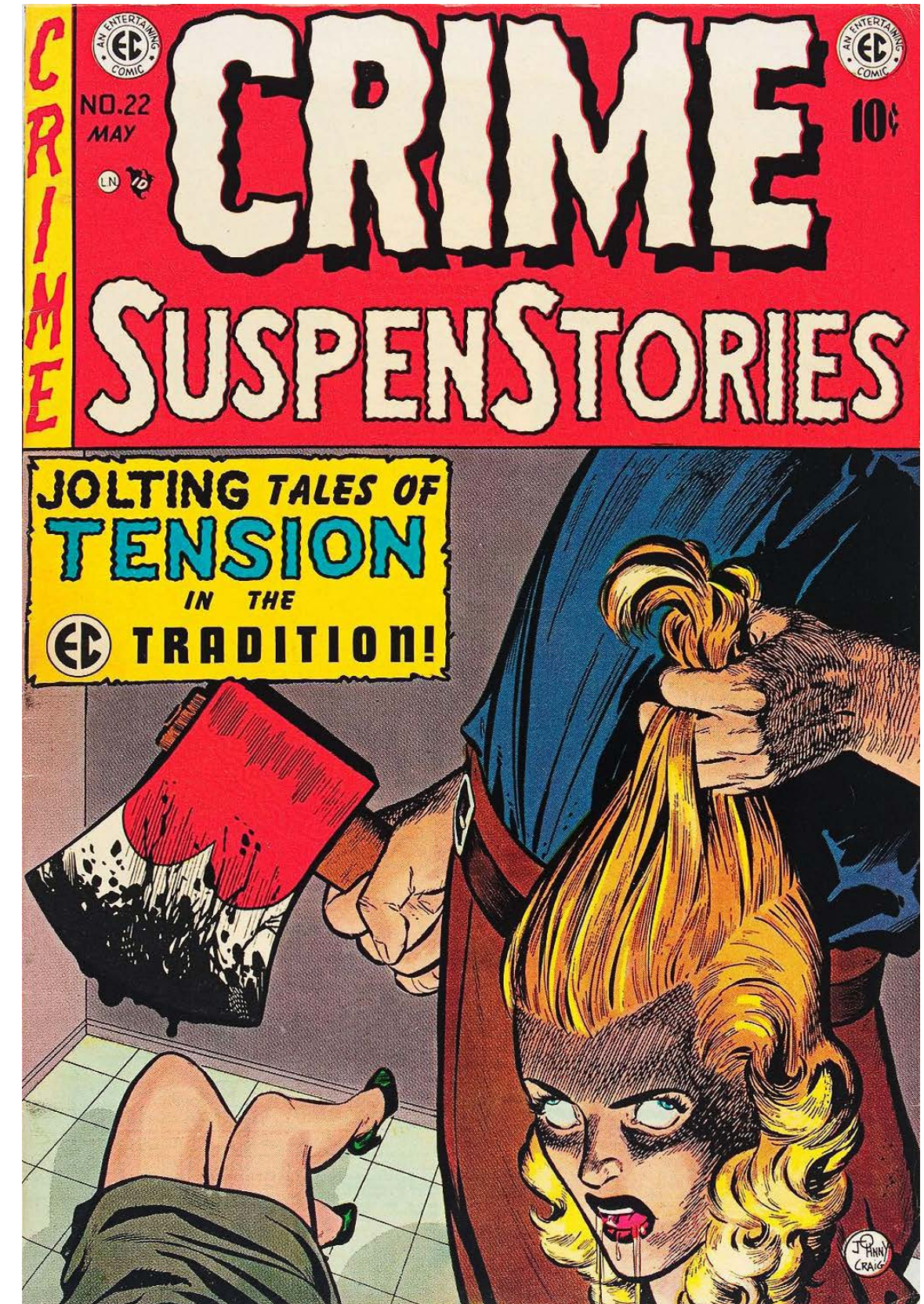
Еще показательнее стало заседание сенатской комиссии Кефопера по подростковой преступности, собравшейся 21–22 апреля и 4 июня 1954 года. «Звездами» заседания стали Вертам и Гейнс: первый повторял и расширял тезисы своей книги на основании недавних выпусков, второй выступал защитником комиксов и пытался развеять сомнения сенаторов по поводу медиума. Например, когда Вертам раскритиковал использование расово окрашенных ругательств в одном из комиксов ЕС, Гейнсу пришлось объяснять сами принципы функционирования «проповедей» ЕС. Издатель называл целью таких историй «борьбу с расовыми предрассудками» — например, антимексиканскими настроениями, антисемитизмом и тому подобным. А когда сенатор Кефопер показал одну из обложек ЕС, на которой была изображена отрубленная голова, и спросил, считает ли Гейнс такое приемлемым для комикса, тот просто ответил: «Да, для хоррора» (Ил. 9). Нет поводов сомневаться в искренности ответов Гейнса: к моменту слушаний его издательство уже почти пять лет успешно выпускало подобные истории. Читатели ЕС разделяли его позицию, голосуя за издательство своими деньгами, или, что вероятнее, деньгами родителей. Но в консервативных США 1950-х для тех самых родителей и части широкой публики ответы Гейнса так же искренне казались неудовлетворительными и даже дерзкими. Как же стало возможно такое взаимное непонимание?

В книге «Эстетика мусорной литературы» американский исследователь Томас Джей Робертс, хотя разбирает не комиксы, а жанровую прозу, делает два важных для данной статьи наблюдения. Во-первых, Робертс отрицает гомогенность образа «читателя». Действительно, люди, которые читают «серьезную» литературу, свысока относятся к читателям бульварных романов. И даже те, кто потребляет оба направления, испытывают определен-

ный когнитивный диссонанс от собственных предпочтений [Roberts, 1990, р. 33]. Второе важное наблюдение Робертса — в обманчивости «простоты» жанровой литературы и ее канонов [Roberts, 1990, р. 69]. Речь не о стилистических особенностях, а о том, что многие развлекательные жанры строятся на лексиконе условностей и штампов, которые их читатели не только замечают, но даже ожидают. И критика от людей незнакомых с этим лексиконом, подходящих к жанровой литературе с точки зрения не-специалиста, выглядит для погруженного читателя наивной и даже неуместной, потому что зачастую такой и является. Как любитель классической музыки может наслаждаться разными исполнениями одной симфонии Брукнера, так любитель «крутых детективов» с удовольствием следит за чередой шаблонных побед чендлеровского Филиппа Марлоу. Дело не в оригинальности, неожиданных поворотах сюжета или традиционном представлении об авторском мастерстве, а в возможности вновь переживать известные темы, наслаждаясь авторской трактовкой мелочей.

Но вернемся на заседание комиссии. И критика Вертама, и вопросы сенаторов выдают в них людей, которые не знакомы как раз таки с лексиконом жанрового комикса. Когда психолог цеплялся за употребление расистских терминов в «Порке» или изображении линчевания, он игнорировал сами принципы построения «проповедей» ЕС. Одним из самых распространенных штампов этого направления было вышеупомянутое «поэтическое правосудие», когда преступление неожиданным образом оказывалось наказанием для злодея. В «Порке» отец переживал, что его дочь встречается с мексиканцем и хотел с помощью местного аналога Ку-Клукс-Клана проучить подростка. И вот, схватив его, опьяненный неожиданной властью, но жалкий на деле мужчина не может остановиться и убивает подростка. Тут-то его и настигает фирменное «поэтическое правосудие»: сняв простыню с тела убитого, отец понимает, что в темноте перепутал жертву и перед ним лежит тело его дочери (Ил. 10). Казалось бы, как в этом можно не разглядеть антирасистский посыл. Он был очевиден современным читателям ЕС, знакомым с формировавшимся издателями лексиконом вроде высказываемой персонажами-маскотами морали о поэтическом правосудии. Но для Вертама и сенаторов, с этим лексиконом незнакомых, комикс вместо цельного высказывания распадался на отдельные элементы вроде шокирующих изображений или расовых ругательств. Происходил семиотический парадокс, суть которого описана в известном анекдоте: «Играл, угадал все буквы, но не угадал слово».

По Робертсу, читатели «высокой» литературы могут с презрением относиться к литературе жанровой, но все же осознавать родственность этих понятий. К появлению бульварных романов литература существовала уже тысячелетия, а конкретно романы — несколько веков. Этого более чем достаточно, чтобы никто не сомневался в необходимости литературы как таковой и ее способности рассказывать самые разные истории. С комиксом ситуация была далеко не такая однозначная хотя бы в силу молодости медиума. Американская индустрия комикса была одногодкой доктора Вертама —



Ил. 9

Обложка Crime SuspenStories #22

они появились в 1895 году, а журнальный комикс был и того моложе. Людей, которые ему в прямом смысле годились в отцы, не пугала субверсивность «проповедей» ЕС в контексте консервативных США 1950-х, они буквально ее не видели. К сожалению, это не уберегло издательство от критики более коварной: и Вертам и сенатская комиссия фактически ставили под сомнение само право комикса как медиума быть недетским. Неудивительно, что в такой ситуации не удался диалог Гейнса с его критиками на заседании: хотя они использовали одни и те же слова, обе стороны исходили из разных предпосылок. И, к сожалению для ЕС, если исходить из предпосылки, что комикс априори детский медиум, то продукция издательства с его зомби, каннибалами и маньяками предоставляла удобную мишень для критики.

Непосредственно по итогам сенатских слушаний государство предпочло в комиксы не вмешиваться, а предложение Вертама о формальном ограничении для продажи некоторых журналов с 15 лет не нашло поддержки, но индустрия решила самоорганизоваться и пресечь попытки внешнего регулирования. Итогом стало принятие Комикс-Кода — набора самоцензурных правил, напоминавших кинематографический Кодекс Хейса. И вот Код, в отличие от размытой критики Вертама, уже прицельно бил по «провинившимся» издательствам, особенно EC Comics. Настолько прицельно, что Гейнс даже намекал на злой умысел конкурентов [«Авторы EC Comics. Часть 2», с. 30]. Было ли это в реальности — до сих пор остается предметом дискуссии, но в Коде, состоящем всего из 19 коротких пунктов, отдельно был прописан запрет на использование слов «ужас» и «страх» в названиях журналов. Такие были в ассортименте всего одного издательства — EC Comics. Помимо этого, запрещалось чрезмерное насилие, откровенные сексуальные сцены, сцены коррупции и несправедливых наказаний, почти все варианты чудовищ, алкоголь и другие запрещенные вещества, а добро всегда должно было побеждать зло. Следила за соблюдением Кода соответствующая организация, состоявшая из представителей издательств и распространителей. Они выдавали плашку соответствия Комикс-Коду, без которой журнал просто не мог попасть в сети распространения. Тем самым, хотя формальной цензуры не было, на деле комиксы, не соответствующие Коду, лишались какой-либо возможности заработать — никаких альтернативных систем распространения не существовало.

Введение Комикс-Кода радикально трансформировало американскую индустрию и определило ее развитие на ближайшие полвека. Судьба ЕС в этом контексте все так же была показательной. Несколько лет Гейнс пытался перестроиться под изменившиеся правила игры, но безуспешно. В ситуации фактического запрета на хорроры и криминальные комиксы, которые невозможно было сделать одновременно интересными и соответствующими Коду, издательство закрывает сразу несколько журналов, а вместе с ними все «Новое течение». Ему на смену приходит «Новое направление», где ищут замену шоковому контенту, более сложные и неожиданные решения. Именно в его рамках выходит «Высшая раса», находящаяся на стыке «проповедей» и реалистического исторического комикса. Но были и совсем неожидан-



Ил. 10
Shock SuspenStories #14. С. 15

ные варианты, например журнал «Психоанализ», целиком посвященный вымышленным сессиям трех постоянных клиентов неназванного терапевта. Впрочем, даже такие решения не спасли издательство ни от падения продаж, ни от продолжающихся конфликтов с Комикс-Кодом. Последней каплей во многом стал один из таких конфликтов, когда Гейнса попросили изменить концовку сюжета «Судный день» при перепечатке в журнале «Невероятная фантастика» № 33. Организация попросила переделать финальный кадр, где астронавт оказывался афроамериканцем. Так и не дождавшись ответа на вопрос, что именно в Коде нарушала оригинальная версия [«Авторы ЕС Comics», с. 68], Гейнс напечатал журнал в первоначальном виде, а вскоре прекратил выпускать комиксы. Похожая судьба постигла большинство издательств, специализировавшихся на хоррорах и криминальных комиксах, включая первопроходцев из «Лев Глосон Публикейшнс».

Бренд ЕС вместе с костяком команды все же сохранится благодаря юмористическому комиксу «Мэд» (Ил. 11). Запущенный Куртцманом еще в 1952-м, «Мэд» быстро стал самым коммерчески успешным проектом издательства, а в пост-комиксодовой реальности оказался еще и островком безопасности. Хотя, по утверждению Гейнса, это было сделано, чтобы сохранить Куртцмана в штате [«Авторы ЕС Comics. Часть 2», с. 34], также вероятно, что из соображений обхода Кода в 1956-м «Мэд» переделали в иллюстрированный журнал с комиксом как одним из форматов содержания. Гейнс оставался издателем «Мэд» до своей смерти в 1991 году, а главным редактором стал Эл Фельдштейн, при котором журнал в 1970-х достигнет невероятного тиража в два миллиона экземпляров. Там же найдут работу многие художники старого ЕС, включая Джека Дэвиса, Джо Орландо и других. Основным направлением «Мэд» стал сатирический взгляд на поп-культуру, но через нее легко проглядывала критика того самого трескающегося фасада консервативных США. При этом «Мэд» будет вызывать локальные скандалы, но ни один из них даже близко не сравнится по масштабу с потрясшим индустрию в 1954 году. С одной стороны, наученные горьким опытом авторы «Мэд» избегали прямолинейного шокового материала, а с другой — сам формат журнала вызывал меньше сомнений в уместности субверсивного контента в отличие от молодого комикса.

Введение Кода разделило всю американскую индустрию комиксов на «до» и «после». Лучше всего к новым условиям приспособилась супергероика, в которую была «встроена» фундаментальная основа Кода: добро всегда побеждает зло. Люди в трико тоже пострадали от событий середины 1950-х¹³, но Код не поставил под сомнение сами принципы функционирования жанров. В итоге к началу 1960-х супергерои вернулись на прежние мощности и в отсутствие значимой конкуренции оставались доминирующим мейнстримовым жанром до конца XX века. Пожалуй, нигде в мире мы не встречаем такой мощной ассоциации целой комиксной национальной тра-

13 Например, на несколько лет ушли на второй план «проблемные» злодеи вроде Джокера и Женщины-Кошки.



Ил. 11
Обложка Mad Magazine #48

диции с конкретным жанром, как это произошло с американским комиксом и супергероикой, и повинен в этом во многом Код. А с началом глобализации и невероятным успехом экранных супергероев, эта связь проникла даже в страны бесконечно далекие от Комикс-Кода, в том числе и в Россию. Неслучайно постоянным рефреном для русскоязычной околокомиксной публицистики остается формулировка «не только супергерои». На деле же внутри американской индустрии популярность супергеройских нарративов сходит на нет. В каком-то смысле процесс, начатый ЕС, не прервется с закрытием издательства, а лишь встанет на паузу: так, хорроры триумфально вернутся в американский комикс в XXI веке, сейчас они являются одним из самых динамично развивающихся направлений. Но на процесс полноценной перестройки индустрии требуется время, а пока американский комикс переживает кризис, уступая место на глобальной сцене азиатским конкурентам манге и вебтуну, избежавшим подобных ригидных самоцензурных ограничений.

Заключение

История EC Comics — квинтэссенция ключевого периода американского комикса. К началу 1940-х комиксы воспринимались читателями как медиум преимущественно детский и развлекательный, но затем индустрия постепенно начала меняться, и ЕС оказалось в авангарде этой трансформации. Журналы издательства отражали двойственность перемен в индустрии. С одной стороны, здесь поднимались темы вроде расизма, атомной войны или Холокоста. С другой — даже самые глубокие и сложные темы авторы ЕС разбирали тем же языком, что рассказывали о вампирах, обезумевших палачах и мстительных супругах. И потому, редуцируя разговор о комиксах издательства до «серьезных» тем, мы, пусть и зеркально, оказываемся в положении критиков ЕС из 1950-х, наблюдая лишь одну из сторон издательства. Тогда это вылилось в навязывание самоцензуры, стреножившей комиксы, а сегодня подобное разделение ведет к обесцениванию большей части комиксного фонда, в котором доминируют развлекательные произведения и жанры. В ситуации, когда в России статус комикса как отдельного уникального вида искусства лишь закрепляется в общественном сознании, особенно важно подчеркивать весь спектр возможного в нем. EC Comics может служить лучшим примером этого равноправия регистров внутри комикса, а яркая, но короткая история издательства — предостережением от его разделения. Неслучайно авторы тех самых комиксов, которые зачастую приводят в пример благожелательные защитники медиума, наоборот недвусмысленно признавались в любви к далеким от «высокого искусства» произведениям ЕС. Хвалебный текст Арта Шпигельмана об авторе «Вышей расы» Кригстайне уже упоминался выше в статье. Называл его важным источником вдохновения и автор «Возвращения темного рыцаря» и «300 спартанцев» Фрэнк Миллер. Влияние хорроров ЕС и их принципов «поэтического правосудия» безусловно заметно в «Черной Дыре» Чарльза Бёрнса и «Монике» Дэниела Клоуза. А в «Хранителях» Алана Мура рассказывается

альтернативная история развития американского комикса, где EC Comics не только выжило, но и преуспело. Ключевой для понимания сюжета «Хранителей» комикс-в-комиксе «Легенды Черной Шхуны» даже якобы нарисовал реальный автор ЕС Джо Орландо.

В США академический интерес к истории EC Comics совпал с кризисом индустрии, сложившейся вокруг супергеройского комикса. В XXI веке на фоне возрастающего интереса к манге, а также «перехвата» супергероики массовым кино, американские комиксы оказались перед необходимостью поисков новой идентичности. Теперь EC Comics стало символом нереализованного потенциала американского комикса как медиума более диверсифицированного. В России изучение EC Comics может стать ключом к переосмыслению места комикса в истории массового искусства. Тем более, что отечественная историография комикса лишь складывается, и EC Comics в ней фактически не представлено. Всё это позволяет сразу начать изучение комиксов данного издательства не только с традиционной формалистской точки зрения, но и в контексте социальной и политической ситуации, как это делают современные англоязычные работы, перечисленные в статье. Впоследствии подобный подход позволит развить отечественную социальную историю комикса.

Источники

Куртцман, Д., Вуд, У. (1951). «В рассыпную!» // Мужественные истории. № 24, ноябрь–декабрь. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Куртцман, Д. (1952). «Труп в Имджине» // Мужественные истории. № 25, январь–февраль. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Сигел, Дж., Шустер, Дж. (1940). «Как Супермен закончит войну» // Нью-Йорк. Журнал Look, 27.02.1940

Фельдштейн, Э., Кригстайн, Б. (1955). «Высшая раса» // Впечатление. № 1, март–апрель. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Орландо, Д. (1953). «Судный день» // Странное Фэнтези. № 18, март–апрель. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Дэвис, Д. (1953). «Фол!» // Пристанище Страха. № 19, май–июнь. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Вуд, У. (1954). «Порка» // Шоковые СаспенсИстории. № 14, апрель–май. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Дэвис, Д. (1952). «Патриоты!» // Шоковые СаспенсИстории. № 2, апрель–май. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Библиография

Бити, Барт (2005). *Фредрик Вертхам и критика массовой культуры.* Джексон, University Press of Mississippi.

Вертам, Ф. (1954). *Совращение невинных: Влияние комиксов на современную молодежь.* Нью-Йорк, Reinhart.

Гейссман, Грант (2020). *История «EC Comics».* Лос-Анджелес. Taschen America.

Дин, М. (под редакцией) (2016). *Библиотека Комикс Джорнал, т. 10. «Художники ЕС. Часть 2».* Сиэтл. Fantagraphics.

Дин, М. (под редакцией) (2013). *Библиотека Комикс Джорнал, т. 8. «Художники ЕС».* Сиэтл. Fantagraphics.

(2022). *Мы здесь навсегда. Полное собрание рассказов. Рэй Брэдбери в ЕС.* Сиэтл, Fantagraphics.

Норт, С. (1940). *Национальный позор.* Chicago Daily News, URL: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/201> (дата обращения: 10.11.2023).

Робертс, Т. (1990). *Эстетика бульварной литературы.* Афины.

(1954). *Сенатские слушания по расследованию подростковой преступности. Сенат США, 83-й Конгресс, 2-я сессия (21, 22 апреля и 4 июня 1954 г.).* URL: <https://archive.org/details/juveniledelinque54unit> (дата обращения: 10.11.2023).

Уиттед, К. (2019). *EC Comics: раса, шок и социальный протест.* Нью-Брансвик, Rutgers University Press.

Шпигельман, А. (2002). *Жизнь Бернарда Кригстайна между кадрами.* “New Yorker”, July 22. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster> (дата обращения: 10.11.2023).

Список иллюстраций

Ил. 1. Дэвис, Д. (1953). Пристанище Страха. № 19. С. 32

Ил. 2. Крейг, Д. (1953). Криминальные СаспенсИстории. № 17. Обложка

Ил. 3. Крейг, Д. (1953). Криминальные СаспенсИстории. № 17. С. 2

Ил. 4. Дэвис, Д. (1952). Шокирующие СаспенсИстории. № 2. С. 22

Ил. 5. Орландо, Д. (1953). Странное Фэнтези. № 18. С. 31

Ил. 6. Куртцман, Д. (1952). Мужественные истории. № 25. С. 23

Ил. 7. Кригстайн, Б. (1954). Впечатление. № 1. С. 25

Ил. 8. Кригстайн, Б. (1954). Впечатление. № 1. С. 30

Ил. 9. Крейг, Д. (1954). Криминальные СаспенсИстории. № 22. Обложка

Ил. 10. Вуд, У. (1954). Шокирующие СаспенсИстории. № 14. С. 15

Ил. 11. Фрис, К. (1959). Мэд. № 48, обложка

Sources

Feldstein, Al, Krigstein, Bernard (1955). “*Master Race*” // Impact #1, March–April. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Orlando, Joe (1953). “*Judgment Day!*” // Weird Fantasy #18, March–April. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Davis, Jack (1953). “*Foul Play!*” // The Haunt of Fear #19, May–June. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Davis, Jack (1952). “*Patriots!*” // Shock SuspenStories #2, April–May. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Wood, Wallace (1954). “*The Whipping*” // Shock SuspenStories #14, April–May. New York: Entertaining Comics Group.

Siegel, J., Shucter, J. (1940). “*How Superman Would End The War*” // New York. Look Magazine, 27.02.1940.

Kurtzman, Joe, Wood, Wallace (1951). “*Bug Out!*” // Two Fisted Tales #25, November-December. New York: Entertaining Comics Group.

Kurtzman, Joe (1952). “*Corpse in Imjin*” // Two Fisted Tales #25, January-February. New York: Entertaining Comics Group.

References

Beaty, Bart (2005). *Fredric Wertham and The Critique of Mass Culture.* Jackson: University Press of Mississippi.

Geissman, Grant (2020). *The History of EC Comics.* Los Angeles: Taschen America.

Bradbury, Ray (2022). *Home to Stay. The Complete Ray Bradbury EC Stories.* Seattle: Fantagraphics.

Dean, Michael (2013). *The Comics Journal Library Vol. 8: The EC Artists.* Seattle: Fantagraphics.

Dean, Michael (2016). *The Comics Journal Library Vol. 10: The EC Artists Part 2.* Seattle: Fantagraphics.

Juvenile Delinquency (Comic Books): Hearings before The Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency of the Committee on The Judiciary (1954). *United States Senate, 83rd Congress, 2nd session (April 21, 22, and June 4, 1954).* URL: <https://archive.org/details/juveniledelinque54unit> (access date: 10.11.2023)

North, Sterling (1940). *A National Disgrace.* Chicago Daily News. 08.05.1940 URL: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/201> (access date: 10.11.2023)

Roberts, Thomas J. (1990). *An Aesthetics of Junk Fiction.* Athens: University of Georgia Press.

Spiegelman, Art (2002). *Ballbuster: Bernard Krigstein’s Life between The Panels.* “New Yorker”, July 22. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster> (access date: 10.11.2023)

Wertham, Fredric (1954). *Seduction of the Innocent: The Influence of Comic Books on Today’s Youth.* New York: Reinhart.

Whitted, Qiana (2019). *EC Comics: Race, Shock, and Social Protest.* New Brunswick: Rutgers University Press.

Illustrations

III. **1.** Davis, J. (1953). Haunt of Fear. #19. P. 32

III. **2.** Craig, J. (1952). Crime SuspenStories. #17. Cover

III. **3.** Craig, J. (1952). Crime SuspenStories. #17. P. 02

III. **4.** Davis, J. (1952). Shock SuspenStories. #2. P. 22

III. **5.** Orlando, J. (1953). Weird Fantasy. #18. P. 31

III. **6.** Kurtzman, J. (1952). Two Fisted Tales. #25. P. 23

III. **7.** Krigstein, B. (1954). Impact. #1. P. 25

III. **8.** Krigstein, B. (1954). Impact. #1. P. 30

III. **9.** Craig, J. (1954). Crime SuspenStories. #22. Cover

III. **10.** Wood, W. (1954). Shock SuspenStories. #14. P. 15

III. **11.** Freas, K. (1959). Mad Magasine. #48. Cover

второе измерение. собрание современного искусства кардиохирурга михаила алшибая

Ю. С. ЛЕБЕДЕВА

Независимый исследователь, Москва
lebedeva.yuila@gmail.com

YULIA S. LEBEDEVA

Independent researcher, Moscow
lebedeva.yuila@gmail.com

Для цитирования: Лебедева Ю. С. Второе измерение. Собрание современного искусства кардиохирурга Михаила Алшибая // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 222–257

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-222-257

Аннотация

Статья посвящена выдающемуся коллекционеру неофициального советского и современного российского искусства, знаменитому кардиохирургу, руководителю отделения коронарной хирургии Научного центра сердечно-сосудистой хирургии им. А. Н. Бакулева, профессору Михаилу Алшибая и произведениям из его собрания. Приводятся детали биографии, история создания коллекции, ее пополнения и уникальных случаев обретения произведений, рассуждения героя статьи об искусстве, коллекционировании и жизни. Также делается попытка анализа коллекции на материале, вошедшем в 2014 году в постоянную экспозицию музея «Другое искусство» в Российском государственном гуманитарном университете. Отобранные для экспонирования произведения представили коллекцию как единый организм, эта экспозиция — опыт рассмотрения истории отечественного искусства за последние 80 лет на примере работ, собранных частным лицом и во многом случайно. Записанные специально для статьи комментарии собирателя раскрывают тайны обретения произведений и «эксгумации», как он любит выражаться, забытых художников. Спасение их от забвения — главная из тем коллекционера-исследователя, которым Михаил Алшибая в полной мере является.

Ключевые слова: Михаил Алшибая, медицина, кардиохирург, отечественное искусство, частное собрание, коллекционирование, нонконформизм, современное искусство, выставки, экспозиция, музей «Другое искусство», забытые имена, memento mori, сердце

the second dimension.
the contemporary art
collection of the cardiac
surgeon mikhail alshibaya

Abstract

The article is dedicated to the famous collector of unofficial Soviet and contemporary Russian art, the renown cardiac surgeon, director of the Dept of coronary and vascular surgery of the A.N. Bakulev National Medical Research Centre for Cardiovascular Surgery, Moscow, Mikhail Alshibaya, and to the artworks from his collection. The article provides some details of the collector's biography, the history of launching and compiling of his collection, its appending, with some unique cases of acquisition of items, and the collector's reflections on art, collecting and life. An attempt follows to analyse the collection of the material, included in 2014 into the permanent display of the "Other Art" museum at the premises of the Russian State University for the Humanities in Moscow. The artworks, chosen for display, presented the collection as a one whole unity. This exhibit is an attempt to present the history of Russian art of the last 80 years on the example of the artworks, accumulated by a private person, and in many cases, incidentally. The collector's comments, recorded for the article, disclose some mysteries of acquisition of the artworks, and the "exhumation", as he likes calling it, of forgotten artists. To save these artists and their work from oblivion is the main topic of activity of Mikhail Alshibaya, who is a collector-researcher at its full.

Keywords: Mikhail Alshibaya, medicine, cardiac surgeon. Soviet underground art, Soviet non-conformist art, non-conformism, contemporary art, private collection, exhibitions, exposition, museum "Other Art", forgotten names, memento mori, heart

Эту статью можно было бы собрать из одних цитат. Примерно за последние 20 лет, с тех пор как Михаил Алшибая начал делать выставки на основе своей коллекции, он дал не менее полсотни интервью. Вальтер Беньямин, философ, писатель и страстный коллекционер, которого мы вспомним здесь не раз, очень любил подобный жанр — коллекционирование цитат. Возможно, что-то подобное стоило бы составить и здесь. Конечно, о себе невозможно говорить без повторений, но Михаил, как истинный интеллект, невольно разнообразит каждый разговор — даже когда слышит одни и те же вопросы. Он уже многое рассказал о своей жизни и личной философии собирателя на страницах самых разнообразных интернет- и не только изданий, упоминая о первых шагах в этой области, первых покупках, важных для себя обретенных произведениях, потрясающих находках, о захватывающих, буквально детективных расследованиях, которые он сам проводил. И эта статья — первая попытка собрать и проанализировать огромный материал и создать объемный портрет врача-коллекционера, который словно бы существует в двух измерениях (профессиональном и творческом) уже не один десяток лет. Михаил Алшибая — один из тех коллекционеров, кто неотделим от собранного им с таким интересом и любовью, поэтому вторая часть текста посвящена его выставочным и музейному проектам, в которых он анализирует собственное собрание.

Так сложилось, что мы с Михаилом знакомы очень давно и начали вместе выставочную линию его собрания еще в середине 2000-х. Это послужило для него импульсом заняться еще и кураторской деятельностью — в общей сложности за двадцать лет он осуществил около шестидесяти проектов. Лично я работала с Михаилом и его коллекцией четырежды: в 2004 году в музее «Другое искусство» в РГГУ состоялась выставка памяти великого коллекционера Леонида Талочкина; в 2011-м там же мы показали современное искусство (Михаил назвал выставку «Линия»); в 2014 году работы из его коллекции стали новой версией постоянной экспозиции музея «Другое искусство» в РГГУ, сменив коллекцию Талочкина, переданную в Третьяковскую галерею. Затем четыре года я была куратором его коллекции в РГГУ — и немного за пределами университета¹. Свой текст для экспозиции Алшибая назвал «Новая жизнь „Другого искусства“», так появилось название проекта. Мы разместили в залах около двухсот вещей и постарались показать

цию целиком нет решительно никакой возможности, — собрание не описано, а кроме того, хранится в двух точках (квартире и мастерской). Мне впервые довелось делать выставку на расстоянии: я прежде не бывала в Перми и не видела залов для выставки. Дизайнер (уже знакомый с залами) размещал экспозицию на компьютере в Петербурге, а я курировала процесс из Москвы. Интересно то, что на стены в итоге поместилось все, кроме одного произведения.

1 В 2019 году Михаил предложил мне стать куратором выставки его коллекции в Пермской художественной галерее. Так появился проект «Пульсации» (<https://permartmuseum.ru/event/444>), показанный в рамках Дягилевского фестиваля. Это был очень интересный опыт. Во-первых, во время подготовки выставки я ознакомилась с рядом произведений из коллекции, которых раньше не видела, — и смогла включить их в пермскую экспозицию. Это очень важно, т. к. обозреть всю коллек-

коллекцию как можно более репрезентативно. В этой статье мне хотелось бы рассказать не только о незаурядной личности самого Михаила Алшибая, но и попытаться проанализировать сделанное нами с художественной точки зрения.

Коллекция и коллекционер

Слова из эпитафии наиболее точно передают характер собрания Михаила Алшибая. Изучение эпохи — главное, что выделяет его и ставит рядом с ведущими коллекциями подобного рода. Видимо, таковы ментальные особенности нашей культуры. Ведь коллекционирование — это не только жажда обладания прекрасным, но одержимость, азарт охоты и познания, поиск, адреналин, игра — немало самых разных эпитетов можно употребить, говоря об этом многостороннем, необычном и интереснейшем человеке. Михаил Алшибая — из тех коллекционеров-уникумов, которыми славится наша страна. У фанатичного собирательства здесь глубокая традиция. И если богатые купцы Третьяковы, Щукины и Морозовы в начале прошлого века легко могли себе позволить приобретать самое лучшее и делать свои собрания публичными, то коллекционеры неофициального советского искусства второй половины XX века (а именно с этого материала Алшибая начал свой путь собирателя) были лишены подобных возможностей. Но многие из них невольно стали еще и исследователями искусства этого периода. Арт-рынок как таковой в советские времена фактически отсутствовал, произведения покупались у художников, которые одновременно были друзьями, а многое попросту дарилось — в этой среде внимание собирателей искусства, не боявшихся вездесущего КГБ, для художников было не менее важно, чем деньги. Леонид Талочкин (1936–2002) собрал не только великолепную коллекцию², составленную фактически из одних подарков, но и обширный архив³, и в результате получил заслуженный титул архивариуса неофициального искусства. Много прекрасных подарков получили от художников собиратели Альберт Русанов (1936–2002) и Евгений Нутович (1934–2017)⁴. Художник Владимир Немухин (1925–2016) завещал свое собрание ГТГ, поэт Всеволод Некрасов и художник Эдуард Штейнберг — ГМИИ им. А. С. Пушкина. Владимир Немухин вспоминал: «Ну а кто еще мог себе позволить покупать „абстрактивистов“ в той ситуации. У советских людей тогда не было ни денег, ни храбрости, чтобы „такое“ держать у себя дома. И Нутович, и Талочкин, и Русанов, и, конечно же, Костаки — это все „гении-будетляне“. Они в нас поверили, полюбили и как могли поддерживали. Но возможности их были невелики, даже у Костаки» (1913–1990) [Уральский, 2012].

2 С 2014 года собрание Леонида Талочкина является частью Государственной Третьяковской галереи.

3 С 2014 года в архиве центра современной культуры «Гараж».

4 Оба собрания принадлежат семьям.

С началом капитализма в России появилось множество коммерческих коллекций, которые собирались с целью вложения средств. Некоторые из них впоследствии частично или полностью продавались, другие продолжают пополняться и поныне, какие-то живы, но заморожены и где-то спрятаны. Михаил Алшибая неоднократно повторял, что его целью всегда было познание искусства через собирательство, а вовсе не инвестиция. «Само приобретение для меня мало что значит. Мне дарят иногда: художники ко мне относятся с уважением. Может быть, именно потому, что я никогда не занимался торговлей, перепродажей — мне все это чуждо» [Алшибая, 2014а]. Живя жизнью кардиохирурга, подчиненной жесткой медицинской дисциплине, параллельно Михаил Алшибая уже 37 лет ведет жизнь собирателя искусства. Для него это как будто второе измерение, отдушина, способ отвлечься, но в то же самое время — серьезный исследовательский процесс, ведь ученый, профессор привык докапываться до сути вещей, а заниматься этим, работая с искусством, — вообще одно удовольствие. И как когда-то сказал сам Михаил, «коллекционер — всегда заложник бесконечности», ибо на этом увлекательном пути остановиться невозможно, а значит, коллекция Алшибая продолжает пополняться до сих пор. Разумеется, в силу множества факторов — возраст, житейские обстоятельства, общественные настроения — новые обретения происходят не столь активно, как раньше, но дело все равно понемногу движется.

С коллекционированием часто происходит одно и то же: сначала владелец сокровищ скрывает их от всех, а потом ему вдруг надоедает в одиночку «чахнуть над своим златом» и возникает желание кому-нибудь его показать. Конечно, степень публичности бывает различна. Кто-то показывает собранное в кругу друзей и знакомых, кто-то начинает отдавать работы на выставки, а некоторые собиратели идут еще дальше — пытаются сделать свое детище достоянием общественности на постоянной основе. И на этом феномене выросли многие музеи мира. Подобный путь прошел и наш герой.

Начало собирательства

Алшибая неоднократно рассказывал о том, что год рождения его коллекции — 1986-й. Триггером послужила смерть художника Анатолия Зверева, работу которого Михаил собирался купить, но не успел. Его друг, тоже кардиолог, академик Давид Иоселиани, своим примером подтолкнувший Алшибая к собирательству, коллекционировал Зверева и обещал с ним познакомиться. Но Иоселиани не был единственным: в 1982 году Алшибая в качестве врача оказался в квартире уже тяжело больного и вскоре умершего коллекционера Якова Евсеевича Рубинштейна (1900–1983). «Обстановка квартиры меня поразила: все стены были сплошь, без промежутков, увешаны картинами художников русского авангарда» [Алшибая, 2008]. «Там был и Малевич, и Кандинский, и многие другие художники» [Алшибая, 2014б, с. 7]. «Общение с Яковом Евсеевичем оставило глубокий след, и вот тогда, пожалуй, мне впервые захотелось иметь настоящую картину, хотя бы одну» [Алшибая, 2008]. «Его прооперировали, и после операции он скончался.

Но примерно три недели мы с ним прообщались. Он мне рассказывал удивительные истории, каждую из которых я помню. И это тоже был очень важный для меня импульс» [Алшибая, 2015а].

Иоселиани отказался продавать Алшибая что-либо из собранного им Зверева, но познакомил с Владимиром Немухиным, который очень проникся живым интересом молодого врача и дал ему много важных советов; они дружили до самой смерти художника. Главное — Немухин предложил Алшибая выбрать из своей папки три работы Зверева в подарок. «Так моя жизнь потом по папкам и пошла. Тогда он подарил мне и свои вещи — также на выбор, и тут выбор оказался просто абсолютно удачным — это была очень необычная композиция на большом листе бумаги с неким летящим объектом, что-то вроде воздушного змея, с вплетенной в его „хвост“ игральная карта»⁵ [Алшибая, 2013].

Так что коллекция началась с прекрасных и щедрых даров. Немухин, сам будучи коллекционером, понимал, каким образом можно разжечь факел страсти собирательства. А что касается первых приобретенных работ, — это были два маленьких холста Беллы Левиковой, купленные Михаилом на «вернисаже» в Измайлово в 1986 году чисто по наитию: просто понравилось. Работы продавала ее дочь, и имя автора нигде не было указано. Потом, правда, девушка намекнула, что это, вообще-то, известная художница. А через два года ее картины продавались на московском аукционе Sotheby's.

Сегодня коллекция Алшибая насчитывает примерно 7000 произведений. А сколько на самом деле, он и сам точно не знает. Когда работаешь врачом, остается мало времени на кропотливую работу хранителя коллекции. Алшибая придумал для себя и своего собрания одно правило: он собирает произведения, созданные начиная с 1958 года — года своего рождения. Хотя попадают и небольшие исключения — но это, скорее, для души, нежели для концепции — все же Алшибая собирает произведения советского андеграунда и актуального искусства конца XX–XXI веков. К словам Немухина «Смотри, не покупай что попало, будь строг, не засоряй коллекцию» [Алшибая, 2014а] Михаил прислушался лишь отчасти. Много приобреталось целыми папками ради нескольких по-настоящему стоящих листов графики, многое ему дарилось, хотя художники, как правило, дарят то, что нравится им самим, или предлагают выбрать (как это сделал Немухин).

Большинство коллекционеров — «родом из детства». Философ Вальтер Беньямин, сам бывший с детских лет страстным собирателем, со знанием дела рассуждал о том, что у ребенка «с каждого найденного камня, с каждого сорванного цветка, с каждой пойманной бабочки начинается... коллекция, и вообще все, чем он владеет, составляет для него одну-единственную коллекцию. Эта страсть у него являет свое истинное лицо, строгий индейский взгляд, чье пламя горит в глазах и у антикваров, исследователей, библиофилов, но уже замутнено и напоминает манию» [Беньямин, 2012,

5 Немухин В. Н. Композиция (Воздушный змей). 1987. Бумага, гуашь, карандаш, коллаж. 70×78. Собрание М. Алшибая.

с. 60]. Известно, что многие коллекционеры так или иначе «заболели» собирательством еще в детские годы. Михаил Алшибая — не исключение. Все началось с писчих перьев, карманных фонариков и ключиков от шкатулок («это единственная из детских коллекций, которая у меня сохранилась по сей день, я ее даже изредка пополняю» [Алшибая, 2011b]). «В моей коллекции ключей есть один ключ, который, я считаю, можно назвать главным экземпляром всех моих коллекций — это ключ от затонувшего в Севастопольской бухте, уже после войны, линкора „Новороссийск“» [Алшибая, 2014b, с. 2]. «...Я могу сказать абсолютно точно, что... была... некая страсть к накоплению... к систематизации не только вещей, а фактов... Мне всегда нравились классификации. И возможно, эти коллекции ключиков — тоже страсть к систематизации, к соединению элементов, к созданию серий» [Алшибая, 2016].

В детские годы для Алшибая были важны литература, поэзия, классическая музыка, затем кино. Но изобразительного искусства как такового в его жизни тогда не было. Михаил вырос в интеллигентной семье потомственных врачей в небольшом провинциальном городе Батуми на берегу Черного моря, где не было даже художественного музея. «Все мои представления об изобразительном искусстве основывались на открытках с репродукциями картин из Третьяковской галереи, каких-то альбомах художественных, единичных. Картин в доме тоже не было. Было несколько вещей местных художников, но к литературе и поэзии у меня был с самого раннего детства очень большой интерес и даже страсть» [Алшибая, 2014b, с. 4]. Но самое главное — были книги с картинками. Хотя в семье медиков и книги специфические. «Особенно Алшибая впечатляли описанные еще Булгаковым в „Записках юного врача“ „накожные чудесные атласы“. В доме была изданная в 1911 году книга по венерологии Якоби и Цилера, доставшаяся в наследство от деда-врача: „Там были изумительные литографии с изображением страшных кожных болезней. Я как-то сказал своей маме (тоже врачу), что мне очень нравятся эти картинки, и она забеспокоилась о моем психическом здоровье. Мне кажется, это был первый сознательный взгляд на изобразительное искусство“» [Лебедева, 2004, с. 3].

Потом, в юности, было увлечение авторским кино, которое Алшибая смотрел запоем в кинотеатре: «Единственное, чем я по-настоящему хотел заниматься в жизни, — это снимать кино», — признается он⁶. Но в семье врачей этого никто не понял.

Когда Михаил уже жил в Москве и учился во 2-м Медицинском институте им. Сеченова, он продолжил собирать медицинские атласы, которые впоследствии составили основу его прекрасной коллекции. Божественная структура человеческого организма, сопряженность всех его систем, как в производстве искусства, увлекла его. Со временем молодой врач начал покупать

6 Документальный фильм о Михаиле Алшибае «Все хотят жить вечно». Режиссер Евгений Голынкин. Россия, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RvUDXFA5W54>

альбомы по искусству, что в конце 1970-х в Москве было непростым делом. А несколько позднее в журнале «Америка» он прочел большую статью о Малевиче, в которой впервые увидел супрематические композиции и осознал, что именно ему по-настоящему интересно в искусстве.

Произведения искусства даже сегодня не являются единственным увлечением Алшибая. Еще один сантимент, связанный с детством, — редкая и очень локальная тема: собираемая с 2006 года и уже почти полная коллекция почтовых марок города Батум времен Британской оккупации. Началось все с одной марки, которая была у мамы. «Город, в котором я родился, Батуми, за свою историю находился в составе трех империй — Османской, Российской и Британской. По окончании Первой мировой войны в 1918 году он перешел под юрисдикцию Великобритании. В течение полутора лет мой родной город находился в составе Британской империи, и, естественно, были выпущены марки. В частности, после возмущений местного населения оккупацией на марках появилась надпечатка *British Occupation* — их я и собрал почти в полном количестве. Там есть очень редкие марки, выпущенные по 46 экземпляров, например. Много я покупал по интернету, цены тогда были небольшие, но моя активность привела к тому, что сейчас они взлетели, и я просто ничего не могу купить, хотя у меня почти все уже есть» [Алшибая, 2013]. В силу этих драматических обстоятельств подобных марок было выпущено не так много, среди них были довольно редкие и, по словам коллекционера, некоторые имели достаточно высокую цену: «Я нашел два десятка никем не описанных вещей» [Алшибая, 2017a]. «Почтовая марка, казалось бы, — ничто по сравнению с картиной, и все же это ведь тоже художественная миниатюра... некий знак, и для меня этот знак — простое дерево, которое повторяется на всех этих марках, — напоминание о моем детстве, которое... определяет формирование личности. Я считаю, мои ранние батумские впечатления во многом определили дальнейший путь»⁷.

Врачи-коллекционеры, хирурги-«художники»

«Коллекционирование — некий род болезни, — не раз повторял Алшибая. — Я в этом глубоко убежден. Но если этот недуг не укорачивает жизнь и социально не опасен, то человека не надо лечить. Лично моя потребность в искусстве обеспечивает рекреацию, переключение от рутины повседневности, полет фантазии. Многие хирурги прекрасно рисуют, но при этом лишь единицы собирают произведения искусства... осознание факта, что вещь находится у тебя одного, может проявлять нечто явно нездоровое. Коллекционирование — это и абсолютный фетишизм» [Алшибая, 2003].

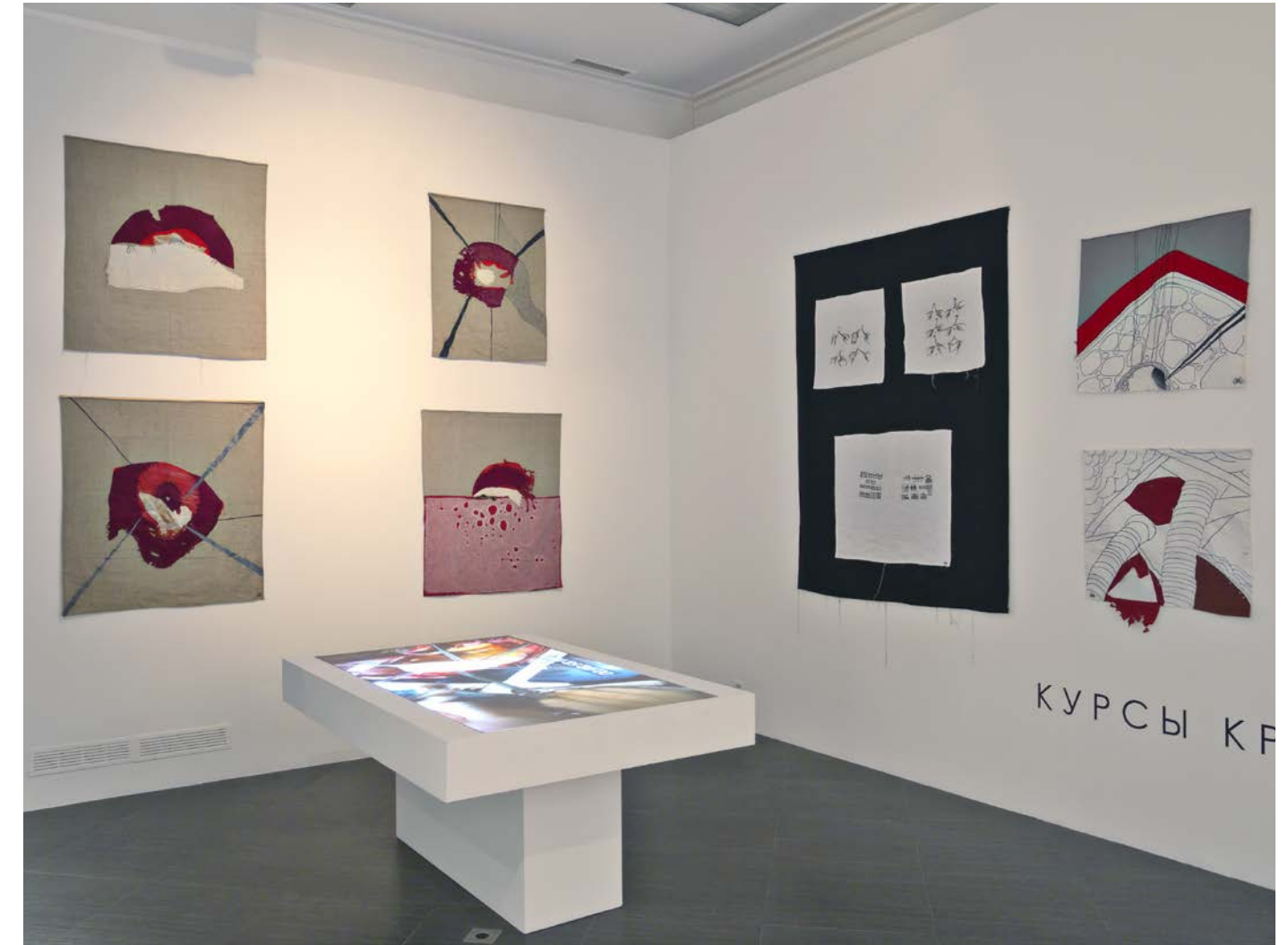
Кстати, среди врачей всегда были заядлые коллекционеры. «Заразившийся» собирательством у друга и однокурсника Михаила Алшибая академик и профессор Марк Курцер рассказывал в интервью, что среди советских врачей высокого ранга коллекционирование предметов искус-

7 Из экспликации к выставке «Хирургия» в фонде культуры «Екатерина», 2014–2015.

ства было довольно частым увлечением: «собирали главный хирург НИИ им. Склифосовского Сергей Юдин, академик и терапевт Александр Мясников, академик Владимир Виноградов, хирург-онколог Николай Блохин и другие» [Курцер, 2014]. Когда Алшибая в начале 1980-х пришел работать в институт им. Бакулева, его учитель, директор института академик Владимир Бураковский, был увлеченным собирателем советского андеграунда и дружил с художниками [Чудецкая, 2011]. Искусство как хобби спасает медиков от выгорания. Врачи лечат тело, тогда как художники врачуют душу, но художники подобно врачам изучают анатомию человеческого тела. Самый популярный пример — рисунки Леонардо да Винчи, но есть множество других. И о хирургах тоже часто говорят, что они художники: «Это был неподражаемый художник, тонкий ювелир, оперировавший, мало сказать, хорошо и отлично, а изящно, красиво, виртуозно», — писал хирург, академик Владимир Кованов о своем учителе — хирурге, академике Николае Бурденко [Петров, 2014].

Но и художнику нужно быть немного хирургом, только уже в воображении, чтобы потом воплощать свои знания и мысли в произведениях. На эту тему в одном интервью Алшибая вспоминал удивительную историю, как его учитель Владимир Бураковский показывал своим друзьям, скульпторам Николаю Силису и Владимиру Лемпорту, операцию на сердце прямо в операционной: «Он оперировал — они смотрели. Художники всегда интересуются этим. <...> А Бураковский считал — и я так считаю, — что художник, да и вообще любой человек, должен хоть один раз увидеть операцию на открытом сердце. Потому что это меняет менталитет. Это не моя фраза, это сказал кто-то из американских президентов: „Два величайших достижения XX века — космические полеты и хирургия открытого сердца“ [Алшибая, 2011a].

Михаил Алшибая писал о себе, что «во время операции чувствует себя человеком, создающим фреску, которую нужно дописать, пока штукатурка не высохла» [Алшибая, 2008]. В первую очередь он — врач, и не устает повторять, что 98% его жизни занимает именно хирургия и что на самом деле его главная коллекция — клинические случаи из практики, которые он собирает уже очень давно: «Я действительно был настолько увлечен медициной, хирургией. Я коллекционировал в своем мозгу... необычные клинические случаи, необычные операции. Причем материальные носители, на которых эта коллекция базировалась, — это были рентгенограммы, зарисовки операций, может быть, выписки из истории болезни» [Алшибая, 2014b, с. 1]. Для него коллекция всегда была более широким понятием, чем даже для искусствоведов: в его понимании любое исследование в любой научной сфере включает в себя коллекционирование (сбор материала, систематизацию). Алшибая так увлекся собирательством и искусством, что в итоге даже стал участвовать в художественных проектах, но всегда строго в рамках своей темы — сердечной хирургии. Еще в 2001 году он был участником проекта «Сладкий дизайн» в гостинице «Метрополь», где известным людям предложили сделать эскизы тортов, которые потом воспроизвели кондитеры. Придуманный им торт был в виде огромного сердца («рыхло-пористое суфле из клюквы, слизистый розовый крем и подрагивающие же-



Ил. 1

Вид экспозиции на выставке «Хирургия». Совместный проект Марии Арендт и Михаила Алшибая «Курсы кройки и шитья». 2012. Экспозиция в фонде культуры «Екатерина». Зима 2015–2016

латиновые сосуды в разрезе имели вид вполне „сердечный“» [Гнедовская, 2001]). А в 2017 году Алшибая пригласили как художника в арт-пространство Untitled, чтобы провести кулинарный перформанс. Он назывался «Мясная радость» и состоял из того, что «все ужинали на обычном обеденном столе, но с одним отличием — гости вечера полчаса назад собственноручно „оперировали“ то, что впоследствии было съедено. Видеопроекция операции с пульсирующим сердцем стала орнаментом на белой скатерти» [Алшибая, 2017а], ведь «приготовление еды и операция на сердце имеют много общего» [Алшибая, 2017а]. Между этими в большей степени светскими мероприятиями происходили и события вполне художественные. Художница Ольга Чернышёва, чьи произведения есть в коллекции Михаила, случайно увидела его рисунок со схемой операции, подобные которым он делал уже много лет, и предложила ему выставить их в одном проекте. В 2008 году в Metis_NL gallery в Амстердаме состоялась их совместная выставка под названием „Emergency Drawings“, где операционные схемы Михаила соседствовали с акварелями Ольги. В 2012 году в Третьяковской галерее на Крымском Валу (на групповой выставке «Музей современного искусства: Департамент труда и занятости») Алшибая провел совместный перформанс с художницей Марией Арендт, которая много работает с тканью и вышивкой. Идея проекта «Дела сердечные», или «Курсы кройки и шитья» принадлежит Марии: на стенах висели ее «тряпочки», на которых были вышиты срезы человеческого сердца, на стену проецировалось видео с операцией коронарного шунтирования, которые ежедневно делает Алшибая, а сам хирург специальными инструментами как будто делает операцию на работе Арендт, пришивая к ней кусочек ткани и объясняя свои действия.

Так искусство отвоевывало себе все больше места в жизни и душе коллекционера, не нанеся при этом никакого вреда его профессиональной деятельности. Напротив, служило источником вдохновения для новых подвигов. Два измерения гармонируют друг с другом, т. к. оба обращены к человеку, и не только к физическому его существованию, но и к его душе. Алшибая объясняет этот феномен своей жизни так: «Есть такое английское слово truents, по-русски, труэнты. Кто такие труэнты? Школьные прогульщики, ребята, которые сбегает с занятий. Это, в общем-то, мне не чуждо, у меня были такие моменты в биографии (смеется)... Есть врачи, которые либо параллельно с основной работой, либо вообще все бросив, уходят в совершенно другие области и становятся писателями, художниками, искусствоведами и т. д. Я понял, что тоже представитель вот этого самого труэнтизма. Я — типичный труэнт. Параллельно с медициной я занялся совершенно другими вещами: одновременно я сам, самостоятельно сделал первую операцию с искусственным кровообращением и приобрел первую картину — это было примерно в одно и то же время»⁸.

8 Документальный фильм о Михаиле Алшибае «Все хотят жить вечно». Режиссер Евгений Голынкин. Россия, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RvuDXFA5W54>

Концепты и выставочные проекты

1. Memento mori

2010-е годы были временем наивысшей активности Михаила Алшибая в художественной жизни. Он часто предоставлял произведения из своей коллекции для выставок по всей стране, один за другим проводил кураторские проекты, давал интервью. В сентябре 2014-го мы открыли постоянную музейную экспозицию в РГГУ, а в декабре того же года в фонде культуры «Екатерина» Михаил осуществил проект «Хирургия: рождение, любовь, встречи, интересы, желания» (кураторы — Михаил Алшибая, Виталий Пацюков). Все зародилось как всегда почти спонтанно: «Виталий Пацюков подошел ко мне и сказал: „Михаил, тебе надо сделать выставку с названием «Хирургия»“. И у меня сразу родился целый пласт идей, но прошло несколько лет вызревания этого проекта» [Алшибая, 2018], — вспоминает коллекционер. При этом для создания огромной экспозиции «Хирургии» он не взял из музея ни одной вещи, — ему хватило того, что было дома и в мастерской, для того чтобы сделать проект о себе, своей жизни, своей личности.

«Личность коллекционера раскрывается в тотальной инсталляции, состоящей из собираемых им произведений искусства и любимых предметов, сопутствующих его личной истории. Выставка — это фактически жизнь Михаила, его размышления о природе искусства, о феномене рождения и смерти. В сущности, искусство способно предупреждать болезни цивилизации и даже излечивать их», — говорил Виталий Пацюков в тексте к выставке [Пацюков, 2014]. Здесь были переплетены важные для Михаила предметы — все его коллекции: уже упомянутые батумские марки соседствовали с открытками, старинными гравюрами и даже британским военным мундиром⁹, произведения искусства висели рядом с операционными схемами и медицинскими инструментами, а также манекенами и надувными куклами, которые изображали людей во время операции.

Но главная мысль выставки, впрочем, как и большинства проектов Михаила, — это memento mori. Кардиохирург ежедневно борется со смертью в рутинном смысле: он приходит на работу и начинает операцию на сердце, во время которой пациент может умереть, но операцию необходимо завершить ради того, чтобы пациент жил. Так, врач, всякий раз рискуя, отгоняет от пациента смерть. Конечно, это способствует философскому к ней отношению, но также и пониманию, не только ментальному (как у обычных людей), но и физическому, что смерть неминуема. Жизнь с искусством отгоняет от

9 «Это парадный мундир английского бригадного генерала Уильяма Джеймса Нормана Кука-Коллиса, который в течение всей оккупации был военным губернатором города Батума. Внутри есть бирка с надписью чернилами от руки „Brieg. W. Cooke-Collis“. Такую форму для британских генералов ввели позже, в начале 30-х годов, так что в Батуме он носил иной мундир, но все равно мне кажется важным, что это именно его личный

мундир, сшитый армейским портным вручную, и по размеру как будто точно на меня, то есть Кук-Коллис был моей комплекции. Я купил китель на ebay у английского коллекционера военной формы, по-видимому, он нашел другой экземпляр лучшей сохранности (у этого недостает погон), а сам Кук-Коллис был ему малоинтересен» (Комментарии Михаила Алшибая автору, декабрь 2023).

врача мрачные мысли и в то же самое время заставляет его думать о вечности, приучая к тому, что смерть всегда рядом. «Я постоянно сталкиваюсь со смертельно больными людьми. Операция дает им некий шанс на жизнь, а может и ускорить их движение к пропасти. Это реальная жизнь. Но это, может быть, даже больше искусство, чем все картины, которые находятся вокруг нас» [Алшибая, 2015a]. «Сегодня я очень далек от того, чтобы искать в искусстве только красоту. Возможно, это прозвучит очень резко, но мне кажется, что искусство должно напоминать нам о смерти. Ведь жизнь и смерть — понятия неразделимые: одно не может существовать без другого. И задача любого вида искусства — передать ощущение мимолетности, хрупкости жизни, бренности бытия. Настоящая живопись всегда „говорит“ нам об этом, но... не вербально, а языком цветовых отношений», — рассказывал Михаил Алшибая в интервью перед одной из своих выставок [Алшибая и Курцер, 2007, с. 5]. А философ Жан Бодрийяр еще в 1960-е рассуждал о том, что «коллекционерство есть игра со смертью (страсть) и в этом смысле символически сильнее самой смерти...» [Бодрийяр, 1999, с. 109]. Еще раньше, в 1931 году, Вальтер Беньямин замечает, что «коллекционера больше всего очаровывает возможность собрать разрозненное в один магический круг, где все замрет в последнем восторге — в восторге отдавшегося. Все, о чем коллекционер помнит, думает и знает, становится цоколем, рамкой, постаментом, замковым камнем для того, чем он владеет. Возраст, место происхождения, способ изготовления, прежний владелец, от которого эта вещь перешла, — все это для истинного коллекционера соединяется в каждом отдельном случае в некую магическую энциклопедию, посвященную судьбе той или иной вещи» [Беньямин, 2018, с. 10–11]. Михаил Алшибая с самого начала своей собирательской деятельности встает на путь исследователя: «для меня очень важен контекст, не сама работа как некий предмет любования или наслаждения прекрасным (я не использую такие категории), а то, что окружает работу: история жизни художника, например, или история создания конкретной работы или серии работ, или история ее поступления в коллекцию. <...> У меня всегда каждая работа связана с некой историей, это очень важный для меня момент» [Алшибая, 2018]. Но он всегда напоминает о том, что начало его деятельности как коллекционера было отчасти сопряжено со смертью тех или иных людей (знакомство с коллекционером Рубинштейном накануне его кончины, внезапный уход Зверева), таким образом бренность жизни и вечность искусства были для него связаны друг с другом с самого начала. Но затем пришло понимание и того, что хотя искусствоечно, оно слишком часто предается забвению. И он начал поиски полузабытых художников андеграунда, буквально воскресив нескольких из них.

2. «Эксгумация» и Гаяна Каждан

Вскоре после осознания многозначности и важности темы *memento mori* в самом начале 2000-х Михаил Алшибая придумал большой проект, который, благодаря иронии художника Бориса Жутовского (1932–2023), получил

название «Эксгумация». Проект состоял из нескольких выставок, одна из которых носит именно такое название, но случилась она только в 2012 году. А этому предшествовали долгие годы поисков, открытий, охоты в буквальном смысле слова за работами пропавших, давно умерших, несправедливо забытых художников. Первой призрачной целью, буквально фата-морганой, стала художница Гаяна Каждан (1930–1973), чьи работы Алшибая впервые увидел в каталоге знаменитой выставки «Другое искусство», проходившей в Третьяковской галерее в 1990 году. Талантливая, невероятно харизматичная, богемная и одинокая, она покончила с собой в 40 с небольшим лет еще в начале 1970-х, и постепенно память о ней почти стерлась. Михаил пытался найти ее работы, и неожиданно в книге поэтессы Татьяны Врубель (1940–2005) он вдруг наткнулся на поэму о Гаяне. Оказывается, они были подругами, и Татьяна считала, что все наследие Гаяны погибло — было выброшено на помойку. Алшибая не поверил, решил попробовать разыскать что-то, и стал буквально одержим ею. В итоге он оказался прав, установив местонахождение около пятидесяти работ Гаяны. До сих пор он мечтает сделать ее выставку. Большую помощь в поисках в свое время оказал Борис Жутовский. О всех перипетиях Михаил подробно писал и неоднократно рассказывал в разных интервью. В итоге ему самому удалось приобрести две работы Каждан — яркие, экспрессивные и в то же самое время грустные: автопортрет и ню, выполненные в пастозной манере. В процессе поисков Алшибая приобретал все новые знания о художниках. Искусствовед Зана Плавинская (1940–2010) как-то сказала: «Ну что вы, Миша, все ищите Гаяну, займитесь-ка лучше Таней Киселевой!» [Алшибая, 2005]. И перед коллекционером открылся еще один новый мир. Татьяна Киселева (1940–1990) рано умерла, и большинство ее загадочных, насыщенных фактурой картин хранилось у ее матери. Михаил сделал ее выставку одной из первых — в 2003 году в Институте искусствознания в Козицком переулке (там работала знакомая Татьяны, Ксения Александрова, которая инициировала выставку), издал небольшой каталог и купил несколько работ художницы.

С этого началась богатая выставочная деятельность Алшибая (еще раньше, также в 2003 году, прошла выставка «Гоппе из собрания Алшибая» в Литературном музее, на ней были показаны «книги художника» Виктора Гоппе). В ходе поисков работ Гаяны Каждан Михаил наткнулся в интернете на поэму Генриха Сапгира «Жар-птица»¹⁰, написанную в 1995 году в Париже и посвященную умершим друзьям-художникам:

чудовищная грозовая
собою из себя сияя
воссев на блюде
на Христовом обеде
Жар-птица кличет призывая

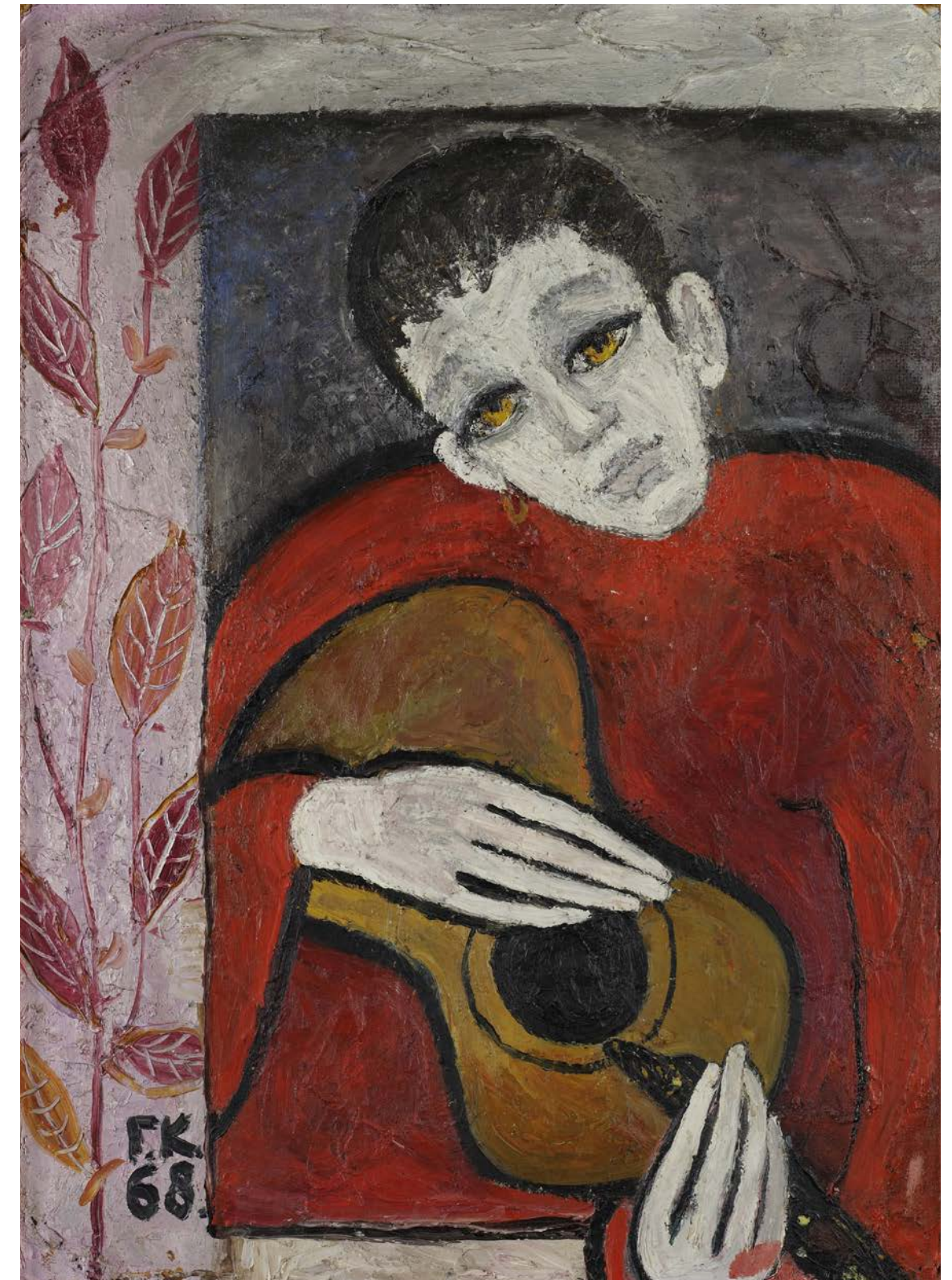
10 Сапгир Г. Жар-птица. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir12.html>

усопших мастеров к беседе:
 — славные мои художники
 живые во граде
 пьяницы ругатели безбожники
 девок запрягатели
 враги-приятели
 завсегдатаи кабака
 все до последнего слабака
 прилетайте
 отведайте облака —
 птичьего моего молока...

Прочтя эти стихи, Алшибая понял, что в его коллекции представлены уже почти все упомянутые в поэме имена. Так родилась идея выставки-инсталляции «Жар-птица», которая состоялась в 2005 году в Литературном музее (дом Остроухова в Трубниковском переулке). Это был серьезный концептуальный проект с прицельной подборкой работ, который развивал важные для собирателя темы воспоминаний и неминуемой смерти. Покуда выставка готовилась, умерло несколько художников, не упомянутых в поэме, но относящихся к тому же кругу. Алшибая — вместе с куратором со стороны литературного музея Натальей Ребровой, включили работы этих авторов в экспозицию и выделили для них отдельный зал: «Действительно, все ведь в конце концов окажутся на крыльях Жар-птицы!» [Алшибая, 2005]. За следующие 15 лет коллекция так разрослась, что в 2019 году в тех же залах была проведена выставка «Жар-птица. Второе издание»¹¹.

Выставка же под названием «Эксгумация» состоялась в 2012 году, через восемь лет после того как у Алшибая родилась ее идея. В поэме Татьяны Врубель о Гаяне Каждан упоминалось несколько ее картин, а среди них — «Золотой фараон», написанный художницей, как выяснилось, незадолго до смерти. Эта картина особенно заинтриговала Алшибая, но следы ее затерялись. Поиски длились долгие 12 лет, и в итоге картина нашлась в совершенно неожиданном месте — в семье давней знакомой коллекционера. Картина не продавалась, но на выставку ее заполучить удалось. Вот тогда и состоялась «Эксгумация», ведь именно с этой работы и началась детективная история, которая потом выросла в проект на всю жизнь. На «Эксгумации» были выставлены художники, о которых молодежь вообще ничего не знала, а пожилые удивлялись, узнавая работы, которые не видели столько лет. Конечно, большинство из выставленных художников уже ушли в мир иной, но бывали и исключения: к примеру, тонкий абстракционист Наташа Пархоменко (р. 1938), которая много лет не контактирует с худо-

11 Выставка «Жар-птица. Второе издание» по поэме Генриха Сапгира. Государственный литературный музей. Дом И. С. Остроухова в Трубниках. 8 июня — 1 октября 2019. URL: https://www.goslitmuz.ru/visitors/exhibitions_activity/current/9428/



Ил. 2
 Гаяна Каждан. Автопортрет с гитарой. 1968

жественным миром, к счастью, жива. Алшибая извлек ее буквально из небытия, провел персональную выставку в Московском музее современного искусства (2004), и с тех пор она еще несколько раз выставлялась. Но это — единичный случай, остальные художники давно покинули этот мир, а некоторые до своего ухода добровольно от этого мира прятались. Так, Максим Архангельский (1926–2007) — художник и скульптор, а по профессии физик, стал впоследствии монахом в миру. Лишь в совсем узком кругу помнят художника Алексея Паустовского (1950–1976), сына писателя, к сожалению, погибшего в возрасте 26 лет от передозировки наркотиков. Подобная участь постигла художника Александра Горохова (1955–1978), который в 23 года умер от лейкемии, но оставил после себя довольно много прекрасных работ. Всего на «Эксгумации» были представлены 42 художника: самые известные из них — давно умерший поэт-СМОГист Леонид Губанов (1946–1983), Игорь Куклес (1937–2002), более известный книжной детской иллюстрацией, а не своей живописью... «Вот это и есть моя главная научная работа. Я считаю свои занятия практической феноменологией. Ведь почему эксгумация? Ну да, понятно, на выставке — картины мертвых художников. Но дело не в этом. „Эксгумация“ — это процедура извлечения того, что скрыто: под землей или, если хотите, в глубинах бессознательного. Это — попытка увидеть предметы такими, какова их сущность. Например, я хочу понять, какое место эти художники действительно занимают в контексте своей эпохи. Увидеть вещи такими, какие они есть, — вот моя главная научная работа», — объяснял коллекционер в одном из интервью [Алшибая, 2012].

3. «Круги» и «Линия». Рождение музея

Еще в начале 2000-х, изучая произведения художников из своей коллекции и историю неофициального искусства, Алшибая (пусть и не первым) обратил внимание на то, что художественное сообщество советского андеграунда состоит из кругов. Об этом в своей книге «60–70-е...» пишет Илья Кабаков, не раз эта тема обсуждалась и в беседах с коллегами. Но, в отличие от всех нас, у Алшибая в изобилии имеется наглядный материал для иллюстрации своих идей. В 2006 году он делает как куратор выставку «Круги» в Московском музее современного искусства¹². «Идея вполне логичная, но не так легко исполнимая по причине многообразия, которое хотелось показать. <...> Несмотря на некоторую сумбурность в подаче, коллекция „Круги“ выигрывает не концептуально, а эмоционально. Редкость и качество показываемых работ не может не радовать. За двадцать лет беспрестанного поиска коллекционер собрал неплохой дайджест определенного исторического периода в истории искусства. На выставке представлено множество малых кругов: группы „Движение“ и „Сретенский бульвар“, круг Пятницкого, Лианозовская группа, студия Белютина и другие в итоге составляют один большой круг художников российского андеграунда. Похоже, на выставке

¹² Выставка «Круги» проходила в Московском музее современного искусства в здании в Ермолаевском переулке, 17 с 15 ноября по 10 декабря 2006 года.



Ил. 3
Алексей Паустовский. Федя. 1972

есть все — от всем известного Ильи Кабакова до умершего в юности еще в конце 70-х, забытого Александра Горохова — или же участника выставок „Бубнового валета“ Моисея Фейгина» [Лебедева, 2006].

Одновременно с идеей кругов у Алшибая возникает идея линии: так он называет преемственность между шестидесятниками и последующими поколениями художников, имея в виду линейное развитие искусства. Так он назвал свой проект в РГГУ¹³, когда мы рискнули впервые показать именно актуальное искусство из его коллекции («Линия», 2011). Приведу цитаты из текстов в каталоге выставки: «У меня родилась идея непрерывной „линии“, на первый взгляд, как будто противоречащая концепции „кругов“. В действительности мне всегда казалось, что, несмотря на революционные сдвиги, происходившие в искусстве на протяжении его развития, между наскальным рисунком с изображением мамонта и заформалиненной акулой Дэмиена Херста, между древнерусской иконой и „конструктором“ Валерия Герловина можно провести линию. Сегодняшнее „актуальное“ искусство, сколь бы оппозиционным по отношению к прошлому оно ни казалось, все равно находится в русле традиции, продолжает непрерывную линию» [Алшибая, 2011с, с. 5]. «Мы постарались показать, насколько актуально смотрятся некоторые произведения, созданные тридцать-сорок лет назад, рядом с современными. „Линия никогда не прерывается“, — повторяет Михаил Алшибая. В науке „линейные системы никогда не бывают хаосом“. Но только не в искусстве. Здесь возможно все» [Лебедева, 2011, с. 12].

Эти две выставки («Круги» и «Линия») оказались подготовкой к большой постоянной экспозиции в музее «Другое искусство» РГГУ в 2014 году, которая «обрушилась» на нас совершенно внезапно. Вдова Леонида Талочкина, чья великая коллекция экспонировалась в залах музея «Другое искусство» с 2000 года и на базе которой, собственно, и был создан музей, решила передать все собрание Третьяковской галереи. Экспозиция таким образом была уничтожена, но, благодаря желанию Алшибая, музей продолжил жить, обретая новое наполнение. Когда Михаил Алшибая узнал о том, что по столь печальной причине освобождаются музейные залы, он, не думая ни секунды, предложил разместить там свою коллекцию.

Создание нового музея на таком «намоленном» месте — непростая и даже довольно нервная задача. Талочкин был для Михаила Алшибая авторитетом не только благодаря уникальному материалу, который ему удалось собрать за 40 лет, но и из-за того, как он собирал свою коллекцию. Страсть познания и бесконечная любовь к искусству всегда двигали этим человеком: он, не имея буквально лишней копейки, собрал выдающуюся коллекцию из подарков, которые ему с радостью преподносили друзья-художники. Параллельно Талочкин создал уникальный архив, который незаменим для изучения истории советского андеграунда, — на его основе в 1991 году

13 Выставка «Линия. Современное искусство из коллекции Михаила Алшибая» проходила в выставочном зале Музейного центра РГГУ в рамках проекта «Другое искусство» с 6 сентября по 6 октября 2011 года.

была составлена хроника художественной жизни для каталога выставки «Другое искусство» в Третьяковской галерее, кураторами которой были сам Талочкин и Ирина Алпатова. Кстати, именно в память об этой выставке, как о своем детище, коллекционер и дал своему музею такое название. Талочкин инициировал музей в РГГУ в 1997 году, а открыли мы его в феврале 2000 года. Созданием первой экспозиции руководил он сам, а следующий ее вариант в 2009-м я делала уже без него, но с учетом полученных от него знаний и вспоминая его уникальные рассказы о художниках. Музей переехал из рекреационных университетских помещений в два огромных изолированных зала на последнем этаже. Это был бывший спортивный зал, который решили перепрофилировать под нужды культуры (там были проблемы с перекрытиями, и спортом стало заниматься невозможно).

Сейчас в этих залах размещается около 200 произведений из коллекции Алшибая. Довольно внушительное число для некоммерческого музея с частной составляющей (обе коллекции находились/находятся на временном хранении по договору). К сожалению, серьезного финансирования у музея не было никогда, и это очень связывало руки при наличии большого количества идей. Тем не менее, с 2000 года регулярно по несколько раз в год в отдельном выставочном зале проводились выставки в рамках музея «Другое искусство». Мы показывали художников, связанных с кругом неофициального искусства. Открытие «Новой жизни „Другого искусства“» в 2014 году также сопровождалось выставкой: Михаил Алшибая давно мечтал показать миру свою большую коллекцию живописи и графики художника Валентина Воробьева (р. 1938), давно живущего во Франции¹⁴.

Как мы делали эту экспозицию? Это отдельная история. Алшибая — практикующий хирург и всегда занят. И я на тот момент работала еще в двух проектах, кроме музея. Мы оба взяли отпуск в начале августа — и за месяц подготовили экспозицию из 210 произведений, а также выставку Воробьева. Уже 3 сентября 2014-го состоялось торжественное открытие.

В 2011 году, работая над проектом «Линия», я назвала свою статью для каталога выставки «Доктор Хаос». В ней говорилось о том, что, живя в полном художественном хаосе, Михаил умудряется выстраивать феноменально четкие системы. Здесь снова вспоминаются слова Вальтера Беньямина о том, что «коллекции — это обрамление бытия» [Беньямин, 1996, с. 112].

Дом Алшибая с давних пор является хранилищем картин, в котором трудно определить какую-то личную зону. Но «этот художественный беспорядок — компенсация той выверенности и четкости, которой требует хирургия. Это — собственная теория хаоса собирателя: произведения, движутся, перманентно циркулируют по дому, всякий раз сопрягаясь во все новые неповторимые сочетания, но странным образом, все, что нужно, всегда моментально находится. Из этого хаоса рождается гармония.

14 Выставка «Друг народа», проект «Другое искусство», выставочный зал Музейного центра РГГУ. Кураторы — М. Алшибая, В. Пацюков. 3 сентября — 5 октября 2014 года.

Гармония личности, но также и гармония многозначности. Выходя из стен дома, искусство начинает оживать и строить некие схемы, презентовать себя само, демонстрируя некие необыкновенные, каждый раз новые комбинации» [Лебедева, 2011, с. 9]. Удивительно, когда мы вывезли из дома и мастерской более двухсот произведений, выполненных в самых различных техниках, там как будто ничего не изменилось. Этот очаровательный художественный беспорядок тут же поглотил образовавшиеся пустоты. Так у коллекции появилось еще одно место для жизни — музей.

В общем, это был совершеннейший экспромт. А по-другому и быть не могло, поскольку мы не руководствовались в подборе работ ничем, кроме собственной памяти и знаний. А как иначе, если отсутствовала какая-либо фиксация этой огромной художественной массы? Сейчас я думаю, что это было хорошо. Если бы можно было просмотреть всю коллекцию в компьютере, то мы бы сошли с ума от невозможности выбора. А так это выглядело в основном следующим образом: выстраивая ряды, мы обсуждали, вспоминали о том, что нам подходит, и на следующий день Михаил привозил эту вещь. Так из хаоса мы выстроили цельный рассказ. Ведь картины обязательно должны разговаривать между собой и со зрителем. Получившийся результат можно еще сравнить с гербарием: каждая работа, нашедшая свое место в экспозиции, вплеталась в затейливый интеллектуальный узор. Но она же начинала жить и новой полной жизнью, создавая тот художественный ландшафт, какой необходим для понимания процессов, проходивших в отечественном искусстве примерно последние лет семьдесят. Вот, например, несколько абстракций: знаменитые «Сигналы» (1957) Юрия Савельевича Злотникова (1930–2016) перекликаются с «Тюбиками» (1960-е) Евгения Михнова-Войтенко (1932–1988), им на своем языке, подобно помехам из далекой галактики, отвечают карандашные «каляки» Андрея Абрамова (1951–2021), а с ними, в свою очередь, резонируют горошины на рисунке Никиты Алексеева (1953–2021). И это не единственный такой диалог, идущий от одной работы к другой, из зала — в зал.

А еще мы все время вспоминали предыдущую экспозицию музея с коллекцией Леонида Талочкина. Она по-хорошему довлела над нами. Мы очень переживали, будет ли интересна знающей публике новая интерпретация того же художественного процесса в тех же залах, но на месте бесспорных шедевров вроде красной «Двери» (1965) Михаила Рогинского (1931–2004) или «Пьяной куклы» (1972) Оскара Рабина (1928–2018), которые были у Талочкина. У Алшибая тоже есть и «Дверь» (1990) Рогинского, но серая (ассамбляж на картоне) и поздняя, уже парижского периода, имеется и «Гангстерский натюрморт» (1993) Рабина с ассамбляжем из «расчлененной» куклы.

В какой-то момент мы поняли, что нас невольно тянет повесить эти работы на те же места, где находились работы из коллекции Талочкина. Получилась своего рода игра, но она помогла выстроить те самые круги и линии, о которых столько говорил Алшибай: «У меня появилась возможность систематизировать некоторые вещи в пространстве, а не в своей голове. Мы... попытались упорядочить огромный материал, обозначить какие-то



Ил. 4

Квартира Михаила Алшибая. 2011. Фото — Юлия Лебедева

векторы, направления. Первоначальная концепция была такая: мы хотели создать абсолютно новую экспозицию, но некоторые опорные пункты, связи с собранием Талочкина нам хотелось сохранить» [Алшибая, 2014с]. Кстати, две работы из собрания Алшибая ранее принадлежали Талочкину: это небольшой живописный натюрморт «Раки к пиву» (1960) Вячеслава Калинина (1939–2022) и тончайший карандашный рисунок «Простор» (1968) Александра Харитонов (1932–1993) — «с изображением теряющейся вдаль бесконечной русской степи»¹⁵.

Музей «Другое искусство». Новая жизнь

1. Лианозовская группа и шестидесятники

Поскольку в нашем распоряжении было два зала разной величины и архитектуры, то в первом (меньшем) мы разместили произведения в основном тех, кого принято называть шестидесятниками. Одиночка Дмитрий Краснопевцев (1925–1995) и его «Кувшин» (1960-е), «небольшая гризайль маслом на загрунтованном холсте — типичный натюрморт художника близкий к жанру „ванитас“», — рассказывает о работе коллекционер.

Дальше — круг Лианозовской группы. Сама «группа» была весьма условной, а мы показываем еще и тех, кто был с ней связан. Вот Ольга Потапова (1892–1971), «мама» Лианозовского кружка, на фотографиях 50–60-х годов она выглядит обыкновенной старушкой в простой одежде, и вдруг — такие тонкие абстракции. Ее муж, Евгений Кропивницкий (1893–1979), преподавал рисование, в итоге вокруг него объединилась группа молодежи. Сам он создавал в основном женские образы. В экспозиции — его «Девушка в рубашке» (1957), которую Михаил (как это часто у него бывает) нашел совершенно случайно, а вещь оказалась с интригующей историей. Михаил вспоминает: «Я купил ее через третьи руки, не зная источника работы. Оказалось, что именно это масло на картоне экспонировалось на знаменитой выставке „Другое искусство“ 1990 года в Третьяковской галерее. По-видимому, организаторы не вернули ее владельцам, и через много лет тайными путями она пришла ко мне вместе с еще несколькими работами других художников, также экспонировавшихся на той выставке»¹⁶. Над группой картин лианозовцев и близких к ним художников под потолком «парит» «Воздушный змей» (1987) Владимира Немухина. На соседней стене «столпились» маргиналы трагической судьбы с невероятной красоты работами. «Женский портрет» Анатолия Зверева (1931–1986), «Цветок» Владимира Яковлева (1934–1998), «В саду» Владимира Пятницкого (1938–1978), женский портрет и абстрактный пейзаж Игоря Ворошилова (1939–1989).

Зная об их трагических жизненных историях, поражаешься светлому миру их произведений. А вот упоминавшийся ранее Алексей Паустовский с большим холстом «Федя» — уже совсем безрадостен. Картина изобра-



Ил. 5
Вячеслав Калинин. Раки. 1960

¹⁵ Комментарий М. Алшибая автору. Ноябрь 2023.

¹⁶ Там же.

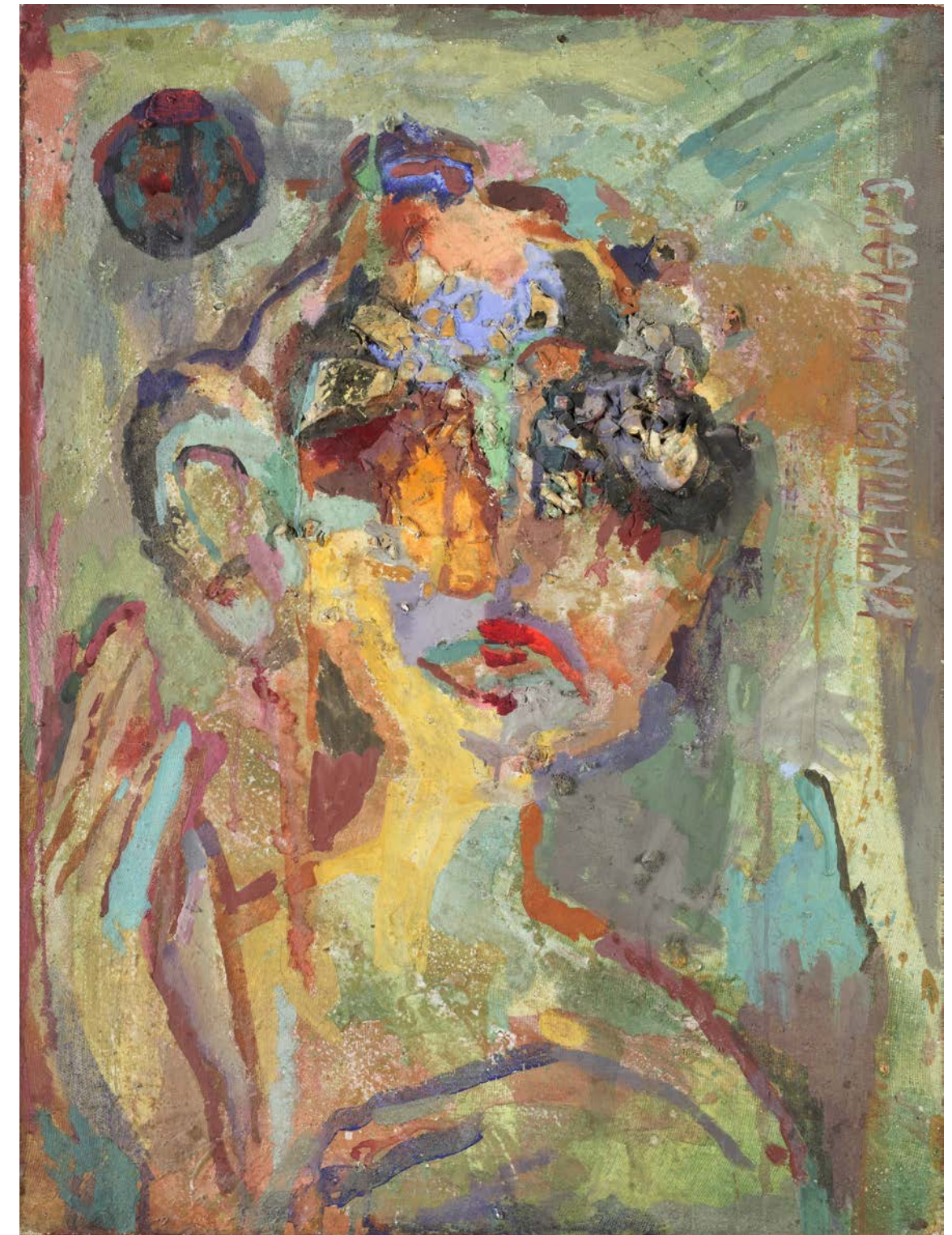
жает момент наркотической ломки истощенного молодого человека. «Это символический живописный образ героя, еще не вернувшегося домой „блудного сына“ Рембрандта. Дивная живопись, точно построенная и тщательно прописанная маленькой кисточкой, со всем цветовым богатством палитры», — пишет о картине искусствовед Мария Плавинская. Напротив — «ранняя „Агава“ Бориса Жутовского (1932–2023), 1958 года (моя ровесница), еще периода занятий в студии Белютина. Он был первым художником-нонконформистом, с которым я познакомился в 1978 году. Тогда он подарил мне свой рисунок. Фактически это была первая вещь в коллекции, о которой я тогда даже не думал», — комментирует Михаил¹⁷. А рядом еще два трагичных образа: «Слепая женщина» (1981) Андрея Цедрика (1956–1998) с осколками битого зеркала вместо глаз и «Автопортрет с гитарой» (1968) той самой Гаяны Каждан, который был обретен в результате детективных поисков. Кстати, когда Алшибая нашел эту картину в одном из московских домов, там ее называли «мальчик с гитарой». Детально рассмотрев работу уже дома, Михаил понял, что на ней изображена сама Гаяна: в ушах были женские серьги, «удлиненные пальцы рук принадлежат женщине, а отсутствие шеи и коротко стриженные волосы не оставляли сомнений в том, что это автопортрет. В биографии Гаяны был драматический факт: перелом шейного отдела позвоночника, полгода она пролежала в больнице, потом долго носила специальный воротник. В это время она часто изображала себя с воротником на шее, почти без шеи, или с чьей-то рукой, охватывающей шею. Ей пришлось тогда коротко постричься»¹⁸.

2. Татьяна Киселёва и Наталья Пархоменко

С картиной, которую мы повесили по соседству, произошла еще одна невероятная история. У работы Тани Киселёвой (1940–1990) «Выбор (по мотивам Булгакова)» (1976) есть второе название — «Маргарита». На картине изображена темноглазая красавица в красном платье, с экспрессивно развевающимися волосами; не менее эффектно и ассамбляж-обрамление — детали старинной мебели, деревянная морда медведя, которого словно оседлала героиня. Такое сочетание фактур очень характерно для творчества Киселёвой. Искусствовед Зана Плавинская сразу узнала изображенную на картине модель — это была искусствовед Светлана Цхварадзе (Дарсалия), сыгравшая большую роль в художественном процессе тех лет. Алшибая купил эту картину вместе с другими работами рано умершей Тани Киселёвой у ее матери, которая очень хотела, чтобы они были в надежных руках, ведь наследников не осталось. «Маргарита» была одной из его любимых работ Киселёвой, и с автопортретом Гаяны Каждан они прекрасно смотрелись рядом в экспозиции музея. Но оказывается, что картина была давно подарена художницей самой Светлане Дарсалия, о чем Михаил узнал спустя несколько лет после ее приобретения. После посмертной выставки Кисе-

¹⁷ Комментарий М. Алшибая автору. Ноябрь 2023.

¹⁸ Там же.



Ил. 6
Андрей Цедрик. Слепая женщина. 1984

лёвой она случайно была привезена не по тому адресу — к матери художницы, и осталась там. Светлана к тому моменту уже давно жила в Америке и была не в курсе событий. В итоге было решено, что она забирает работу в обмен на подарок из своей коллекции. Место «Маргариты» заняла другая работа Тани Киселёвой — портрет Заны Плавинской («Зана», 1972), друга Михаила, которая немало помогла ему на пути собирательства.

«Вся эта история, одна из бесконечного числа историй приобретения и перехода художественных произведений из одной коллекции в другую, ничего бы не стоила, если бы не один существенный факт, который она, с моей точки зрения, иллюстрирует: работа художника должна в конце концов оказаться в том месте и в том контексте, где ей надлежит быть. Картина Тани Киселёвой „Выбор“ в моей экспозиции музея „Другое искусство“ в течение двух лет занимала достойное место: ее видели посетители... студенты. И все же подлинное ее место, конечно, в коллекции Светланы, тем более что вещь по праву принадлежит ей», — комментирует Михаил эту ситуацию в одной из своих статей [Алшибая, 2017b].

Под потолком в этом зале — огромная картина еще одной художницы, по собственной воле покинувшей художественный мир и вновь возвращенной в результате интереса и усилий Михаила Алшибая. Наташа Пархоменко работает в стиле абстрактного минимализма, ее живопись отличается светлый, воздушный колорит. С 1980-х она увлекалась культурой Бурятии, а в 2002-м переехала в отдаленную бурятскую деревушку, где живет до сих пор. В музее имеется ее ранняя вещь с пространственным названием «История вечности (Ее Прошлое, Настоящее, Будущее). Человечество и ВСЕЛЕННАЯ» (1969–1970). «Живопись, как форма Мысли параллельна Миру и перпендикулярно направлена Материи Вечной, Прямой и Обратной зависимости, Сущности нашего Мироздания», — объясняет свое творчество художница [Пархоменко, 2001, с. 15]. Рядом — большой холст Дмитрия Плавинского (1937–2012) «Теорема Пифагора в космосе» (2006). Пространственно-призматическая структура, зависшая в небе, напоминает инопланетный космический корабль из фантастического фильма.

Закрывают зал два городских пейзажа — москвича Михаила Одноралова (1944–2016), сыгравшего в 1970-х колоссальную роль в борьбе неофициальных художников за свои права («Старая Москва. Арбатский мотив», 1971) и ленинградца Александра Арёфьева (1931–1978) «Новый город» (1969), который напоминает иллюстрацию к научной фантастике. И наконец, живопись двух витальных художниц — «Святки» (1985) Кати Медведевой (р. 1937) и «Дама с козерогом» (1995) Натты Кобышевой (1935–2022) — дополняют своей буйной энергией сложившуюся в этом зале несколько элегичную компанию картин.



Ил. 7
Александр Арёфьев. Новый город. 1969

3. Детективная история с газетой

В коридоре, соединяющем оба зала, мы разместили результат еще одного расследования коллекционера. Однажды он приобрел раннюю картину малоизвестного художника Андрея Вязова «Натюрморт с апельсином» (1957). Художник сказал, что эта работа «участвовала в молодежной выставке 1957 года, а ее репродукция была опубликована в знаменитом французском журнале. Из работ молодых художников там были воспроизведены только картина Олега Целкова, моя и чья-то еще» [Алшибая, 2015b]. Несколько лет спустя художник Игорь Шелковский (чей объект также представлен в музее) предложил спасти наследие одной своей давней подруги художницы Наташи Касаткиной, прожившей последние 20 лет в глухой деревне и умершей там. Они вывезли из опустевшего дома холсты, которые таким образом оказались в коллекции Михаила¹⁹. Тогда же Михаил узнал, что Касаткина также участвовала в той молодежной выставке, о которой упоминал Вязов. Алшибая нашел французскую газету с публикацией об этой загадочной выставке: информацию о ней удалось найти с большим трудом, хотя она открылась незадолго до Фестиваля молодежи и студентов 1957 года. Михаил описывает, как он отыскал этот «чудом уцелевший оригинальный экземпляр № 679 еженедельника "Lettres françaises" (11–17 июля 1957)»²⁰. Я ожидал этого, и все же сердце мое затрепетало, когда я своими глазами увидел на развороте расположенные друг против друга черно-белые репродукции тех самых картин — Вязова и Касаткиной, фантастическим образом, почти случайно, попавших ко мне совершенно разными путями через полвека после их создания и публикации в знаменитом французском издании. Действительно, получилась детективная история, но на этом она не закончилась. Большая статья Луи Арагона называлась „Новое в советском искусстве?“ — с вопросительным знаком» [Алшибая, 2015b]. Выставка понравилась Арагону, но не понравилась советским начальникам: ее осудили в местной прессе. Сейчас же о ней никто не помнит, кроме ее участников. Также малоизвестными были до недавних пор и Вязов, и Касаткина. Хотя нельзя сказать, что такая судьба постигла всех участников выставки — Олег Целков, Таир Салахов, Андрей Васнецов получили и известность, и славу. Так что во всем есть своя закономерность: работы именно забытых художников встретились у коллекционера, который с увлечением занимался извлечением их из небытия, а заодно и собирал подобные истории.

4. Большой зал. От абстракционизма до концептуализма

Большой зал экспозиции сделан по принципу отдельных комнаток-выгородок. Для предыдущих проектов были построены стационарные стены, без возможности их передвигать. Так что решение для нас оказалось вынужденным. Поскольку в ремонте перед сменой экспозиции нам отка-

зали, а на создание архитектуры и перестройку не было финансирования, пришлось работать с тем, что было. Такое архитектурное решение не могло не сказаться на построении всей истории. Но если в малом зале, о котором шла речь выше, это было единое пространство, то в большом имелось по четыре отсека с каждой стороны с огромным пустым центром. В каждом из отсеков работы подбирались по принципу стиль/жанр/круг. Таким образом, выстроилось несколько отдельных художественных историй.

В первом отсеке с левой стороны были собраны работы Михаила Рогинского и абстракции Юрия Злотникова (1930–2016), Алексея Каменского (1927–2014), Игоря Шелковского (р. 1937), Олега Яковлева (р. 1948), Александра Данилова (1941–1981), Михаила Чернышова (р. 1945), тогда как во втором отсеке выстроился интересный диалог произведений разного времени — получилась концептуалистская беседа между московскими работами Вагрича Бахчаняна (1938–2009) и его друга Петра Беленка (1938–1991), декодированными текстами Армена Бугаяна (1940–2006), «лозунгом» Дмитрия Александровича Пригова (1940–2007) на газете («Гласность», 1988), азбукой Брайля из серии «Искусство для слепых» (2012) Юрия Альберта (р. 1959) и изречением на картине Дмитрия Гутова (р. 1960): «Живописная сила этой картины не поддается никакому описанию» (2013).

Напротив — стена группы «Движение», ранние, начала 1960-х, «Композиции» лидера группы Льва Нусберга (р. 1937), обнаруженные в одной из купленных коллекционером папок, соседствуют со «Спиралью» (1962) Сергея Дорохова (р. 1942), «Артефактами» (1979, 2009) Франциско Инфанте (р. 1942) и маленькими работами участника группы, о котором знают немногие. Борис Диодоров (р. 1934) известен как книжный иллюстратор, в основном, сказок и как президент Фонда Андерсена в России, здесь же он — автор весьма оригинальных абстрактных композиций 60-х — короткого периода его участия в группе «Движение». Далее сложилась галерея «голов»: забинтованная голова Виталия Длугия (1943–1991) под названием «Глава — 1» (1970-е), «голова» «Портрет-дом» (1989) Виктора Пивоварова (р. 1937), «голова» Юрия Соболева (1928–2002) «Без названия» (1961). Рядом с работами Соболева — работы ближайших друзей его молодости — «Композиция» Юло Соостера (1924–1970) 1959 года, «Пустота» Ильи Кабакова (1933–2023) 1974 года. Алшибая комментирует: «Лист Кабакова с кляксой, по-видимому, испорченный, но мне нравятся подобные „артефакты“».

Следующая выгородка напротив — торжество живописи, начиная с работ очень рано умершего Александра Горохова (1955–1978), заканчивая уже не самой новой работой Константина Звездочётова (р. 1958) «Линза молитвы» (2009) и повтором известной работы с текстом Сергея Волкова (р. 1956) конца 1980-х «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Здесь «Река» (1988) Беллы Левиковой (р. 1939) — как бы от руки нарисованная карта местности, соседствует с ранним «Пейзажем» (1990) Екатерины Васильевой (р. 1963), на котором цветы, написанные смелыми абстрактными мазками, сменяются полосой травы, а затем — полосой леса. Художники

19 В 2015 году Алшибая сделал выставку работ Наташи Касаткиной под названием «Всё не так» в галерее «Открытый клуб» (18 декабря 2015 — 12 января 2016) и издал каталог.

20 Louis Aragon. *Du nouveau dans l'Art soviétique? // Les lettres françaises*. Paris, 1957. № 679 (11–17 juillet). Pp. 1, 6–7.

мастерских в Трехпрудном переулке представлены редкой вещью Павла Аксенова — частью инсталляции 1991 года, картиной, на которой имитируется вышивка крестиком, изображающая двух медвежат, качающихся на качелях. Обращение к теме детства — частый мотив у многих художников перестроечного времени.

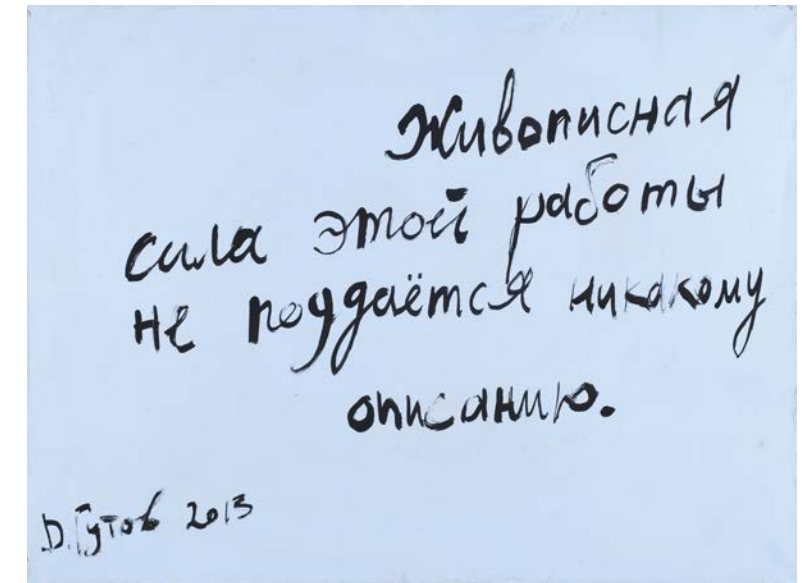
В следующем отсеке напротив — две работы лидера «трехпрудников» Авдея Тер-Оганьяна (р. 1961). Михаил Алшибая любит вспоминать, как у него оказались эти вещи: «1988 год, иду по Старому Арбату. Полно художников. Вижу два листа кровельного железа („Спящая“, 1988 — Ю.Л.), рядом автор. Я подошел, спрашиваю: сколько стоит? Он говорит: дай хоть три рубля. Я: дам больше, если донесешь мне до дома (я жил тогда на Поварской). Мы пошли, так и подружился. Ниже — его натюрморт с черепом по Дерену из серии „Картины для музея“ (1995). <...> Получена от автора в подарок, когда я помог ему с адвокатом после акции „Юный безбожник“. На обороте его рукой... написано: „Михаилу Алшибая в благодарность за помощь в борьбе с православным клерикализмом“»²¹. Вещи Тер-Оганьяна окружают работы других в прошлом радикальных акционистов Олега Кулика (р. 1961), Анатолия Осмоловского (р. 1969), Елены Ковылиной (р. 1971), покойного Владислава Мамышева-Монро (1969–2013), еще один холст Дмитрия Гудова («Две лягушки», 2013), «вкусная» картина Марии Чуйковой (р. 1960) «Солянка» (2009), ироничный объект Витаса Стасюнаса (р. 1958) «У магазина. № 7» (1994) в виде слепков следов на траве. В экспозиции находятся еще два крупноформатных холста Витаса из его ранней «военной» серии конца 1980-х, где он с присущим ему тонким юмором при помощи элементарных предметов-знаков создает яркие образы разрушающегося советского мира. «Парад» (1988) — зеленый холст с наклеенными на него в четком ритме армейскими погонями (СА), «Политинформация» — такой же зеленый холст, также с полосками погон (ВВ), но здесь появляется объем, созданный за счет столкновения двух плоскостей — голубой карты на стене и коричневого стола, на котором видны белый лист бумаги, а также силуэты графина для водки и граненого стакана. Все предельно ясно — какая там в 1988 году могла быть политинформация? Концептуалистская ирония переходит в откровенный смех над всей этой профанацией в еще одной соц-артистской работе Стасюнаса — «Глобус коммунизма» (1987). Настоящий глобус выкрашен в ярко-синий цвет, а моря переименованы в Ильича, Октября, 1905 года, Луиса Корвалана! Еще там появились заливы Мао, Крупской, Правда и бассейн Энгельса.

Расширение границ. Заключение

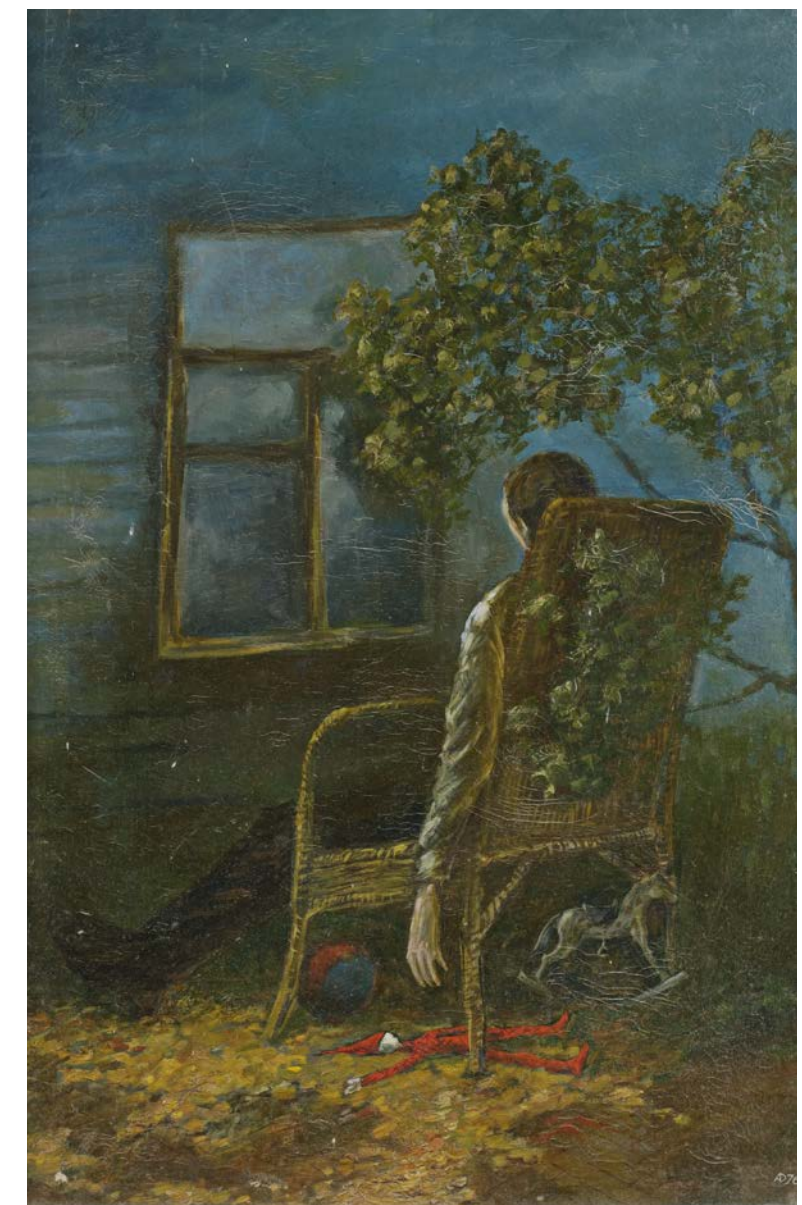
Таким образом, за счет включения позднеконцептуалистских произведений и искусства современных авторов коллекция Михаила Алшибая расширила границы «другого искусства». В залах музея у него и в самом деле началась «новая жизнь». Ведь всякая интерпретация и каждая экс-

21 Комментарий М. Алшибая автору. Ноябрь 2023.

Ил. 8
Дмитрий Гудов.
«Живописная сила...».
2013



Ил. 9
Андрей Демьякин.
Ностальгия по детству.
1976



позиция заставляют и зрителя, и ученого по-новому взглянуть на историю художественного процесса. И та самая «линия», о которой так много говорил Алшибая, конечно же, прослеживается в процессе развития от искусства нонконформизма к современному российскому искусству. Каждый смотрит на искусство одновременно через общую и свою личную оптику. Михаил, создавая эту экспозицию, хотел детальней рассмотреть и изучить систему, состоящую из пересекающихся кругов художников, найти подтверждение собственным мыслям и идеям, а также, разумеется, представить зрителям и исследователям забытых, но прекрасных авторов.

Помимо создания еще одной маленькой истории искусства в маленьком музее, я невероятно люблю выстраивать диалоги и локальные истории. И закончить этот текст мне бы хотелось вот такой сквозной линией, которую мне удалось разглядеть далеко не сразу. Мотив окна в нашем искусстве имеет совершенно особое значение — Илья Кабаков, Иван Чуйков (1935–2020) работали с ним как с отдельной темой. Для них окно — это образ свободы. Искусство нонконформизма, с которого началась коллекция, было борьбой за свободу творчества, поэтому оно получило такое название. Мотив окна в экспозиции прошел зигзагом через все выставочное пространство. Начав в первом зале с мрачного маленького окна в картине «Федя» Паустовского и таинственного, печального окна Андрея Демькина (1951–1989) в «Но-стальгии по детству» (1976), в следующем зале мы встретились с «Окном № 13» (1987) Михаила Рогинского в сине-зелено-розовых тонах (характерных для художника в 1980-е) и надписью на французском и русском — игрой слов «con», что значит по-французски «придурок», и русским «окно». От Рогинского зигзаг следует к двум графическим работам Ильи Кабакова. «Пустота» (1974). Как понятно из названия работы, она представляет собой пустой белый лист с графической рамкой по краю и абсурдным, отрывочным, без знаков препинания текстом внизу. Вторая работа, экспонируемая в витрине, — из знаменитого альбома «Окно» (серия «Вокноглядающий Архипов», 1973) — это тоже пустота, но «обрамленная» ангельскими крыльями, и только на рамке, выполненной тушью по краям листа, еще читаются слова «окно» и «подоконник». Эта белая пустота завораживает зрителя, затягивает его внутрь работы, и кажется, что там как раз находится то, что ты так долго искал и чего тебе всегда так не хватало. Но если не поддаваться чарам тонких и изящных пустот Кабакова, то можно переместиться к следующему окну — Андрея Волкова, которое называется... «Белый свет» (2001). Серая оконная рама подобно абстрактным линиям перерезает белую пустоту и как бы не позволяет в нее упасть, но дает силы верить в то, что в жизни всегда остается место для света и для всего светлого. Она напоминает и о том, что в жизни как художника, так и собирателя главное — то, что искусство делает человека счастливее.

Последние два года музей закрыт на ремонт, но мы надеемся, что скоро его экспозиция откроется в обновленном виде.

Библиография

- Алшибая, М. (2011а).** «Взрослые люди» с кардиохирургом и коллекционером Михаилом Алшибая. Часть 3. Интервью — Борусьяк Л. // Полит.ру. 24.02.2011. URL: <https://polit.ru/articles/kultura/vzroslye-lyudi-s-kardiokhirurgom-i-kollektsionerom-mikhailom-alshibaya-chast-3-2011-02-24/> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2003).** Искусство в анамнезе. Интервью — Шумов А. // «Искусство». № 2 (526). URL: <https://iskusstvo-info.ru/iskusstvo-v-anamneze/> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2012).** Искусство, наука и кардиохирургия. Интервью // S&TRF. Наука и технологии РФ. STRF.ru 20.07.2012. URL: https://strf.livejournal.com/168569.html?utm_medium=endless_scroll# (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2017а).** Кардиохирург и коллекционер Михаил Алшибая о нонконформистах, Малевиче и будущем его собрания. Интервью — Анциперова М. // Афиша Daily. 4.07.2017 URL: <https://daily.afisha.ru/culture/6003-o-non-konformistah-maleviche-i-buduschem-ego-sobraniya/> (дата обращения: 20.10.2023).
- Алшибая, М. (2016).** Коллекционер Михаил Алшибая // Радио «Благо». 16.11.2016. URL: <https://www.radioblago.ru/vremyakultury/kollekcioner-mihail-alshibaya> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2011б).** «Коллекционирование — это болезнь с позитивным знаком». Интервью с коллекционером Михаилом Алшибая. Интервью — Велимир Мойст // Газета.ру. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2011/08/22/a_3741005.shtml (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2011с).** Линия // Каталог выставки «Линия». Современное искусство из коллекции Михаила Алшибая. Музей «Другое искусство», Музейный центр РГГУ. В рамках Фестиваля коллекций современного искусства ГЦСИ. М. С. 3–11.
- Алшибая, М. (2013).** Михаил Алшибая: «Коллекционирование — это экспериментальный метод искусствоведения». Интервью — Данилкина О. // Aroundart. 09.12.13. URL: <http://aroundart.org/2013/12/09/mihail-alshibaya/> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2017б).** Круг. История одной картины в круговороте коллекции // Артгид. 13.02.2017. URL: <https://artguide.com/posts/1189> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2015а).** Михаил Алшибая: Memento mori — это главная тема и в искусстве, и в жизни, и в хирургии. Интервью — Душан Ф. // Вечерний Петербург. 12.10.2015. URL: <http://vppress.ru/stories/Mikhail-Alshibaya-Memento-mori—eto-glavnaya-tema-i-v-iskusstve-i-v-zhizni-i-v-khirurgii-22641> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2008).** Михаил Алшибая. Про меня // Сноб. URL: <https://snob.ru/profile/5110/about/> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2014а).** Михаил Алшибая: «Фигура коллекционера является центральной в истории искусства». Интервью — Агунович К. // The Art Newspaper Russia. № 26. 02.09.2014. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/755/> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2018).** Михаил Алшибая: «Я не делаю различия между художниками — выдающийся, менее значимый». Интервью — Артёмова Л. // ARTANDHOUSES.ru. 14.02.2018. URL: <http://art-and-houses.ru/2018/02/14/mihail-alshibaya-ya-ne-delayu-razlichiya-mezhdu-hudozhnikami-vydayushhij-sya-menee-znachimyj/> (дата обращения: 28.01.2023).

- Алшибая, М. (2005).** На крыльях «Жар-птицы» // Наше наследие. № 74. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7415.php> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2015б).** Наталья Касаткина и другие забытые имена на карте Искусства // Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». № 123. Январь-февраль. С. 21. URL: <https://antiqueland.ru/articles/926/> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М. (2014б).** О происхождении своей фамилии, связи медицины и искусства и собственной художественной коллекции. Интервью — Лепешонкова Н. // Устная история. ОУИ НБ МГУ. № 1746. Беседа записана 7.07.2014 и опубликована 21.10.2014. URL: <https://oralhistory.ru/talks/orh-1746.pdf> (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая М. (2014с).** Сила эксперимента. Интервью — Боровикова Е. // Arterritory.com. 25.11.2014. URL: https://artterritory.com/ru/razgovory-s_kollekcionerami/razgovory-s_kollekcionerami/12323-sila_eksperimenta/ (дата обращения: 28.01.2023).
- Алшибая, М., Курцер, М. (2007).** Михаил Алшибая и Марк Курцер о своих коллекциях. Беседу с коллекционерами ведет Анна Чудецкая // Пятьдесят на пятьдесят. Живопись и графика из коллекций Михаила Алшибая и Марка Курцера. Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: «Виртуальная галерея», 2007. С. 5–12.
- Беньямин, В. (2018).** О коллекционерах и коллекционировании. М.: V-A-C Press, 2018.
- Беньямин, В. (1996).** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: «МЕДИУМ», 1996.
- Беньямин, В. (2012).** Улица с односторонним движением. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс».
- Бодрийяр, Ж. (1999).** Система вещей. М.: «РУДОМИНО», 1999.
- Гнедовская, Т. (2001).** Не жизнь, а малиновый мусс // Известия. 30.09.2001. <https://iz.ru/news/252535> (дата обращения: 28.01.2023).
- Курцер, М. (2014).** Рецепт вечной жизни: зачем миллиардер Марк Курцер коллекционирует нонконформистов. Записала Чайкина Ю. // Forbes.ru. 01.05.2014. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/pokupki/256283-retsept-vechnoi-zhizni-zachem-milliarder-mark-kurtser-kollektsioniruet-non> (дата обращения: 28.01.2023).
- Лебедева, Ю. (2011).** Доктор Хаос // Каталог выставки «Линия. Современное искусство из коллекции Михаила Алшибая». Музей «Другое искусство», Музейный центр РГГУ. В рамках Фестиваля коллекций современного искусства ГЦСИ. М. С. 2–12.
- Лебедева, Ю. (2004).** Сердцем с искусством // Каталог выставки «Коллекция Михаила Алшибая. Музей «Другое искусство», Музейный центр РГГУ. М. С. 3–4.
- Лебедева, Ю. (2006).** Хожение по кругу // Время новостей. № 221. 30 ноября. <https://vremya.ru/2006/221/10/166675.html> (дата обращения: 28.01.2023).
- Пархоменко, Н. (2001)** // Живопись Наташи Пархоменко в собрании картин Михаила Алшибая и Московской Средней Художественной школы ныне М.А.Х.Л. Московского Академического Художественного лицея / сост.: М. Алшибая, Ю. Тарасов. М.: Ноосфера: Изд-во О. В. Бровкиной.
- Пацюков, В. (2014).** Пресс-релиз к выставке «Хирургия: рождение, любовь, встречи, интересы, желания. Выставка работ из коллекции Михаила Алшибая» // Сайт фонда культуры «Екатерина». URL: <http://www.ekaterina-foundation.ru/rus/exhibitions/2014/khirurgiya/> (дата обращения: 28.01.2023).

Петров, В. (2014). *Хирурги-художники, художники-хирурги* // Вестник хирургии имени И. И. Грекова. № 173 (4): С. 98–100. URL: <https://www.vestnik-grekova.ru/jour/article/view/564/565> (дата обращения: 28.01.2023).

Уральский, М. (2012). *Избранные, но не званые. Историография независимого художественного движения* // Textarchive.ru. URL: <https://textarchive.ru/c-1425911-pall.html> (дата обращения: 28.01.2023).

Чудецкая, А. (2011). *Искусство врачевать и собирать искусство* // Наше наследие. № 98. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9820.php> (дата обращения: 28.01.2023).

Список иллюстраций

Ил. 1. Вид экспозиции на выставке «Хирургия». Совместный проект Марии Арендт и Михаила Алшибая «Курсы кройки и шитья». 2012. Экспозиция в фонде культуры «Екатерина». Зима 2015–2016

Ил. 2. Гаяна Каждан. Автопортрет с гитарой. 1968. Оргалит, масло. 75х55. Собрание Михаила Алшибая

Ил. 3. Алексей Паустовский. Федя. 1972. Холст, масло. 79х99. Собрание Михаила Алшибая

Ил. 4. Квартира Михаила Алшибая. 2011. Фото — Юлия Лебедева

Ил. 5. Вячеслав Калинин. Раки. 1960. Холст, масло. 31х55. Собрание Михаила Алшибая

Ил. 6. Андрей Цедрик. Слепая женщина. 1984. Марля на оргалите, масло, битое стекло. 80х60. Собрание Михаила Алшибая

Ил. 7. Александр Арефьев. Новый город. 1969. Холст, масло. 35х45. Собрание Михаила Алшибая

Ил. 8. Дмитрий Готов. «Живописная сила...». 2013. Холст, масло. 45х60. Собрание Михаила Алшибая

Ил. 9. Андрей Демыкин. Ностальгия по детству. 1976. Холст, масло. 69х46. Собрание Михаила Алшибая

References

Alshibaya, Mikhail (2011). “Grownups” with the Cardiac Surgeon and Art Collector Mikhail Alshibaya. Part 3. Interview: Borusyak, L. // Polit.ru. 24.02.2011. URL: <https://polit.ru/articles/kultura/vzroslye-lyudi-s-kardiokhirurgom-i-kollektsionerom-mikhailom-alshibaya-chast-3-2011-02-24/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2003). *Art in the Anamnesis*. Interview: Shumov, A. // Iskusstvo magazine. № 2 (526). URL: <https://iskusstvo-info.ru/iskusstvo-v-anamneze/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2012). *Art, Science and Cardiac Surgery*. Interview // S&TRF. Science and Technology in RF. STRF.ru 20.07.2012. URL: https://strf.livejournal.com/168569.html?utm_medium=endless_scroll# (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2017a). *Cardiac Surgeon and Art Collector Mikhail Alshibaya on the Non-Conformists, Malevich and the Future of his Collections*. Interview: Antsiperova, M. // Afisha Daily. 4.07.2017. URL: <https://daily.afisha.ru/culture/6003-o-non-konformistah-maleviche-i-buduschem-ego-sobraniya/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2016). *Art Collector Mikhail Alshibaya* // Blago Radio. 16.11.2016. URL: <https://www.radioblago.ru/vremyakultury/kollekcioner-mihail-alshibaya> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2011b). *Art collecting is a Disease with a Positive Sign. Interview with the Art Collector Mikhail Alshibaya*. Interview: Moist, Velimir // Gazeta.ru. 22.08.2011. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2011/08/22/a_3741005.shtml (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2011c). *The Line* // The “Line” Exhibition Catalogue. Contemporary Art from Mikhail Alshibaya’s Collection. Moscow. Pp. 3–11. [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2013). *Mikhail Alshibaya: Art Collecting is an Experimental Method of Art Criticism*. Interview: Danilkina, O. // Aroundart. 09.12.13. URL: <http://aroundart.org/2013/12/09/mihail-alshibaya/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2017b). *The Circle. A Story of a Painting in the Whirligig of an Art Collection*. // Artgid. 13.02.2017. URL: <https://artguide.com/posts/1189> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2015a). *Mikhail Alshibaya: Memento Mori is the Main Topic in Art, Life and Surgery*. Interview: Dushan, F. // Vechernii Peterburg. 12.10.2015. URL: <http://vppress.ru/stories/Mikhail-Alshibaya-Memento-mori-eto-glavnaya-tema-i-v-iskusstve-i-v-zhizni-i-v-khirurgii-22641> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2008). *Mikhail Alshibaya. About myself* // Snob. URL: <https://snob.ru/profile/5110/about/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2014a). *Mikhail Alshibaya: The Character of an Art Collector is the Central One in Art History*. Interview: Agunovich, K. // The Art Newspaper Russia. № 26. 02.09.2014. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/755/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2018). *Mikhail Alshibaya: I Don’t Make Difference Between More or Less Prominent Artists*. Interview: Artemova, L. // ARTANDHOUSES.ru. 14.02.2018. URL: <http://art-and-houses.ru/2018/02/14/>

mihail-alshibaya-ya-ne-delayu-razlichiya-mezhdu-hudozhnikami-vydayushhijsya-menее-znachimyj/ (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2005). *On the Wings of a Firebird* // Nashe Nasledie. № 74. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7415.php> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2015b). *Natalia Kasatkina and Other Forgotten Names on the Map of Art* // Antiquity, Art Objects and Art Collecting Magazine. № 123. January-February. P. 21. URL: <https://antiqueland.ru/articles/926/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2014b). *On the Origin of my Surname, on the Connection between Healthcare and Art, and on My Art Collection*. Interview: Lepeshonkova, N. // Ustnaya Istoria. OUI NB MGU. № 1746. Recorded on 7.07.2014 and published on 21.10.2014. URL: <https://oralhistory.ru/talks/orh-1746.pdf> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail (2014c). *The Power of the Experiment*. Interview: Borovikova, E. // arterritory.com. 25.11.2014. URL: <https://artterritory.com/ru/razgovory-s-kollekcionerami/razgovory-s-kollekcionerami/12323-sila-eksperimenta/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Alshibaya, Mikhail & Kurtser, Mark (2007). *Mikhail Alshibaya and Mark Kurtser on their Art Collections*. The talk with the art collectors was conducted by Anna Chudetskaya // Fifty Fifty. Paintings and Graphic Art from Mikhail Alshibaya’s and Mark Kurtser’s Art Collections. The Exhibition Catalogue. A. S. Pushkin GMLl. Moscow: Virtualnaya galereya. Pp. 5–12. [In Russ.]

Benjamin, Walter (2018). *On Collectors and Collecting* // Moscow: V-A-C Press.

Benjamin, Walter (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected Essays*. Moscow: Medium. [In Russ.]

Benjamin, Walter (2012). *The One Way Street* // Moscow: OOO Ad Marginem Press. [In Russ.]

Baudrillard, Jean (1999). *The System of Things* // Moscow: Rudomino. [In Russ.]

Gnedovskaya, Tatyana (2001). *Not a Life but a Raspberry Mousse* // Izvestia. 30.09.2001. <https://iz.ru/news/252535> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Kurtser, Mark (2014). *The Formula of Eternal Life: Why the billionaire Mark Kurtser Collects Non-Conformists*. Recorded by Chaikina, Yu. // Forbes.ru. 01.05.2014. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/pokupki/256283-retsept-vechnoi-zhizni-zachem-milliarder-mark-kurtser-kollektsioniruet-non> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Lebedeva, Yulia (2011). *Dr. Chaos* // The “Line” exhibition Catalogue. Contemporary Art from Mikhail Alshibaya Collection. “Other Art” museum. Museum Center of the Russian State University for the Humanities. Moscow. Pp. 2–12. [In Russ.]

Lebedeva, Yulia (2004). *The Heart with Art* // “Mikhail Alshibaya’s Art Collection”. The Exhibition Catalogue. “Other Art” museum. Museum Center of the Russian State University for the Humanities. Moscow. Pp. 3–4. [In Russ.]

Lebedeva, Yulia (2006). *Walking Along the Circles* // Vremya Novostey, № 221. 30.11.2006. <https://vremya.ru/2006/221/10/166675.html> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Parkhomenko, Natalia (2001) // *Natasha Parkhomenko’ Paintings in the Collections of Mikhail Alshibaya and the Moscow Secondary Art School of the Moscow Academic Art Lyceum* (M. A. H. L.) // Compiled by: Alshibaya, M., Tarasov, Yu. Moscow: Noosfera, O. V. Brovkina’s Publishers. [In Russ.]

Patsyukov, Vitaly (2014). *Surgery: Birth, Love, Encounters, Interests, Wishes*. Press release for the exhibition of art works from Mikhail Alshibaya’s Collection // Web page of the Ekaterina Culture Foundation. URL: <http://www.ekaterina-foundation.ru/rus/exhibitions/2014/khirurgiya/> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Petrov, Valentin (2014). *Surgeons-Artists, Artists-Surgeons* // I. I. Grekov’s Surgery Herald. № 173 (4). Pp. 98–100. URL: <https://www.vestnik-grekova.ru/jour/article/view/564/565> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Uralsky, Mark (2012). *The Chosen but not Welcome. Historiography of an Independent Artistic Movement* // Textarchive.ru. URL: <https://textarchive.ru/c-1425911-pall.html> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Chudetskaya, Anna (2011). *The Art of Healing and Collecting Art* // Nashe Nasledie. № 98. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9820.php> (access date: 28.01.2023) [In Russ.]

Illustrations

III. 1. View of the “Surgery” exhibition. Joint project “Courses on cutting and sewing” by Maria Arendt and Mikhail Alshibaya. 2012. Ekaterina Cultural Foundation. Winter 2015–2016

III. 2. Gayana Kazhdan. Self-portrait with a guitar. 1968. Oil on hardboard. 75х55. Mikhail Alshibaya’s collection

III. 3. Alexey Paustovsky. Fedya. 1972. Oil on canvas. 79х99. Mikhail Alshibaya’s collection

III. 4. Mikhail Alshibaya’s apartment, 2011. Photo — Yulia Lebedeva

III. 5. Vyacheslav Kalinin. Crayfish. 1960. Oil on canvas. 31х55. Mikhail Alshibaya’s collection

III. 6. Andrey Tsedrik. Blind woman. 1984. Gauze on hardboard, oil, broken glass. 80х60. Mikhail Alshibaya’s collection

III. 7. Alexander Arefiev. New town. 1969. Oil on canvas. 35х45. Mikhail Alshibaya’s collection

III. 8. Dmitriy Gutov. “Pictorial power...” 2013. Oil on canvas. 45х60. Mikhail Alshibaya’s collection

III. 9. Andrey Demykin. Nostalgia for childhood. 1976. Oil on canvas. 69х46. Mikhail Alshibaya’s collection

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

«СКРЫТЫЕ СЮЖЕТЫ» И ЭНИГМАТИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ САЛЬВАТОРЕ СЕТТИСА

И. М. САХНО

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Москва, Россия
isakhno@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-258-263

Сеттис, С. «Гроза» Джорджоне и ее толкование: Художник, заказчики, сюжет / Сальваторе Сеттис; пер. с ит. И. Зверевой; послесл. М. Лопуховой. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 224 с.: ил. (Серия «Studi italiani»)



В издательстве «Новое литературное обозрение» в 2023 году вышла книга Сальваторе Сеттиса «“Гроза” Джорджоне и ее толкование: Художник, заказчики, сюжет» в переводе Ирины Зверевой. Сеттис — яркий представитель школы Visual Studies, доктор философии, профессор классической археологии и член Итальянской академии наук (*Accademia Nazionale dei Lincei*), президент Научного совета Лувра, специалист по античности и истории искусств Ренессанса. Впервые эта книга была издана в 1978 году в Италии (*La “Tempesta” interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: Einaudi, 1978) и сразу вызвала серьезную дискуссию в широких научных кругах. Несмотря на то, что прошло сорок пять лет со дня первой публикации монографии Сеттиса, взгляды исследователя не изменились, его концепция, опыт дешифровки и энигматической интерпретации двух картин Джорджоне «Три философа» и «Гроза» остались прежними. Об этом свидетельствует «Предисловие к русскому изданию», в котором он комментирует предложенное понятие «скрытые сюжеты», основанное на риторическом приеме — *гипонойя*¹.

Уже в первом параграфе «Сюжет и не-сюжет» автор проговаривает волнующую его проблему — исторический спор между двумя школами анализа и интерпретации произведения искусства: формально-стилистического подхода (*history of style*) и иконологии как «продуманного иконологического содержания» (*elaborate iconological content*), и это противопоставление кажется ему «ложным противопоставлением стиля и значения» (с. 20): «Многочисленные толкования этой картины, кажется, противостоят любой попытке ее прочтения. Она сама вручает себя исследователям, которые первыми заговорили о “не-сюжете”: как часто утверждается, ее невозможно расшифровать, ибо расшифровывать здесь нечего. Выходит, это просто “небольшой пейзаж... с грозой, цыганкой и солдатом”², как описывал картину один из современников автора? Или же значение картины потерялось с течением времени и по-прежнему от нас скрыто? Как бы то ни было, имеем ли мы дело с ранним примером бессюжетной живописи или с нераскрытым сюжетом, тот факт, что Джорджоне казался непонятным младшим современникам и что впоследствии ни один художник не удостоился такого количества интерпретаций, превращает его творчество в исключительный и особенно притягательный для исследователей случай. Особенно сложными для расшифровки предстают “монтаж” (и значение) такой картины, как “Гроза”» (с. 25–26).

Сальваторе Сеттис, продолжая традиции иконологии Эрвина Панофского и следуя методу структурного анализа и опираясь на «уликовую парадигму» и принципы микроанализа Карло Гинсбурга, с которым был лично знаком, предлагает свой метод интерпретации картины Джорджоне. Он

¹ Гипонойя (греч. ὑπό-νοια — внутренний смысл) — искусство понимания глубинного смысла слов и образов, в противоположность буквальному. Ближе к понятию аллегории, используется в контексте — «скрытый смысл» или «глубинное значение».

² Следует отметить, что здесь Сеттис ссылается на классическое толкование Джорджо Вазари.

с невероятной тщательностью и скрупулезностью обращается к самым значительным герменевтическим историям и учитывает предшествующий опыт дешифровки. В орбите его внимания — огромная «лаборатория толкований». Оставляя за скобками классическую историографию, в которой описываются, как правило, библейские и мифологические мотивы, исследователь сосредотачивает свое внимание на наиболее интересных интерпретациях. Сеттис опровергает два противоположных тезиса — Анджело Конти³ о «непроницаемой непонятности» картины (с. 62) и Й. Стшиговского⁴ о том, что перед зрителем предстает всего лишь «выразительный пейзаж», связанный с иранской традицией (с. 63). Эта устоявшаяся традиция⁵ рассматривать картину как лирический пейзаж («пейзаж настроения») кажется исследователю слишком поверхностной, так же как и более успешная попытка Гюстава Фридриха Хартлауба разгадать «тайну Джорджоне» с помощью эзотерического ключа в контексте ритуалов и тайн алхимико-астрологических обществ⁶. Изысканную трактовку предложил вслед за Хартлаубом Маурицио Кальвези⁷, увидев в простоте сюжета еврейскую легенду о маленьком Моисее, обнаруженном дочерью фараона Бифьей, которая дала ему грудь в присутствии стража (солдата), но маленький Моисей, по другой версии истории, является сыном Бифьи (то есть уже не «найденным?»), и, будучи египтянином и внуком фараона, он посвящен в тайны Осириса: как и у Хартлауба, на посвящение указывает кормление грудью. Бифья держит на руках Моисея, который одновременно является Тутмосом, герметическим волшебником и библейским пророком, поэтому «охранять эту церемонию может только Гермес Трисмегист» (с. 68). Аллегорические аллюзии также близки Сеттису. Он обращается к трактовке Луиджи Стефанини, который в 1941 году предложил свою интерпретацию сцены «Грозы» — в ней он увидел Сад Судьбы как символ человеческих страданий, отсюда и контекст «возрождающейся на руинах жизни», что отсылает зрителя к теме «Полифила» как странника любви и неосуществленной мечты, а женщина с ребенком в таком случае — Венера Прародительница⁸. О «пасторальной аллегории» и персонифицированных добродетелях Мужества (юноша), которые соотносятся со сломанными колоннами, и Милосердия (женщина с ребенком) пишет и Э. Винд, предполагая, что персонажи принимают агрессивный вызов Фортуны (буря и неумолимая молния)⁹. В историографии картины присутствует и устойчивая аллегория, связанная с любовью Зевса

³ Conti, Angelo. Giorgione, studio di Angelo Conti. Firenze, Fratelli Alinari, 1894.

⁴ Strzygowski, J. Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst. Heidelberg, 1936; Strzygowski, J. Dürer und der nordische Schicksalshain. Eine Einführung in vergessene Bedeutungsvorstellungen. Heidelberg, 1937. Pp. 114–121.

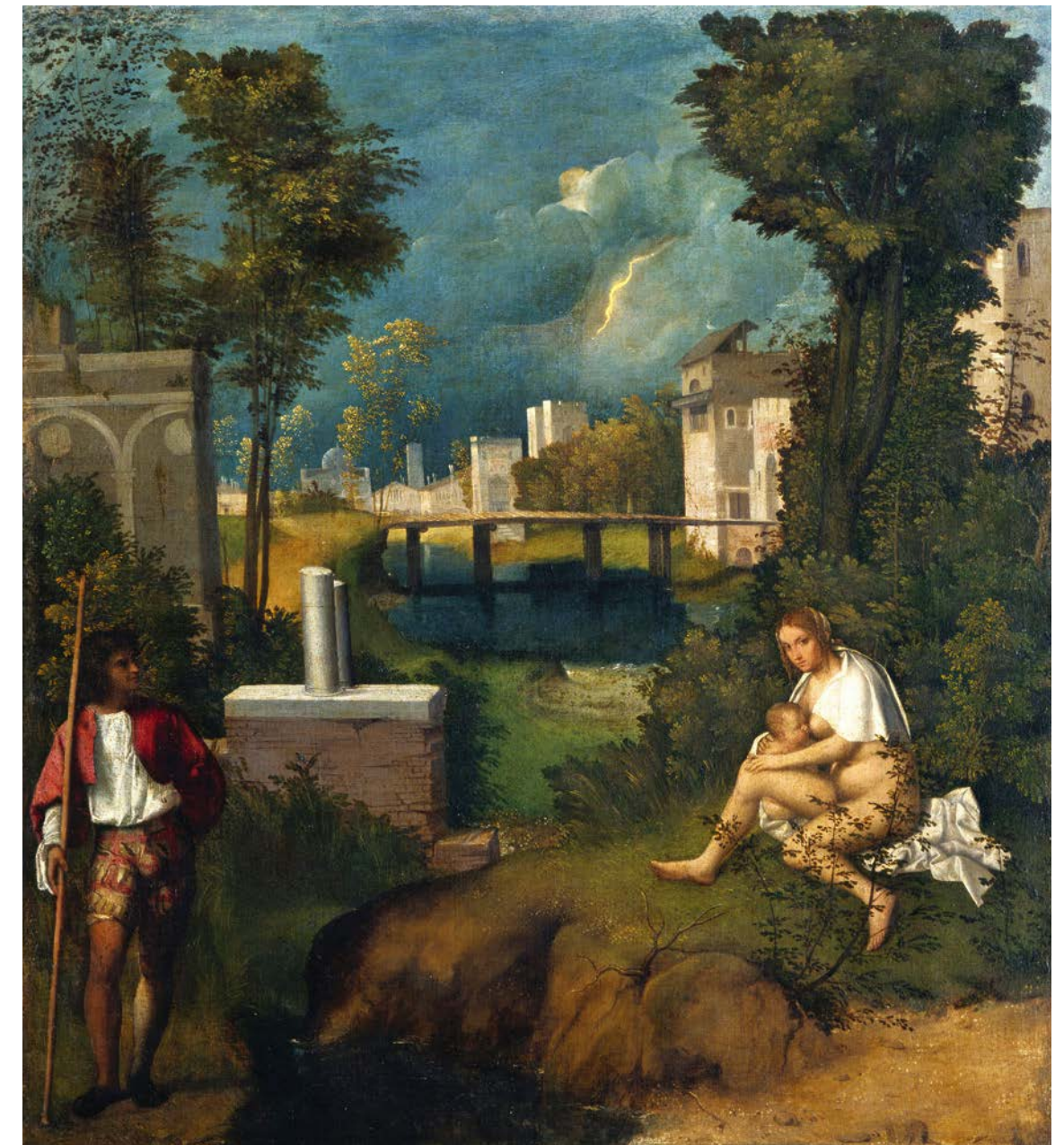
⁵ Следует отметить и точку зрения британского «гуру» от искусствоведения Кеннета Кларка, который считал, что картина Джорджоне «Гроза» — лишь плод свободной фантазии художника, не поддающийся объяснению. См.: Clark, Kenneth. Landscape Into Art. John Murray 50 Albemarle St. London, 1949. P. 58.

⁶ Hartlaub, G. F. Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München Allgemeine Verlagsanstalt, 1925.

⁷ Calvesi, M. La Tempesta di Giorgione come Ritrovamento di Mosè, in «Commentari», XIII, III–IV, 1962. Pp. 226–255; Calvesi, M. Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio // Storia dell'arte. 1996, Vol. 86. Pp. 5–12.

⁸ Stefanini, Luigi. Il Motivo della Tempesta di Giorgione. Padova, 1955.

⁹ Wind, Edgar. Giorgione's "Tempesta". With Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford: Clarendon Press, 1969. Pp. 1–15.



Джорджоне. Гроза. Ок. 1504–1509.
Галерея Академии, Венеция

(он изображен как молния) и нимфы Ио — дочери Инаха, иногда отождествляемой с Исидой (с. 83). Эту версию предлагает Эудженио Баттисти¹⁰. Еще более убедительную трактовку, по мнению Сеттиса, высказывает Нэнси Т. де Груммонд¹¹, рассматривая сюжет «Грозы» как нарратив, связанный с легендой о святом Федоре, воине и мученике, который был покровителем Венеции до того как туда попали мощи святого Марка, однако впоследствии он сохранил важную роль в общественной религиозной жизни и символизировал благочестие венецианцев. Согласно легенде, во сне Федору явился Христос, после чего он решил победить Дракона, который жил за городом Евхаитом (Малая Азия) и требовал приносить ему человеческую жертву один раз в год. Святой Федор убил Дракона своим копьем в тот день, когда Дракону должны были (по одной из версий) принести в жертву его мать: «По мнению де Груммонд, мужчина в “Грозе” — это святой Федор, женщина с ребенком — христианская вдова из легенды, дракона нет, но к нему отсылает неопределенное животное (другие исследователи называли его то Химерой, то Львом Святого Марка) над далекой башней. Прячущаяся в расщелине внизу картины змея — это еще одна из хранилищ логова Дракона. Развалины со сломанными колоннами — остатки храма, сожженного святым Федором» (с. 89). Преимущества подобной интерпретации, по мысли Сеттиса, в том, что де Груммонд не оставляет ничего за пределами своего объяснения и предлагает непосредственные связи с венецианской действительностью (там же).

Что же предлагает Сальваторе Сеттис? *Правила пазла*: «Первое правило пазла заключается в том, что все его кусочки должны находиться на своих местах и между ними не должно быть пропусков. Второе правило гласит: целое должно иметь смысл. Например, даже если “кусочек неба” идеально встраивается в пробел посреди луга, мы должны найти для него другое место. И когда все “кусочки” разложены по своим местам и мы видим, что перед нами вырисовываются очертания пиратского парусника, то кусочки с изображением “Белоснежки и семи гномов”, хотя они и подходят по форме, очевидно, являются частью другого пазла» (с. 98). Исследователь призывает к знанию всех кусочков пазла, когда в ходе различных интерпретаций можно выделить самые важные повествовательные, аллегорические и символические элементы и воссоздать целостную схему: «Интерпретировать “Грозу” значит не только предлагать аргументированное объяснение для каждого ее элемента, но также располагать все эти элементы вместе в убедительном смысловом порядке» (с. 99).

Исследователь репрезентирует изящный вариант трактовки сюжета как историю грехопадения и изгнания из Рая Адама и Евы — прародителей всего человечества. Они изображаются на первом плане картины во время отдыха и размышлений о последствиях греха и проклятии. Ева держит

10 Battisti, Eugenio. *Rinascimento e barocco*. Einaud, 1960. Pp. 144–156.

11 De Grummond, N.T. *Giorgione's Tempesta: The Legend of St. Theodor. "Arte"*, 18–19/20, 1972. Pp. 5–53.

в руках младенца — Каина. На заднем плане мы видим Город, который символизирует Земной рай, его врата закрылись для них навсегда. Под ногами героини исследователь обнаруживает змею. Визуальным и иконографическим аналогом становится не только сюжет Ветхого Завета, но и известный археологический артефакт — барельеф на фасаде капеллы Коллеони в Бергамо Антонио Амадео «Труды прародителей», на котором художник «последовательно изображает самые значимые эпизоды Книги Бытия: первородный грех, изгнание из Рая (о котором позаботился сам Бог Отец вместо более привычного ангела с обнаженной шпагой) и, наконец, Бог Отец между Адамом и Евой, обращенный к Адаму с поднятой в знак предупреждения рукой. Рассказ продолжает история Каина и Авеля» (с. 107). По мысли исследователя, иконографическая схема «Грозы» буквально воспроизводит схему Амадео из Бергамо, актуализируя визуально изображение молнии как образа Бога. Объектом его исследовательского внимания становятся и детали: «сломанные колонны», обломки и руины, которые имеют эмблематическое значение, одежда, шест Адама, нагота Евы, многочисленные «иероглифы», аллюзии на классическую и светскую литературу — все скрытые сюжеты, которые, по мнению Сеттиса, являются не просто предметом эстетического созерцания, а темой для интеллектуальных рефлексий, которые ученый блестяще демонстрирует в своем исследовании.

Гипотеза Сальваторе Сеттиса была подвергнута критике, и впоследствии появились другие толкования «Грозы» Джорджоне с преобладанием классической иконографической интерпретации, но это никак не умаляет достоинства и невероятную эрудицию автора. К его чести, в «Предисловии к русскому изданию» он не откажется от своей энигматической интерпретации и концепции «скрытого сюжета» и сошлется на книгу Серджо Алькамо¹² (2019), в которой автор описал деталь, упущенную всеми учеными, — на деревянном мосту можно увидеть крошечную фигуру ангела¹³ с распростертыми крыльями, которая отмечает тот предел, за которым находится Эдем. Так две версии спустя сорок лет объединились в одну и продемонстрировали еще раз возможность энигматического толкования, ибо «воссоздавая иконографическую серию, мы возвращаем фрагмент утраченной памяти» (с. 105).

12 Alcamo S. *La verità celata. Giorgione, la Tempesta e la salvezza* / Pref. di S. Settis. Roma, 2019. Pp. 36–39.

13 Ангел хорошо распознаётся на черно-белых фотографиях рентгенограммы.