



№9 (1/2026)

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



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

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
Москва, 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



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 9-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2026-9

Адрес редакции:

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

© НИУ ВШЭ, 2026

Содержание

- 10 И. Г. ЛАНДЕР
«Мир наизнанку». Семь грехов и семь добродетелей. Гравюры по рисункам Питера Брейгеля Старшего (из собрания Российской национальной библиотеки)
- 50 Л. Д. ЧИСТОВА
«Молодой художник за работой». Проблема статуса художника в рисунках Аннибале Карраччи
- 66 Т. А. ТЮТВИНОВА
Британская гравюра первой четверти XX века из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Обзор поступлений 1925 года
- 96 В. С. НОВИКОВА
Запечатлевая образы времени: индийское народное искусство *калигхат*
- 134 А. Е. ЗАВЬЯЛОВА
Неопубликованная серия иллюстраций к роману Дж. Ф. Купера «Последний из могикан» Александра Бенуа и Анны Остроумовой-Лебедевой
- 152 М. А. БЕЛИКОВА
Линия Кирхнера. О графике немецкого экспрессиониста
- 206 П. В. ДЕДЮХИНА
«Кино на бумаге» в графическом романе: визуальные коды романов без слов
- 230 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
М. А. СЕЛЕЗНЁВ «Опыт киноглаза» Дарины Поликарповой. Контакты третьей степени

Contents

- 10 INGA G. LANDER
“The World Upside Down”. Seven Sins and Seven Virtues. Engravings from Drawings by Peter Bruegel the Elder (from the Collection of the National Library of Russia)
- 50 LYUBAVA D. CHISTOVA
A Young Artist at Work. The Problem of the Artist’s Status in the Drawings of Annibal Carracci
- 66 TATIANA A. TYUTVINOVA
British Prints of the Early 20th Century from the Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts. Review of Arrivals of 1925
- 96 VARVARA S. NOVIKOVA
Capturing the Images of Time: Indian Folk Art of Kalighat
- 134 ANNA E. ZAVYALOVA
An Unpublished Series of Illustrations for J. F. Cooper’s Novel “The Last of the Mohicans” by Alexander Benois and Anna Ostroumova-Lebedeva
- 152 MARIA A. BELIKOVA
Kirchner’s Line. On the Graphic Art of the German Expressionist
- 206 POLINA V. DEDYUKHINA
“Paper Cinema” in the Graphic Novel: Visual Codes of the Wordless Novels
- 230 BOOK REVIEW
M. A. SELEZNIOV “An Experience of The Kino-Eye” by Darina Polikarpova. Encounters of the Third Kind

от редакции

Дорогие читатели!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет девятый выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, посвященный уникальному миру графики. Графическое искусство, включающее и разнообразные техники рисунка, и печатную графику, как правило, воспринимается как вспомогательный этап живописи или прикладной вид искусства — черновик «высокой живописи», в силу чего остается малоизученным научным полем в академической среде. Мы постарались поставить под вопрос иерархию видов искусства и разрушить сложившиеся стереотипы, показать новые горизонты в мире графического искусства, исследовать графику во всем ее многообразии — от древних манускриптов до смелых манифестов современных художников. Магия белого листа, очарование линией, наблюдение за движением руки мастера — всё это рождает мир недосказанности и бесконечные нюансы смысла. Графика — это самодостаточная вселенная, искусство диалога руки и материала, минимализм черно-белого пространства и нарративная пауза.

Мы хотим, чтобы наши читатели взгляделись в графические листы, исполненные красотой простых форм и философской глубиной, и по-новому оценили европейское и русское наследие в этой области.

Открывает наш выпуск статья Инги Ландер «*“Мир наизнанку”. Семь грехов и семь добродетелей. Гравюры по рисункам Питера Брейгеля Старшего (из собрания Российской национальной библиотеки)*». Размышляя об огромной эстетической и исторической ценности нидерландских гравюр XVI века, выполненных по рисункам Питера Брейгеля Старшего, автор скрупулезно исследует историю коллекции эстампов РНБ и обращается к аллегорическому символизму представленных графических листов. И первый, и второй циклы Брейгеля состоят из семи листов, фиксирующих грехи (Гнев, Лень, Зависть и т. д.) и добродетели (Вера, Надежда, Любовь и т. д.). Разбирая каждую деталь, Ландер призывает читателей к пристальному взгляду, к чтению визуального нарратива «с ключом», выступая в качестве проводника по риторическим лабиринтам Питера Брейгеля.

Статья Любавы Чистовой «*“Молодой художник за работой”. Проблема статуса художника в рисунках Аннибале Карраччи*» посвящена редкой исследовательской теме — рисункам итальянского живописца и гравера Аннибале Карраччи из собрания Государственного Эрмитажа. По мнению автора, рисунок «Молодой художник за работой» становится не просто жанровой зарисовкой, как «Домашняя сцена» из музея Метрополитен, или изображением профессии (листы из серии гравюр «Ремесла Болоньи» / *“Arti di Bologna”*). Перед нами — размышления и эстетические рефлексии автора о природе творчества и о месте художника в непростой социокультурной системе Италии конца XVI века.

Татьяна Тютвинова — хранитель коллекции британской графики XVII–XX веков ГМИИ им. А. Пушкина — в статье «*Британская гравюра первой четверти XX века из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Обзор*

поступлений 1925 года» обращается к уникальной теме, малоизвестной российскому читателю и зрителю. В центре ее внимания — дар от Фрэнка Брэнгвина и Британского музея в Лондоне музею изящных искусств в Москве в 1925 году. В статье речь идет о наиболее ценных листах, которые позволяют составить представление о том, как развивалась национальная графическая школа Великобритании в первой четверти XX столетия. Особое внимание уделяется технике ксилографии, получившей в этот период широкое распространение и позволившей многим британским художникам обрести творческую свободу. В обзор включены произведения Эдуарда Уодсворта, Джона Эдгара Платта, Уильяма Джайлса, Кэтлин Хэйл, а также Гвен Раверат и братьев Нэш, которые служат своеобразным ориентиром для вдумчивого и целенаправленного изучения британской гравюры на дереве.

Варвара Новикова в статье *«Запечатлевая образы времени: индийское народное искусство калигхат»* исследует редкую тему, индийские рисунки калигхат — народное искусство, возникшее в начале XIX века в Калькутте у храма богини Кали. Автор предлагает детальный обзор развития калигхата и на основе многочисленных примеров демонстрирует эволюцию техники и тематики, помещая этот вид искусства в мировой контекст. Новикова пишет о калигхате в контексте меняющейся городской среды Калькутты и тех политических изменений, которые принес Индии XX век. Одной из характерных черт живописи калигхата, по мысли автора статьи, стало включение в традиционную иконографию божеств элементов материальной культуры и даже моды, привнесенной британцами.

В статье Анны Завьяловой *«Неопубликованная серия иллюстраций к роману Дж. Ф. Купера “Последний из могикан” Александра Бенуа и Анны Остроумовой-Лебедевой»* впервые рассматриваются история создания и художественное решение серии иллюстраций по рисункам А. Бенуа (1905), награвированным А. Остроумовой-Лебедевой (1906) для романа Дж. Ф. Купера *«Последний из могикан»*. Данные иллюстрации представлены в сравнении с предшествующим циклом иллюстраций М. Э. Андриолли (1883) к этому роману. Задача автора — показать новый подход Бенуа к тексту при работе над иллюстрациями, заострить внимание на художественном новаторстве. Анализируя источники и контексты, автор доказывает, что Бенуа обращался к репродукционной гравюре по картине Аннибале Карраччи *«Пьета»*, а также к изобразительным источникам и выработанным на их основе выразительным средствам своих рисунков, составивших цикл *«Последние прогулки Людовика XIV»* (1896–1898). Они были созданы по впечатлениям от гравюр по рисункам Адольфа Менцеля из *«Фридриховского цикла»*, журнальной графики югендстиля и японской гравюры на дереве направления укиё-э.

Статья Марии Беликовой *«Линия Кирхнера. О графике немецкого экспрессиониста»* посвящена изучению графического наследия немецкого художника Эрнста Людвиг Кирхнера. Автор рассматривает графику как центральный и наиболее радикальный медиум в творчестве художника,

в котором кристаллизовались основные принципы его экспрессионистского метода. Основное внимание уделяется эволюции художественного языка Кирхнера, анализу ключевой для него категории — линии, понимаемой как форма экспрессии и способ передачи эмоционального заряда. В центре внимания автора — специфика пластического языка художника. Линия становится нервной, угловатой, композиция дестабилизируется, что отражает «шоки современности», тревогу и соблазны большого города. Заключительный раздел текста посвящен давосскому периоду, где сквозная тема танца обретает новое звучание, превращаясь из мотива дионисийской свободы в концептуальный инструмент синтеза искусств.

Завершает наш выпуск статья Полины Дедюхиной *«“Кино на бумаге” в графическом романе: визуальные коды романов без слов»*, в которой автор обращается к «роману без слов» как особой форме визуального нарратива, возникшей в Европе начала XX века. Этот жанр представляет собой последовательность гравюр, объединенных в книжный формат и образующих повествование без участия текста. Автор стремится проследить, как в романах без слов и в немом кинематографе формируется единая система визуального нарратива, где изображение становится носителем действия и эмоции. Эти характеристики фиксируются автором на основе анализа произведений Франса Мазереля и Линда Уорда, в которых наиболее полно проявляются эстетические особенности жанра: влияние экспрессионистского кино, использование ксилографии как демократичной и выразительной техники, а также приемы, близкие к монтажу и ритму немого фильма.

Обратившись к наследию русской и европейской графики — от Брейгеля до модернизма начала XX века — мы оказались в ситуации удивительного парадокса. Искусство рисунка, которое традиционно воспринималось как «второстепенное» и «камерное», на самом деле открывает новые исследовательские горизонты. Мы наблюдаем формирование удивительного визуального языка, в котором особенно проявлена ценность авторского почерка. Редакция надеется, что представленные в этом выпуске статьи станут источником для интеллектуальных рефлексий и творческого вдохновения.

Благодарим за проявленный интерес и доверие!
Команда Школы дизайна

«мир наизнанку». семь грехов и семь добродетелей. гравюры по рисункам питера брейгеля старшего (из собрания российской национальной библиотеки)

И. Г. ЛАНДЕР

Российская национальная
библиотека, 191069, Россия,
Санкт-Петербург,
Садовая ул., д.18
Lander_Inga@mail.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-10-49

Аннотация

Собрание нидерландских гравюр XVI века Российской национальной библиотеки сопоставимо с крупнейшими музейными коллекциями. История появления этих эстампов связана с именами коллекционеров братьев Залуских.

Особое внимание привлекают эстампы антверпенского издателя-гуманиста Иеронима Кока. Он заказал Питеру Брейгелю Старшему серию рисунков «Семь грехов» и «Семь добродетелей» в духе Иеронима Босха. Аллегория и гротеск были выбраны не только как художественный, но дидактический и политический приемы. Парадоксальность взгляда на современную жизнь, знание символики и аллегорий, фольклора и литературы позволяют П. Брейгелю изобразить «мир наизнанку» и говорить о круговороте жизни.

Брейгель обличает христианские грехи приемами театрализованных представлений, знакомыми его современникам-нидерландцам. Аллегорические изображения пороков становились персонажами площадных праздников, гуляний, карнавалов. В центре каждого графического листа Брейгель помещает фигуры женщины и животного, олицетворяющих конкретный грех. Остальное пространство захвачено отвратительными монстрами, обитателями ада, нечистью, иконография которых была известна зрителям по средневековой скульптуре, витражам, маскам карнавала, книжной миниатюре. Монстры на гравюрах, как и маски карнавала, вызывали у зрителей не только страх, но и улыбку. Аллегория, иносказание создавали возможность диалога художника с посвященным в ситуацию наблюдателем.

Согласно христианской традиции изображению грехов должна быть противопоставлена иконография добродетелей. Вера, надежда, милосердие, правосудие, благоразумие, сила и умеренность в рисунках Брейгеля удивительным образом лишены исключительно положительных качеств. Они превращены в способ отражения повседневности Нидерландов, где тираны соседствуют с гуманистами, атеисты с фанатиками, зарождаются основы современной науки и царят суеверия, из-за которых людей могли отправлять на казнь.

Ключевые слова: рисунки Питера Брейгеля, нидерландская гравюра XVI века, иконография грехов и добродетелей, аллегория в гравюре

INGA G. LANDER

National Library of Russia, 191069, Russia,
St. Petersburg, 12 Sadovaya St.
Lander_Inga@mail.ru

Для цитирования: Ландер И. Г. «Мир наизнанку». Семь грехов и семь добродетелей. Гравюры по рисункам Питера Брейгеля Старшего (из собрания Российской национальной библиотеки) // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 9 (1/2026). С. 10–49

“the world upside down”.
seven sins and seven
virtues. engravings from
drawings by peter bruegel
the elder (from the
collection of the national
library of russia

Abstract

The collection of 16th-century Netherlandish prints at the National Library of Russia rivals the largest museum collections. The origins of these prints are linked to the Załuski's brothers collection.

Of particular note are the prints by the Antwerp humanist publisher Hieronymus Cock. He commissioned Pieter Bruegel the Elder to create drawings “The Seven Sins” and “The Seven Virtues” in the manner of Hieronymus Bosch. Allegory and grotesque were chosen not only as artistic but also as didactic and political devices. A paradoxical view of modern life, the knowledge of symbolism and allegory, folklore and literature allow Bruegel to depict the “world upside down”.

Bruegel denounces Christian sins using rhetorical images familiar to his Netherlandish contemporaries. Allegorical depictions of vices became characters at public festivals, kermesses, and carnivals. Bruegel places the allegorical figures of a woman and an animal, personifying a specific sin at the center of each graphic composition. The remaining space is filled with hideous monsters, denizens of hell, and evil spirits, whose iconography was familiar to viewers from medieval sculpture, stained glass, carnival masks, and book miniatures. The monsters in the engravings, like the carnival masks, evoked not only fear but also amusement. The allegory and metaphor created an opportunity for dialogue between the artist and the observer, privy to the situation. According to Christian tradition, the depiction of sins must be contrasted with an iconography of virtues. Faith, Hope, Charity, Justice, Prudence, Fortitude, and Temperance in Bruegel's drawings are paradoxically devoid of exclusively positive qualities. They are transformed into a way of reflecting everyday life in the Netherlands, where tyrants coexist with humanists, atheists with fanatics, modern science with inquisition.

Keywords: Drawings by Pieter Bruegel, 16th-century Netherlandish engravings, Sins and Virtues iconography, engraved allegorical series

Коллекции эстампов традиционно входили во многие исторические библиотеки. Не стала исключением и Публичная библиотека в Петербурге, фонды которой первоначально составляла библиотека Залуских, крупнейшее собрание XVIII века. Знаменитые библиофилы, благотворители и меценаты братья Залуские — краковский епископ Анджей Станислав (1695–1758) и каноник краковского кафедрального собора Юзеф Анджей (1702–1774) — пожертвовали свою книжную и художественную коллекцию на открытие общедоступной библиотеки в Варшаве. В 1795 году по указу Екатерины II «Библиотека Речи Посполитой имени Залуских» как трофей в русско-польской войне была доставлена в Петербург.

Универсальное собрание включало 400 000 книг и 20 000 рукописей. Братья общались с библиотекарями и литераторами, учеными и коллекционерами, эрудитами и книготорговцами Европы. В 1747 году в специально переоборудованном варшавском дворце Даниловичей была открыта библиотека «*Civium in usus*» («Для граждан»), украшенная картинами, скульптурами, медалями. Кабинет эстампов включал более 40 000 листов европейских мастеров XVI и XVII веков. Начало коллекции гравюр было положено в 1731 году с приобретений в Лейпциге. В 1840-х годах эстампы варшавской библиотеки были организованы В. И. Соболевским в «Основное собрание» Отделения искусств и технологий Публичной библиотеки¹. Отдельные листы эстампов были систематизированы по национальным школам².

Удалось установить, что ценнейшая часть нидерландских гравюр XVI века «Основного собрания» происходит из мастерской Иеронима Кока (1517/18–1570) — одного из самых значительных деятелей нидерландского Возрождения, художника, гравера, мыслителя, сочинителя, удачливого предпринимателя [Ландер, 2007]. С 1547 года Иероним Кок начинает выпускать гравюры в Антверпене, основав первое в Нидерландах издательство гравюр и лавку «На четырех ветрах» [Конев, 2024; Маркова, 2025]. Он приглашает к сотрудничеству в качестве инвенторов (рисовальщиков) местных живописцев разных течений и направлений, среди которых и Питер Брейгель Старший (64 рисунка). Впервые в издательстве особое положение отводится граверам, они получают большое жалованье, становятся членами гильдии св. Луки как «свободные мастера». Новым стало составление программ для гравированных сюит, которые создавались учеными, литераторами, художниками. Основой для стихотворных подписей служили риторические образы и символика, знакомые нидерландскому зрителю.

Антверпен периода расцвета (1517–1566) — богатейший торговый и культурный центр Европы, в нем одновременно работало 360 живописцев и скульпторов. В городе любили и ценили искусство, об этом свидетельствуют

1 По известным нам экземплярам удалось выяснить, что Залуские владели внушительной коллекцией гравированных альбомов, отдельных листов, иллюстрированных книг, географических карт лучших нидерландских мастеров XVI века.

2 Возможно, нидерландские гравюры были приобретены Залускими через французского издателя, историка и географа Антуана Огюстена Брюзена де ла Мартиньеру (Antoine Bruzen de la Martiniere, 1662–1746), жившего в Амстердаме и Гааге.

собрания кардинала Гранвелла, банкира Николаса Йонгелинка, картографа Абрахама Ортелиуса, издателя Кристофа Плантена.

Иероним Кок и художники его мастерской были тесно связаны с кругом интеллектуалов, называвших себя либертинистами. Антверпенскую интеллигенцию объединяла гуманистическая наука. Ученые, писатели, издатели, картографы, живописцы и торговцы произведениями искусства, придерживаясь реформаторских религиозных идей, проповедовали братство всех людей, свободу личности и религиозных воззрений, веротерпимость, сочетание научных знаний с верой в Бога.

Большое значение для формирования нового философского и религиозного мышления либертинистов имело движение «братьев общей жизни» (*fratres communis vitae*), основанное проповедником Гертом Гроте для обучения молодых людей. В миру они занимались духовным самосовершенствованием и просвещением. Уединенное размышление о Страстях Христовых и искуплении, о собственной смерти, о Страшном суде, о рае и аде стало частью движения «Новое благочестие». Рудольф Хюсман (Агрикола), преемник Гроте, нидерландский мыслитель, поэт, живописец и музыкант, живший в Италии и переводивший античных авторов, написал для студентов «Речь во славу философии и остальных искусств» (1476), ставшую манифестом гуманистической философии.

Мировую славу нидерландскому гуманизму принес Эразм Роттердамский. Эразм впервые очерчивает «нидерландскость» (национальные черты): здравомыслие и терпимость в религии (неприятие «свирепости» протестантизма), человеколюбие и добросердечность, самоуправляемость больших и малых городов, повсеместное общее развитие, чистоплотность, излишества в еде и питье как результат высокого материального благосостояния. Эразм считал, что преодолеть средневековую хаотичность (Грехи) можно с помощью ясного языка классики (Добродетели).

Высокая грамотность городского и сельского населения страны определила особую «литературоцентричность» нидерландской культуры. Народная поэзия (баллады, песни) в позднем Средневековье была уделом как бродячих менестрелей, так и грамотных бюргеров. В XIV веке зарождается жанр короткого стихотворного рассказа — юмористического бурде и серьезного sproki. Грубый юмор, сценки из народного быта наполняют соттерни (комические миниатюры) и клухты (балаганные представления). На ярмарках и по престольным праздникам под эгидой магистрата и городских цехов разворачиваются многодневные, дорогие зрелища. Кermессы первоначально были церковными праздниками, посвященными святому покровителю или основанию церкви. Со временем они потеряли религиозный подтекст, превратившись в светское торжество с ярмаркой, угощением, музыкой и танцами, то есть поводом для пьянства, чревоугодия и разгула. В «Похвале глупости» Эразм Роттердамский писал: «...у нас завтра праздник святого Антония. Завтра все село загремит пирушками, плясками, играми, ссорами, драками» [Эразм, 2007, с. 300].

Интерес к стихосложению и сценическим представлениям отразился на деятельности риторических обществ (камер). Еще в XIV веке участники этих обществ — редерейкеры, стали объединяться в литературные гильдии любителей словесности. Они разыгрывали пьесы, содержащие уроки морали и благочестия. Например, в драме «Марикен из Нимвенгена» проходила аллегорическая вереница разнообразных пороков и добродетелей. В XVI веке популярными становятся ланд-ювейлы (соревнования) по риторике между разными провинциями Нидерландов. Объявлялась программа, порядок и условия состязаний. Для всех событий создавались оригинальные тексты и оформление³. Поэзия риторов предполагала декламацию перед широкой публикой. Излюбленной темой была сатира на тему нравов и социальных пороков. Крепкое словцо, соленые шутки, «дурацкие» сюжеты содержались в клухтах, которые исполняли на ланд-ювейлах.

Одна из наиболее популярных книг среди нидерландских риторов — «Два комментария о копировании слов и идей» (*De duplici copia verborum et rerum, commentarii duo*) Эразма Роттердамского, сотни раз переиздававшаяся в Европе на разных языках. По книге Эразма было легко научиться переложению известных текстов, включению их в новые сочинения, это было пособие по совершенствованию устной и письменной речи. Так проходило взаимодействие ренессансной и средневековой культур.

Особенность гравюр нидерландского Возрождения — связь слова и изображения. Известно, что И. Кок был членом антверпенской риторической камеры «Левкой». Младший современник И. Кока живописец Карел ван Мандер состоял в харлемской камере риторов «Белая гвоздика», в своей «Книге о художниках» он писал: «Как большой шутник и к тому же ритор, Иероним часто и на словах, и на письме употреблял выражение, сделавшееся как бы его девизом: „Не мешайте Коку (повару) стряпать для народа“. Иногда же он выставлял снаружи дома изображения хотя без подписи, но смысл которых был такой: „Чтите Кока (повара)“, и другие в том же роде. На некоторых гравюрах он написал, подражая старинным риторам: „Повар должен готовить для народа всякие кушанья: одному давать жареное, другому тушеное. Коли кому кушанье покажется либо слишком жестким, либо слишком мягким, пусть он выплюнет. Но чтобы не бранить ни народа, ни повара, умолчите о недостатках; всюду может случиться то же самое“» [Мандер, 2007, с. 214–215].

Иероним Кок заказал Питеру Брейгелю Старшему серию рисунков на тему семи смертных грехов и семи добродетелей в духе Иеронима Босха, искусство которого не было забыто, о чем свидетельствует ван Мандер: «Различны и нередко странны бывают склонности, способы писать и самые

³ Например, знаменитый антверпенский праздник 1561 года состоялся на тему «Что побуждает человека к искусствам». Он длился несколько недель, дома в городе были украшены зеленью и коврами. Он включал в себя въезд риторов-всадников группами (от 40 до 300 человек), триумфальное шествие в 200 колесниц, банкет.

произведения живописцев. <...> Кто бы был в состоянии рассказать о всех тех бродивших в голове Иеронима Босха удивительных и странных мыслях, которые он передавал с помощью кисти, и о тех привидениях и адских чудовищах, которые часто скорее пугали, чем услаждали смотревшего» [Мандер, 2007, с. 126].

О востребованности босховского метафорического языка свидетельствует творчество живописцев последующих поколений и многочисленные подделки его работ. Сам Кок издавал гравюры, на которых Босх упомянут инвентором, хотя сейчас доказано, что их авторами были подражатели парадоксального, фантастического языка живописца. Под гравированным портретом Питера Брейгеля Старшего приведены строки живописца и поэта Доменико Лампсония: «Кто этот новый Иероним Босх, умеющий и кистью, и пером с таким искусством подражать игривым мыслям учителя, что даже иногда превосходит и его самого?»⁴ Это свидетельство того, что в Европе нидерландское искусство даже в XVI веке во многом ассоциировалось с именем Босха.

И. Кок сознательно выбирает Брейгеля Старшего для работы над темой грехов и добродетелей⁵: «Он ревностно изучал произведения Иеронима Босха, после чего и сам писал много картин, изображавших бесовщину и разные смешные сцены, почему многие называли его Питером Шутником. Действительно, очень мало найдется его картин, которые можно было бы смотреть без смеха, даже у самых сдержанных и угрюмых людей они по меньшей мере вызывают улыбку» [Мандер, 2007, с. 221].

Говорить о добре и зле со смехом позволяла народная традиция карнавала, отражавшего обыденный мир и его перевернутую реальность, где временно возможно все: амбивалентность (сочетание священного и обыденного), свобода (сословное равенство), гротеск (абсурд как язык критики). Карнавальная культура на короткое время позволяла перевернуть мир. Эта эстетика допускала различные визуальные метаморфозы: соединение живого и неживого, человеческого и звериного, человеческого и растительного, превращение неживого в живое. В средневековых иллюминированных манускриптах на полях появлялись маргиналии-дролеры, развлекавшие читателей. В них использовались гротескные сюжеты: изображение гибридов людей и животных, рискованные шутки на тему телесного низа, испражнений. Одно из повторяющихся изображений — монстр, у которого нет тела, а огромная голова передвигается на коротких ногах (лапах), которые иногда трансформируются в руки.

В демонстрации пороков и добродетелей отразилась вечная тема добра и зла, развитие которой характерно для поворотных периодов.

⁴ Подпись на листе из гравированной сюиты «Портреты нескольких знаменитых художников Нижней Германии», 1572.

⁵ Позже эта тема отразится и в живописи мастера: «Триумф смерти» (1562) — Правосудие; «Битва масленицы и Поста» (1559) — Вера, Обжорство; «Безумная Грета» (1563) — Скупость, Гнев и Правосудие; «Страна лентяев» (1567) — Лень, Обжорство; «Калеки» (1568) — Милосердие.

Категории добра и зла существовали со времен античности. В ранних богословских трудах во многом под влиянием античной мысли складывается перечень семи христианских добродетелей: три церковные (Вера, Надежда, Милосердие) и четыре основные (Умеренность, Сила, Благоразумие, Справедливость).

Христианские представления о смертных грехах восходят корнями к трудам богослова, аскета Евагрия Понтийского. На греческом языке он перечислил восемь так называемых «злых помыслов»: обжорство, прелюбодеяние, скупость, зависть, гнев, печаль, хвастовство, гордыня. В IV веке св. Амвросий Медиоланский в своем труде *De officiis ministrorum* подразделяет христианские добродетели и грехи⁶. Латинский христианский поэт Аврелий Пруденций Клемен создал поэму «Психомахия» («Битва души»), в которой в аллегорической форме описывает сражение семи персонифицированных добродетелей и семи грехов. Эта поэма оказала влияние на изобразительное искусство. В VI веке на Пятом Вселенском соборе (553 г.) труды и учение Евагрия были признаны еретическими, но данные им латинские названия грехов использовались в католических молитвах. В 590 году папа римский Григорий I Великий создал канонический список семи смертных грехов, включающий гордыню, скупость, зависть, гнев, блуд, чревоугодие и уныние. В начале XIV века было создано мнемоническое правило — акроним SALIGIA, составленный из латинских названий грехов: *Superbia* (гордыня); *Avaritia* (скупость); *Luxuria* (сластоустрастие); *Invidia* (зависть); *Gula* (обжорство); *Ira* (гнев); *Acedia* (уныние). В трактате «Сумма теологии» Фома Аквинский, рассуждая о счастье, признает учение о семи смертных грехах и выделяет три теологических добродетели — вера, надежда, любовь, и четыре основополагающих — благоразумие, справедливость, мужество, умеренность. Концепции семи смертных грехов и семи добродетелей Фомы Аквинского получили широкое распространение в теологии, философии, литературе и искусстве⁷.

Средневековая христианская идея о бренности бытия и неизбежности смерти для любого человека независимо от его происхождения была поддержана в XV веке руководствами к правильной и праведной смерти — *Ars Moriendi* (Искусство умирать), иллюстрированными *Mortis Saltatio* (Танец смерти). В искусстве Северной Европы XVI века тщетность земного существования отразилась в аллегорических изображениях *Memento mori* (Помни о смерти), *Vanitas* (Суэта).

Иконографические источники изображения грехов и добродетелей берут свое начало в средневековых миниатюрах, витражах, росписях, мозаиках, скульптурах [Арутюнян, 2023]. Обратимся, собственно, к северной графике.

6 Он вдохновлялся античной философией, трактатом Цицерона *De officiis* («Об обязанностях») и сочинениями ранних богословов, трудами Филона Александрийского.

7 Число семь считается во многих культурах числом гармонии — 7 цветов спектра, 7 планет, 7 нот, 7 чудес света. В западном христианстве число 7 — важное и священное, оно используется как символ завершенности.

В тексте Библии упоминаются 7 дней Творения, 7 Даров Святого Духа, 7 покаянных псалмов, 7 Радостей и 7 Скорбей Девы Марии. Молитва «Отче наш» состоит из 7 предложений, 7 последних фраз произносит Христос на кресте, 7 канонических часов, 7 дел милосердия вели к спасению души, 7 свободных искусств преподавали в школах; и так далее.

На рубеже XV–XVI веков устоялась иносказательная персонификация пороков и добродетелей в виде женской фигуры с аллегорическим животным: в серии ксилографий Ганса Бургкмайера (1510) Гордыню сопровождает павлин, Скупость — жаба, Лень — осел, Благоразумие — змея. Стилистика эстампов близка к оформлению игральных карт. Сюита небольших резцовых гравюр Георга Пенца «Семь смертных грехов» (1541) представляет крылатые женские фигуры, каждой из которых соответствует символ: Зависти — собака, Обжорству — свинья, Гневу — медведь. Графическое мастерство Иоганна Ладенспелдера в серии «Пороков» (1540/1543) выражено в прекрасной лепке обнаженного женского тела, персонажи «снабжены» соответствующим атрибутом: змея у Зависти, осел как символ Лени, Скупость с жабой в руках.

Серия рисунков под условным названием «Грехи»⁸, созданная Брейгелем Старшим в 1556–1557 годах по заказу Иеронима Кока, была награвирована резцом Питером ван дер Хейденом в 1558 году. Удивительным образом все подготовительные рисунки Брейгеля Старшего для обеих сюит сохранились. Они нарисованы пером на бумаге коричневыми чернилами, датированы и подписаны инвентором⁹. Особенность исполнения рисунков — удобство для последующего воспроизведения в технике резцовой гравюры: контуры каждой фигуры четко очерчены, а объем показан параллельной штриховкой. Рисунки и гравюры сопровождают подписи (легенды) на латинском и нидерландском языках¹⁰.

Образная традиция Средневековья, риторическая практика, «адские» фантазмагии Босха трансформируются в творчестве Брейгеля Старшего, приобретая новое качество. Своеобразием графических композиций Брейгеля Старшего является высокий горизонт, позволяющий на одном листе расположить огромное количество элементов: людей, животных, чудовищ, предметов, вписанных в пейзаж. Художник разделяет лист на комплексы отдельных сцен, расположенных в разных плоскостях, но связанных внутренним движением. Зрителю предлагается долго, тщательно рассматривать полотно. Брейгель использует известный его современникам способ рассказа о грехе — театрализацию. Нидерландские горожане и крестьяне были участниками или зрителями гуляний и праздников — кermессов, театрализованных шествий членов риторических обществ, ярмарочных представлений. Почти на каждом листе, ниже уровня условной «сцены», мы находим ее зрителя. Вот он наблюдает за происходящим из-за кучи хвороста (лист «Скупость»), из-под дерева (лист «Лень»), из воды (листы «Обжорство» и «Гордыня»).

8 На рисунках и гравюрах нет указания на название серий и последовательность. Название дано исследователями, встречаем: серия гравюр «Грехи», серия гравюр «Добродетели», серия «Семь смертных грехов», серия «Семь добродетелей».

9 Рисунки Питера Брейгеля Старшего, серия «Грехи»: 1556 — Скупость (Британский музей, Лондон), 1557 — Гнев (Галерея Уффици, Флоренция), Лень (Музей Альбертина, Вена), Гордыня (Фонд Кустодия, собрание Ф. Люгхт, Париж), Обжорство (Фонд Кустодия, со-

брание Ф. Люгхт, Париж), Зависть (Частное собрание Р. фон Хирша, Базель), Похоть (Королевская библиотека Альберта I, Брюссель).

10 Подписи/легенды сделаны на рисунках не рукой Брейгеля Старшего. На гравюрах представлен и латинский вариант. Эти назидательные тексты, как и программу гравюр, соотносят с книгой гравера и гуманистического мыслителя Дирка Волкертсона Корнхерта «Искусство видеть — это искусство понимать» (1586).

Зачастую это единственный реалистический персонаж, внимательно и иронично вззирающий на происходящее.

Центральное место на каждом графическом листе занимает женская фигура, которую сопровождает животное, олицетворяющее конкретный грех. В композицию включена фигура великана, персонифицированного «коллективного человека». Кроме того, на гравюрах обязательно присутствует сухое дерево — символ смерти, сигнал моральной гибели, образ греховного начала. Все остальное пространство «заселено» отвратительными монстрами в босховской манере. Брейгель Старший утрированно изображает пауков, жаб, скорпионов, лемуров, летучих мышей, издавна относимых к нечисти. Соединяя перепончатые кожистые крылья, голые хвосты, когтистые лапы, уродливые пасти с неживыми предметами, график усиливает чувство естественной брезгливости человека. Для гротескного показа какой-либо черты греха художник произвольно скрепляет части человеческого тела и создает «головорукого» монстра (листы «Гордыня», «Чревоугодие»).

Демоны, монстры на гравюрах являются проводниками греха, подстрекателями людей. Но на наш взгляд, они вызывали у современников не страх, а улыбку: это была полная юмора «игра о жизни». Популярным фольклорным мотивом, имевшим юмористическое значение, было испражнение, демонстрация чрева, половых органов. Смеховая народная культура соединяла вечную тему умирающей и вновь нарождающейся жизни с телесным низом человека. Плотное заполнение листов персонажами и предметами обусловлено фольклорными традициями, где перечисления, номинации — это эмоционально действенный и в то же время дидактический способ демонстрации какой-либо отрицательной черты.

Реальная жизнь Нидерландов середины XVI века вклинивается в босхианскую фантазмагорию лишь фрагментами на дальних планах: пожары, виселицы, шесты для колесования. В 1556 году император Священной Римской империи Карл V отрекся от престола, передав своему сыну испанскую корону и власть над Нидерландами. После этого существование этой богатейшей страны стало зависеть от политических, экономических и религиозных амбиций Испании. Разоряющуюся страну наполнили бездомные, нищие и калеки, несмотря на запреты на бродяжничество. Виселица, дыба, колесо, место пыток стали привычными атрибутами городского и сельского пейзажей. Комическое и трагическое органически дополняют друг друга в этих листах, связывают визуальную и вербальную культуры. Любовь к человеку, страх за него преподносятся как доводы в пользу того, чтобы избегать греховных поступков.

СЕРИЯ ГРАВЮР «СЕМЬ ГРЕХОВ»

Скупость (Avaritia)

Под гравюрой подпись на латинском: «Какой страх или стыд может быть у спешащего купца?», на нидерландском: «Ни честь, ни вежливость, ни совесть или божественный призыв. Ничто из всего этого не имеет значения для Скупости» (Ил. 1).



Ил. 1

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Скупость (Avaritia). 1558. Гравюра резцом. 22,5×30 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Невозмутимая женщина-Скупость достает монеты из сундука, в который высыпает добычу из огромного дырявого кувшина монстр с мордой крокодила. Ее голову украшает эскофьон-а-корн в форме полумесяца, головной убор знати XV века, в следующем столетии ставший приметой сводницы. Скупость не замечает ничего вокруг. У ее ног — мешки и кубышки с деньгами, весы с разновесами. К сундуку приближается гигантская жаба, спутница ведьм, напоминающая о смерти и мучениях грешников. Она символизировала человека, предающегося мимолетным жизненным удовольствиям, считалось, что она питается грязью и песком и никак не может насытиться.

На переднем плане слева крылатый монстр набивает монетами порванный мешок, рядом с ним — сухое дерево, в дупле которого спрятан клад. Справа — демон с кожистым хвостом, которым интересуется ибис (нечистая птица, поедающая мертвых рыб и змей), он подманивает денежный мешок на ножках миской с единственной монеткой. За спиной Скупости — комната ростовщика, тянущего у заемщика последнее, пустую тарелку. Под стеной дома ростовщика сидят нагие мужчина и женщина¹¹ со счетной доской на коленях, их обнимает лемур. Рядом чудовище с жабьей головой катит бочку, утыканную шипами, в которой человек тщетно пытается подобрать монеты, сыплющиеся из его же бочки. Скупость затмевает разум: слева группа нагих людей, подгоняемых монстрами, идет в лавку, из окна которой торчат гигантские ножницы для стрижки овец, которые рассекают обнаженного. На лезвии ножниц, перерезающих нить жизни, изображен значок «перевернутого мира». Под стрехой лавки — человек, разоряющий гнездо птицы, которая пытается выклевать ему глаза. На крыше — плетеная корзина с огромной рыбой, похожей на щуку (считалось, что это нечисть, на лбу которой можно разглядеть орудия мучения Христа). Конусообразная крышка корзины проткнута копьем, на нем висит гигантская сума, ее толпа пытается сбить из арбалетов, в то время как воришки срезают кошельки. Рядом скупец, едущий задом наперед на муле и наблюдающий, как его работники тащат груз на спине. Слева люди в приступе жадности штурмуют гигантскую копилку, но им достаются лишь отдельные монеты, за этим зрелищем из окна, украшенного драгоценным ковром, наблюдает парочка (возможно, это дом терпимости). Вдали справа — гигантские кузнечные мехи, символ «надувательства», и весы ростовщика, отправляющие людей в ад. Скупость, как и алчность, побуждает людей совершать другие грехи.

Гнев (Ira)

Под гравюрой подпись на латинском: «Уста набухают от гнева, чернеют от крови жилы», на нидерландском: «Гнев надувает губы и озлобляет сердце; он омрачает дух и отравляет кровь» (Ил. 2).

Женская фигура — символ Гнева, закованная в латы, в шлеме, проткнутом стрелой, вооруженная мечом и факелом, выходит из военного шатра. У ее ног

11 На рисунке персонажи обнажены, а на гравюре их изображения отцензурированы, на них «надели» пояски.



Ил. 2

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гнев (Ira). 1558. Гравюра резцом. 22,5×29,7 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

медведь, олицетворение безудержной ярости, символ насилия, хватающий за ногу обнаженного безоружного человека. Гнев сопровождает толпа разъяренных монстров, укрывающихся за квадратным щитом (вагенбургером) с полумесяцем. Они вооружены холодным оружием, доставляющим особые мучения: булавами с шипами, пиками, стрелами, зазубренными пилами, баграми. Жертвы не в силах сопротивляться гигантскому ножу, которым латники в надвинутых на глаза шлемах режут обнаженных. Их добивает булавой чудовище с гигантским ртом. Нож, ассоциирующийся с мщением и смертью, мы видим как у двух дерущихся в бочке, так и в руке демона, убивающего кормящую суку (символ безусловной любви, заботы, самоотверженности). Нож держит в руках и демон, стоящий на лапе грифона (внизу справа), его шлем украшен вымпелом с перевернутым ключом, символом папской власти. Грифон соединяет в себе качества птицы и зверя, небеса и землю, добро и зло, быструю и решительную реакцию на опасность. (Возможно, это сатира на противоборство светской и духовной властей.) Центральная фигура этого листа — саморазрушительная ярость верхом на открытой бочке с дерущимися людьми. Она в плаще, широкополой шляпе, украшенной веткой с шипами, с ножом в зубах, в руке держит сосуд с кровью, собранной из пораненной ею самой руки. Атрибуты Гнева — огонь, кипящее масло. Слева, в хижине — нечисть со свиным рылом поджаривает на вертеле человека, поливая его тело маслом; раскаленное масло льют из-за оборонительного щита на колесах; обнаженная пара осуждена на страшную смерть в котлетреножке, под которым разведен огонь. Высокое пламя этого огня перекидывается на город. Яйцо — христианский символ воскресения — одиноко лежит в огромном гнезде на ветке сухого дерева, а вдали справа бесы тщетно атакуют корабль с символом человечества, мировым яйцом. На мачте корабля — впередсмотрящий, напоминающий человечеству об осмотрительности и бдительности, к этому же призывает монах, звонящий в колокол на сухом дереве. Наивысшая форма гнева — война, с проявлениями которой был знаком Брейгель Старший: своими глазами он видел вторжение, оккупацию, сопротивление испанским войскам. Ужасы и последствия войны изображены на дальнем плане: горящая крепость и виселица.

Лень (Sloth)

Под гравюрой подпись на латинском: «Лень разрушает силу, долгий отдых — мышцы», на нидерландском: «Лень забирает силы и иссушает нервы, так что человек уже ни на что не годен» (Ил. 3).

Лень представлена в образе женщины, спящей с открытым ртом. Она облокотилась на осла, символ медлительности, тупости и невежества, постоянных спутников Лени. Она не замечает ничего вокруг: ни демона с волчьей мордой, подкладывающего ей подушку (символ праздности), ни улиток, заползающих на подол платья. Легенда о рождении улиток из грязи позволила сделать этого моллюска символом греха и лени, не прилагающим усилий на добычу пропитания и потребляющим тину и ил. На листе изображена ползущая через каменную арку гигантская улитка, символизирующая



Ил. 3

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Лень (Sloth). 1558. Гравюра резцом. 22,7×29,9 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

смертный грех — Сладострастие. Лентяи сидят за пустым столом, дремлющую женщину соблазняют демоны-сладострастники и маленький крылатый монстр с подушкой, за ними наблюдает сова, представитель абсолютного зла согласно Босху. Рядом пустая столешница, на которой брошенные игральные кости показывают число «4», символизирующее полноту наказания за нарушение Божьих Заповедей. Из пустой миски пытается хлебать лежащий человек, которого дьяволы тащат в кровати на колесах. Остановилась и мельница разума, над колесом которой висит медицинская склянка, а из ветхого строения высовывается гигант — особый тип духовной и физической лени, иллюстрирующий нидерландскую поговорку: «Лентяй не стыдится ходить до ветру на людях» (но и тут он бездействует, ему помогают чудовища, всаживающие в его зад пики). Слева на переднем плане изображен «головоногий» гибрид, в шляпе, украшенной ножом, рядом из дупла сухого дерева выглядывает морда кабана, символизирующего лень, невежество и обжорство. Два персонажа опускаются коленями на огромного скорпиона, символизирующего злобу, коварство и предательство, порожденного дьявольскими силами, они смотрят, как монстры похищают повозку с шаром (человеческим разумом) и тащат его в воду. О быстротекущем времени пытается напомнить звонарь, высунувшийся из механизма остановившихся часов, над его головой нависает топор, символизирующий суд над грехом. На сухой ветке висят колокольчики, которые можно соотнести с карильонами, их звон пробуждал спящие души и умирал греховные страсти. Слева на дальнем плане обнаженные люди смотрят на гигантский циферблат, на котором часовая стрелка в форме руки указывает на цифру «11» — символ глупости.

Гордыня (Superbia)

Под гравюрой подпись на латинском: «Никакой гордец не любит всевышних богов, и они не любят его», на нидерландском: «Гордыня ненавистна Богу превыше всего, а Гордыня, в свою очередь, презирает и самого Бога» (Ил. 4).

Гордыня представлена дамой в роскошном платье и с перчатками в руке, напоминающими испанский наряд Маргариты Пармской. Она смотрит в ручное выпуклое зеркало, в котором отражается чудовище как символ мимолетности красоты, старения и гордыни. У ее ног птица расклевывает плод граната, эмблему жены Карла V, Изабеллы Португальской. Рядом слева — гибрид с хвостом из павлиньего пера и кольцом-зажимом на губе смотрит в прямоугольное шлифованное зеркало, которое держит женщина-русалка с чешуйчатым хвостом, олицетворяющая непостоянство и тщеславие; рядом пронзенный стрелой монстр рассматривает свой зад в восьмиугольном зеркале. Около фигуры Гордыни — павлин с раскрытым хвостом, символ тщеславия. По мнению гуманиста и натуралиста Улиссе Альдрованди, павлин обладает перьями ангела, голосом и повадками демона. Позади Гордыни — нарядная свита: чудовище с двурогим эннеом на голове занимается сводничеством обнаженной женщины с демоном, держащим в руках папский посох. Справа



Ил. 4

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гордыня (Superbia). 1558. Гравюра резцом. 22,5×29,5 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

от дамы — всадник в плаще, в руках которого палка с шипами, символ бальи (судьи). Возможно, это аллюзия на политическое и религиозное противостояние нидерландского бальи (судьи) Яна ван Бергена и испанского кардинала Гранвеллы. Один из сопровождающих судью держит в руках роскошную дароносицу. Они приближаются к персонажу-тиаре, всклокоченные волосы которого прикрывает круглый щит, над этим персонажем — огромная сова (зло), ее голову венчают три улья-тиары, из которых вылетают пчелы, символизирующие трудолюбие, чистоту и непорочность; слева сверху — еще один монстр в «платье-тиаре». Тройная тиара служила выражением власти папы над небесами, землей и адом; здесь внешние пышные атрибуты Церкви подменяют истинную веру. За фигурами видна крылатая тварь с мечом и щитом, на котором нарисованы раскрытые ножницы. Слева внизу, за спиной красавицы-русалки, человек, примеряющий дурацкий колпак, рядом демоны с огромными ртами (символами ненасытности), демонстрирующие гениталии (символ похоти). Цирюльня отображает суетность тщеславного мира, в котором есть место таким неприглядным сторонам, как мытье волос, врачевание зубов, справление нужды. На крыше поместилась ступка с пестиком — символ суеты, скоротечности земных дел, а на стене висят патент о праве цирюльника изготавливать лекарственные снадобья и мандолина (аллегория мирских удовольствий и тщеславия). На крыше некто испражняется в бритвенный тазик, часть его содержимого выливается на разбросанные ноты. Фекалии были элементом алхимических поисков, в том числе направленных на сохранение вечной молодости и красоты. Недалеко — сухое дерево с висящими на нем огромными яблоками, скрытое значение которых имеет эротическую направленность, они сравниваются с женской грудью. На этом листе присутствует множество зданий фантастической архитектуры. Пышность излишнего украшения не скрывает непригодности их для жилья из-за отсутствия дымоходов и труб. На дальнем плане — толпы нагих людей, которых гордыня и тщеславие загоняют в адскую пасть.

Обжорство (Gula)

Под гравюрой подпись на латинском: «Должно избегать пьянства и обжорства», на нидерландском: «Остерегайтесь пьянства и обжорства, потому что излишек заставляет забывать Бога и самого себя» (Ил. 5).

Пьющая из кувшина толстуха в домашнем бюргерском платье является аллегорией Обжорства (излишеств, чревоугодия). Обжорство сидит на злобном кабане (символе чревоугодия, лени, всеядности, ярости, похоти) с ослиными копытами и ушами (символ лени, упрямства, глупости). За круглым столом Обжорства — еще две нагие женщины, которых подпивают и угощают монстры¹². Пьяница оскверняет все святое: молится на пивную бочку с торчащим из нее голым человеком (справа), у монаха, наполняющего

овсяному солоду. Тогда же появляется женевер, можжевеловая водка (изначально — лекарство). Вино было дорогим и употреблялось в основном аристократией.



Ил. 5

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Обжорство (Gula). 1558. Гравюра резцом. 22,5×29,7 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

12 В XVI веке самым популярным напитком было достаточно крепкое пиво куйт, оно ароматизировалось травами, долго хранилось, хорошо насыщало благодаря

кувшин из другой бочки, отрастает хвост. Пьяница теряет разум, как и стоящий на коленях гигант, голова которого помещена между жерновами ручной мельницы, он лишь с ужасом наблюдает за происходящим из своего узилища. Справа — голова-мельница с вращающейся верхней частью, которую здесь используют для перемалывания еды, как символ неразборчивого обжорства. У подножия мельничного холма — человек, везущий свое брюхо на тачке, далее — чудовища, ворующие котел с едой с огня. На ближнем плане изображены охотничьи гончие собаки, знак власти, богатства, высокого статуса. Но здесь одна из собак вместе со свиньей подбирает очистки из перевернутой деревянной лохани, вторая нападает на разносчика еды¹³. Рядом справа — «большая рыба пожирает малых» и не может остановиться, несмотря на лопнувшее брюхо. В центре композиции — сухое дерево с волынкой, мешок которой ассоциируется с толстым брюхом; на ветке — плетеная клетка с птицами, ниже — их ошипанные тушки, на крыше навеса сидит зимородок — удивительная птица, живущая в трех стихиях: на земле, в воде и в воздухе¹⁴. Чревоугодникам уготована страшная казнь на адских сковородках, как и тем, что нагими ожидают у печи.

Зависть (Invidia)

Под гравюрой подпись на латинском: «Зависть — ужаснейшее чудовище, свирепейшая чума», на нидерландском: «Зависть — это вечная смерть и настоящий бич. Глупость, которая пожирает сама себя с вероломной жестокостью» (Ил. 6).

Зависть изображена пожилой женщиной в колпаке-атуре, устаревшем конусообразном головном уборе. Одной рукой она отправляет в рот сердце, другой указывает на огромного индюка, метафору спесивого и высокомерного человека, символ Гнева, раздувшегося от злости, отца Зависти. Одна из сословных примет, вызывающих зависть, — это обувь, что отразилось в многочисленных поговорках. Мир Зависти вывернут наизнанку, это «мир вверх ногами», как торчащие из гигантского кувшина конечности, одна из которых, в офицерском высоком сапоге со шпорами, символизирует власть, принуждение. Поговорка: «Одна нога обутая, другая босая» говорит о том, что в шатком положении необходимы уступки, жизненный компромисс. Справа — монстры примеряют обнаженным людям дешевые деревянные клоты. Поговорка «Просто, как пара клоты» подчеркивает, что даже в самых обыденных вещах должен царить порядок и смысл, то есть сначала надо приобрести одежду, а потом обувь. Старуха-башмачница в большой плетеной корзине горюет из-за успехов более удачливых продавцов, в то

¹³ Символика собаки в это время была амбивалентна: и идеал верности, и нечистота. Собака символизировала грешника в целом, изображалась как вестник ада и смерти; олицетворяла разные грехи: Скупость, Зависть, Похотливость.

¹⁴ Название птицы — это искаженное «землеродок» или «земородок». Они выбирают для гнездования обрывистые берега, роют в земле норку, в которой выводят птенцов. Питаются мелкой рыбой, иногда — водными насекомыми и лягушатами. Часто караулят добычу, сидя на ветке над водой. Если рыба поймана, зимородок ест ее либо на ветке, либо в гнезде. Способен взлетать из-под воды.



Ил. 6

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Зависть (Invidia). 1558. Гравюра резцом. 22,8×30 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

время как кожистый демон ворует и пожирает ее изделия. Так иллюстрируется поговорка о напрасном ожидании: «Тут стоят деревянные башмаки». Зависть глуха к чужому горю, как закрывшие лица участники похоронной процессии, которые не хотят слышать крики мольбы людей с тонущей лодки. При этом они движутся в капеллу, из которой вылезает монстр и вырывается пламя.

За основной фигурой — рогатый и крылатый демон-соблазнитель с яблоком; другой демон держит пальцы на манер нимба над головой Зависти, что в «перевернутом» мире превращает добродетель Терпения в Гнев и Жестокость. Ветви сухого дерева за этой группой украшены павлиньими перьями Гордыни, матери Зависти. У ног Зависти — две собаки, грызущиеся из-за кости, что является метафорой споров из-за мелочи, защитой «своего», даже если это «свое» не так уж важно. Зависть безжалостна как арбалетчик, стреляющий в яйцо, символ Мира. Зависть разрушает великана, превращающегося в лодку, что уничтожает представление о спасении. Завистников ждет колесование, как это показано вверху слева.

Сладострастие (Luxuria)

Под гравюрой подпись на латинском: «Сладострастие изнуряет силы, ослабляет суставы», на нидерландском: «Смердящее Сладострастие, оно полно нечистот / Оно разбивает силы и ослабляет члены» (Ил. 7).

Для усиления демонстрации чувственного Сладострастия Брейгель использует многие босховские символы. Фигура Сладострастия в виде нагой девы с распущенными волосами, иконографически близкая изображению Марии Магдалины, оказывается в объятиях чудовища, ее разум отравлен питьем, которое ей подносит другой монстр. На спинке кресла любовников сидит петух — персонифицированное воплощение Похоти. Это «любовное гнездышко», свитое в стволе сухого дерева, окружают демоны Сладострастия, а терновый куст (символизирует греховную жизнь) за решеткой-балконом из ивовой лозы намекает на жилище проститутки. Одна из толстых ветвей дерева имеет форму оленьей шеи, головы и рогов, с висящими яблоками, что означает обманутого мужа-«рогоносца». Слева монах с волынкой возглавляет процессию, сопровождающую нагого человека в шапке и со связанными руками, сидящего верхом на нечисти¹⁵. Такой была практика публичного наказания прелюбодея. Древнее, планетарное значение акта, происходящего в прозрачной сфере на вершине сухого дерева, снижается изображением дьявола с фонарем, который подобно Диогену ищет настоящего человека в испорченном обществе. Изображение акта в прозрачной сфере восходит к триптиху «Сад земных наслаждений» Босха, олицетворяющему Сладострастие. В то же время этот сюжет имеет древний возвышенный смысл, символизирующий супружескую любовь, плодородие. Стекланную сферу

15 На рисунке Брейгеля Старшего — это митра с прикрепленной запиской. На гравюре произошла цензурная правка, связанная с введением инквизиционных санкций на территории Нидерландов.



Ил. 7

Гравёр Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Сладострастие (Luxuria). 1558. Гравюра резцом. 22,9×30 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

защищает гигантская раковина как отображение нидерландской пословицы: «Счастье и стекло — как они недолговечны». Сладострастие, похоть также персонифицированы совокупляющимися собаками и крылатыми кожистыми чудовищами.

Внизу на переднем плане — гиперболизированные существа, иллюстрирующие «смердящее Сладострастие». Демон справа пытается заглотить человека, пускающего газы, вонь которых считалась запахом самого дьявола. Слева — акт дефекации; испражнение на людях воспринималось как нечто допустимое. Скатологический юмор соотносился с маргиналиями на манускриптах, был присущ шутам, которых относили к спутникам дьявола. Нарочитая демонстрация голого зада также ведет начало от шуток на полях рукописных книг, персонажи принимали сложные, циркаческие позы, как крылатый демон с обезьяньей головой (слева). Внизу в центре демон с лицом на месте ягодиц держит проткнутое ножом огромное (страусиное?) яйцо, которое считалось возбуждающим средством. Самым шокирующим представляется демон «без лица», совершающий акт самокастрации. Подобная иконография могла иметь несколько значений: воспроизводить карнавальные сценки, отпугивать дьявола, морализаторствовать о недопустимости греховного поведения. Сладострастия сопутствуют разные животные: огромные морские черепахи (справа вверху), символизирующие зло и Похоть (откладывают много яиц); обезьяноподобные чудовища, воплощения зла и грехов: Сладострастия, Пьянства, Гордыни и Глупости. Вдали слева — сад земных наслаждений с островом и фонтаном любви (знакомый по работам Босха); увитая зеленью беседка с берсо, где прячутся пары. Плотские наслаждения быстро проходят, а грех Сладострастия должен быть перемолот на человеческой мельнице (вдали слева). О наказаниях за грехи свидетельствуют те сюжеты, которые Брейгель Старший помещает на дальних планах каждого листа. Возможно, что этими назиданиями предполагалось исправлять современные художнику нравы.

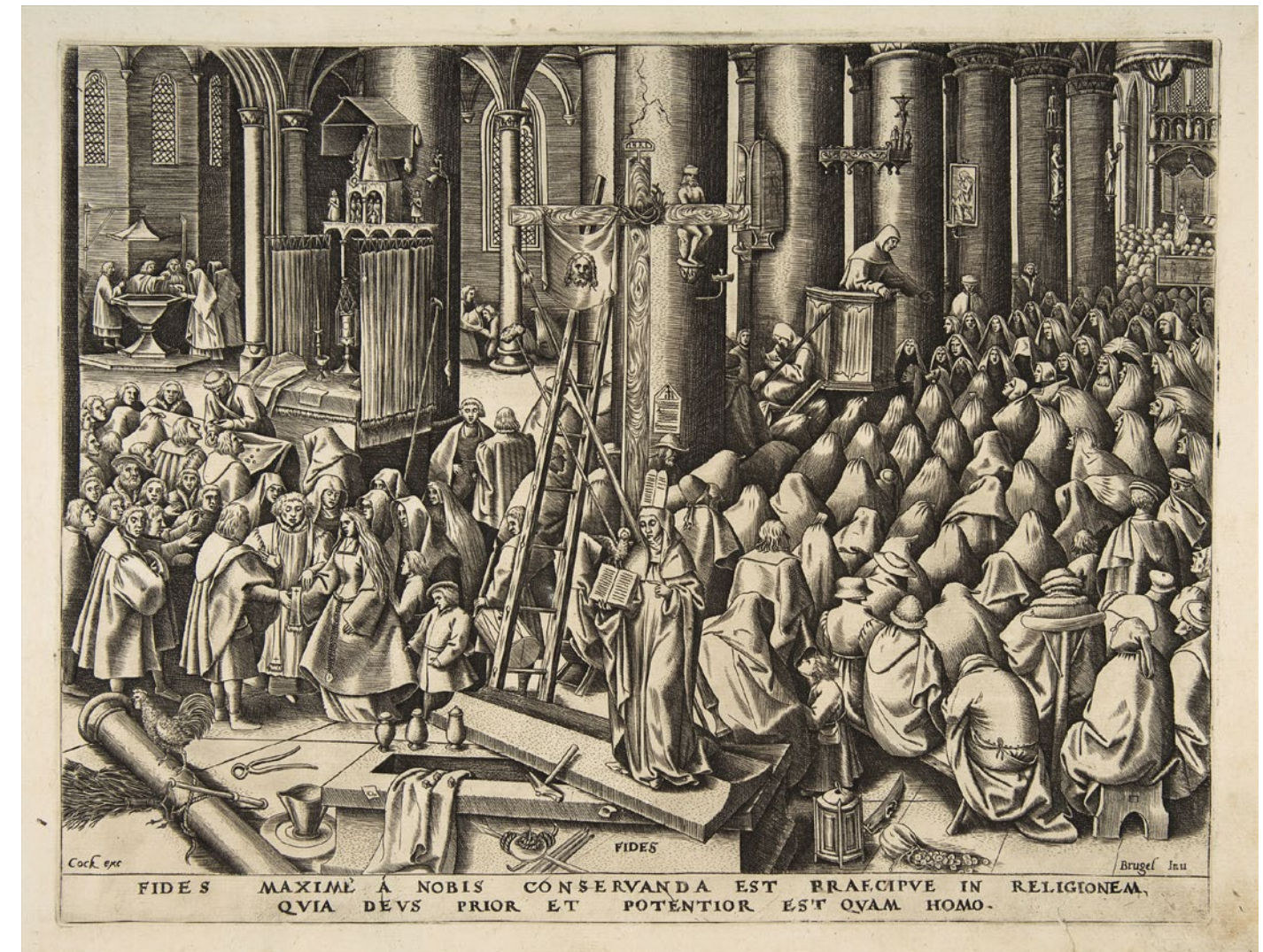
СЕРИЯ ГРАВЮР «СЕМЬ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ»

Дидактическим продолжением серии гравюр «Грехи» стали листы «Добродетели», награвированные резцом, предположительно, Филиппом Галле и изданные в Антверпене Иеронимом Коком в 1560 году. Серия рисунков «Добродетели»¹⁶ Питера Брейгеля Старшего предназначалась для более узкого круга зрителей, тексты под рисунками были сделаны только на латинском языке (не рукой художника) и зачастую полемизировали с изображением.

Композиция рисунков этой серии отличается от предыдущей, графическая манера эволюционирует. Они оригинальны, не существует их прямых

16 Рисунки Питера Брейгеля, серия «Добродетели»: 1559 — Вера (Рейксмузеум, Амстердам), Надежда (Гравюрный кабинет, Берлин), Милосердие (Музей Бойманса-ван-Бёнингена, Роттердам), Правосудие (Королевская библиотека Альберта I, Брюссель), Благоразу-

мие (Королевские музеи изящных искусств, Брюссель); 1560 — Сила (Музей Бойманса-ван-Бёнингена, Роттердам), Умеренность (Музей Бойманса-ван-Бёнингена, Роттердам).



Ил. 8

Неизвестный гравёр, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Вера (Fides). 1560. Гравюра резцом. 22,3×28,7 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

иконографических или литературных прототипов. В центр листа Брейгель Старший помещает фигуру Добродетели, но теперь вокруг нее не фантастические монстры, дролеры для развлечения и потехи, а приметы современной жизни.

Прямая фиксация действительности могла стоять Брейгелю не только свободы, но и жизни. Как современник и друг нидерландских гуманистов, ученых, мыслителей, издателей, он фиксирует те изменения, которые происходят в его стране: атеизм контрастирует с фанатичной религиозностью; величайшие открытия науки Нового времени сосуществуют с ужасными суевериями. Парадокс нидерландского Возрождения заключался в вере в значимость человека на фоне полного обесценивания его жизни в мире, где нередки казни и ужасные эпидемии, убийства и обнищание. Новое гуманистическое мышление в Нидерландах и испанское насилие ломало моральные устои, порождая такие контрасты.

Вера (Fides)

Под гравюрой подпись на латинском: «Вера более всего должна нами сохраняться, особенно в отношении религии, поскольку Бог выше и сильнее человека» (Ил. 8).

В центре храма — фигура Веры в образе молодой монахини, на ее голове — Скрижали закона, а в руке — Евангелие, на котором сидит птица Феникс, символ вечного возрождения. Она отличается от канонических католических изображений Веры в XVI веке. Вера стоит на каменной крышке гроба, вокруг — атрибуты Страстей Христовых: сребреники Иуды в кошеле, фонарь, меч Петра, клещи, плети, молоток, петух, возвестивший об отречении Петра; лестница, копьё с губкой, копьё, сосуд с уксусом, деревянный крест; плащаница, плат с ликом, сосуда с миром.

В интерьерах скромно украшенного католического храма — сотни людей, участвующих в совершении различных таинств Церкви. Слева — сцена венчания богатых прихожан, обращает на себя внимание мальчик, трогательно держащийся за подол нарядного платья невесты. Далее — причащающиеся люди разных сословий в сцене Евхаристии, за нею крещение младенца в каменной купели, в глубине происходит исповедь. Правая часть храма плотно занята теми, кто пришел послушать проповедь, которую читает с кафедры монах. Основная масса прихожан, одетых в плащи с капюшонами, изображена художником со спины, что делает их похожими на однообразные морские волны. На некоторых незакрытых лицах неподдельная заинтересованность, другие же устали и зевают.

Надежда (Spes)

Под гравюрой подпись на латинском: «Уверенность, которую дает нам надежда, очень нужна и благословенна, в первую очередь для жизни среди столь многих, почти непереносимых несчастий» (Ил. 9).

Надежда — стройная молодая девушка в длинном платье — стоит на тонком веретене якоря среди волн бушующего житейского моря (моря



Ил. 9

Неизвестный гравёр, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Надежда (Spes). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29,3 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

человеческих страстей). Якорь издавна считался аллегорией Надежды и Спасения, только девушка выбрала его наименее устойчивую часть, к тому же якорную цепь пытается заглотить гигантская рыба. У Надежды в руках серп и лопата, орудия крестьянского труда, но серп также символизирует и орудие Хроноса, намекает на быстротечность времени и неотвратимость судьбы, а лопата является атрибутом Христа, явившегося Марии Магдалине в образе садовника. Этими инструментами трудолюбивые крестьяне обрабатывают отвоеванную у моря сушу, превращая бесплодную землю в цветущую (в верхней части изображения на дальнем плане). Голову Надежды украшает убор в форме улья (улей символизировал Церковь Христову, где каждый верующий подобно пчеле трудится ради общего спасения). Иронично улыбаясь, Надежда отвернулась от тех опасностей, которым подвергается человек: кораблекрушение, тюрьма, пожар, наводнение. В сценах кораблекрушения больших судов и лодок люди тщетно взывают к Богу, моля о помощи, и хватаются за сломанные мачты, доски и бревна. Опасность исходит не только от разыгравшейся морской стихии, но и от гигантских рыб (или китов), которые охотятся за кораблями. Один из терпящих бедствие из последних сил держится за бревно, на котором он подплывает к порогу тюрьмы. В башне-донжоне узники в цепях и колодках молятся об освобождении. На зарешеченном тюремном окне сидит сокол в колпачке, символ Надежды, иллюстрирующий поговорку: «Надеюсь увидеть свет после тьмы». За тюрьмой, на набережной, беременная женщина молит Господа о возвращении мужа из плавания. Не оправдывает себя и надежда на ближнего: никто с берега не помогает тонущим в холодной воде морякам, некому подать воду узникам второго этажа тюрьмы. Бессмысленна и борьба с природной стихией: сгорает дом, огонь перекидывается на соседний, хотя люди отчаянно борются с пожаром. Город подвергается наводнению, вода залила башню и ворота крепости на дальнем плане, подбирается к порогу тюрьмы и набережной, несмотря на усилия человека, укрепляющего плотину. Бесполезным оказывается тяжелый труд: тонет корабль с грузом, морская вода заливает крестьянское поле, напрасно ожидает улова рыбак с тремя удочками. И все же люди надеются!

Милосердие (Charitas)

Под гравюрой подпись на латинском: «Думай о том, что с тобой случится то же, что и с другими. Только так ты сможешь оказать помощь, если проникнешься духом человека, ввергнутого в несчастье и молящего о помощи» (Ил. 10).

В центре композиции — фигура Милосердия, на ее голове пеликан, символ самоотверженной материнской любви, а в руке пылающее сердце. Она с нежностью держит за руку малыша, второй спрятался за подол ее платья. На листе изображены дела Милосердия. В Евангелии от Матфея Христос, обращаясь к праведникам, говорит о шести делах милосердия: накормить голодных, напоить жаждущих, приютить путников, одеть нагих, посетить



Ил. 10

Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Милосердие (Charitas). 1560. Гравюра резцом. 22,3×28,9 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

больных, посетить заключенных¹⁷. Седьмое дело — похоронить умерших, оно было добавлено Отцами Церкви и стало распространенным во время эпидемии чумы.

Слева на переднем плане толпа голодных, нищих и калек раздают круглые хлебы; справа — зажиточные горожане одевают нуждающихся новыми полотняными рубашками. На дальнем плане слева поят жаждающих, наполняя их миски из кувшинов. Очевидно, это пиво, которое хранится рядом в огромных бочках. Далее сцена посещения колодников в тюрьме, где с преступником разговаривает пара богатых горожан (частное пожертвование из хлеба, вина и мяса разрешалось только по праздникам). Вдали сцена погребения без церковного обряда за апсидой храма: протестанты хоронили покойных на церковных кладбищах в простых деревянных гробах, без пышной церемонии и песнопений. На пороге гостиницы хозяин встречает паломников. В соседнем доме больного мужчину и немощную женщину навещают двое, один из визитеров в чумном капюшоне. О возможности чумы или какой-то заразной болезни свидетельствует и груда снятой одежды, которая лежит на переднем плане.

В толпе страждущих много профессиональных попрошайек, привлеченных бесплатной едой, питьем и одеждой, которыми они набивают котомки. Мошенники, мнимые калеки (как тот, что с вывернутыми ногами передвигается в корзине, отталкиваясь руками в войлочных тапках) выставляют напоказ не свои конечности, а те, что они покупали у палачей, казнивших преступников. Брейгель Старший показывает, что искренне страдают лишь голодные, жаждущие, раздетые дети.

Правосудие (Justicia)

Под гравюрой подпись на латинском: «Цель закона в том, чтобы исправлять того, кого он наказывает, либо чтобы, наказав его, сделать остальных лучше, либо чтобы прочие, когда зло будет устранено, жили бы в большей безопасности» (Ил. 11).

В центре на камне с надписью «Правосудие» стоит женщина с повязкой на глазах, мечом в одной руке и весами в другой. Такой камень называли синим, это лобное место, на которое выставляли осужденных и приводили приговоры в исполнение. Вокруг невидящего Правосудия разворачиваются «репортажные» сцены суда и наказания осужденных, которые во многом полемизируют с текстом гравюры.

Справа сцена судебного заседания. В 1532 году было принято уголовно-судебное уложение Священной Римской империи — «Каролина» (Constitutio Criminalis Carolina), названное в честь Карла V. Уложение закрепило инквизиционный (розыскной) процесс, отличалось суровостью наказаний (смертная

17 «...ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне». Евангелие от Матфея (25:35–36).



Ил. 11

Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Правосудие (Justicia). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

казнь, пытки). Оно действовало и на территории Нидерландов. Двое испуганных обвиняемых стоят перед столом с судьями и писцами, не отрывающими глаз от бумаг, их охраняют стражники с алебардами. Далее двое просителей с документами (грамотой с печатью) стоят у конторки нотариуса. Судебные приставы волокут преступника к кузнецу, который заковывает его в ручные кандалы. Над арками этого здания висят покосившиеся гербы семи Нидерландских провинций, находившихся под протекторатом Испании. Левая часть листа отведена потрясающим документальным свидетельствам пыток и наказаний (достаточно востребованная тема для того времени)¹⁸. На первом плане изображена пытка водой лежащего на дыбе человека, к истязанию прибавлено еще и обваривание смолой ног заключенного; слева стоят судьи, призванные решать, сколько продлится мучение, но они не смотрят на происходящее; писец ожидает признания мученика. У следующей сцены — большая аудитория, толпа смотрит на приговоренного к обезглавливанию, который молится перед смертью. Далее находится деревянный помост, окруженный многочисленными зрителями-простолюдинами, которые смотрят, как палач хлещет розгами осужденного, привязанного к столбу. С террасы зная в роскошных плащах наблюдает за мучениями вздернутого на дыбу человека. А вдали конные и пешие спешат увидеть сожжение на костре, колесование, повешение. Все зрители воспринимают мучение и смерть отстраненно, как разворачивающийся на их глазах спектакль, никто не возмущается, не ужасается, не плачет. Страшна безучастность толпы. Вряд ли предложенное в подписи воспитательное начало телесных наказаний могло исправить преступников. Этот обвинительный документ вышел полностью анонимно.

Благоразумие (Prudentia)

Под гравюрой подпись на латинском: «Если хочешь быть благоразумным, будь предусмотрительным, подумай о том, что может случиться в будущем» (Ил. 12).

Каждый из предметов, принадлежащих юной женщине в центре, означает разные грани Благоразумия. Она стоит на длинной сложенной приставной лестнице, являющей этапы жизни человека и путь к мудрости, где каждый шаг требует осторожности. Предусмотрительность — главная черта Благоразумия, поэтому она опирается на гроб, ведь смерть может наступить внезапно; сито, украшающее ее голову, помогает отделить зерна от плевел, различать Добро и Зло, а зеркало позволяет «познать самое себя»,

descritte et intagliate in rame. Opera di Antonio Gallonio Romano sacerdote della congregazione dell'oratorio. Con la tavola nel fine di tutte le cose piu notabili. Roma, 1591). «Зрелище жестокости еретиков нашего времени» Ричарда Верстегана (ок. 1550–1640) выпущено с 29 гравюрами Йоханнеса Вьирикса, предположительно по рисункам Р. Верстегана (Verstegan, Richard. *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis. Antverpiae, 1588).*

¹⁸ «Практика совершения преступных деяний» Йоста Дамхудера (1507–1581) вышла с многочисленными ксилографическими иллюстрациями (Damhouder, Jost. *Praxis rerum criminalium. Antwerpen, 1555).* «Трактат об орудиях мученичества и различных способах пыток, применяемых язычниками против христиан» Антонио Галлони (1556–1605) вышел с резцовыми гравюрами Антонио Темпесты по рисункам Джованни Герра (Gallonio, Antonio. *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani,*



Ил. 12

Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Благоразумие (Prudentia). 1560. Гравюра резцом. 22,5×29,5 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

преодолеть грех Гордыни. У ног Благоразумия — ведра, багры и часть пожарного насоса, ведь такое бедствие, как средневековый пожар, необходимо предупреждать.

Предусмотрительность стараются проявить участники семи сцен, развернувшихся вокруг и символизирующих различные занятия и ремесла. Кухарка, готовящая еду для большой семьи в огромном котле на костре, предусмотрительно заливает вязанку хвороста водой из ведра. В интерьере богатого бюргерского дома находится неизлечимо больной исхудалый человек с Евангелием в руке, он диктует нотариусу последнюю волю; рядом доктор, исследующий склянку с мочой, цвет которой предвещал смерть или выздоровление, что делало ее символом Судьбы. Справа семейство засаливает мясо, тщательно соблюдая последовательность операций: солонина будет храниться в деревянных бочках всю зиму. Рядом сидит мальчик, прячущий монетку в кубышку-копилку. Далее два стригалы тащат огромные мешки с овечьей шерстью. Под навесом гигантская коровья туша, над ней — кувшины с разными припасами. В центре листа изображены двое у сундука с деньгами, что обозначает вечную проблему выбора: копить или тратить? Ведь Скупость — один из смертных грехов, а расточительство неблагоприятно, необходима Умеренность. Далее показаны осенние занятия простолюдинов: заготовка хвороста, починка обветшавших стен дома, доставка грузов на лодке. В правом углу листа — миска с кашей и воткнутой в нее ложкой, которая свидетельствует о достатке в домашнем хозяйстве, уверенности в завтрашнем дне.

Сила (Fortitudo)

Под гравюрой подпись на латинском: «Истинная сила состоит в том, чтобы побеждать дух, сдерживать гнев, а также прочие пороки и страсти» (Ил. 13).

В центре листа — Сила, изображенная как юная женщина с распростертыми крыльями (образ Победы). Она опирается на колонну (символ устойчивости, прочности), ее тело покрывает кираса, а на голове — наковальня (символ решительности). Сила держит в руках цепь, к которой прикован попираемый ею дракон, символ греха. Хвост дракона зажат в деревянные тиски. Вокруг Силы происходит сражение. «Воинство» Силы состоит из латников и монахов, крестьян и горожан, мужчин и женщин, вооруженных булавами, ножами, мечами, пиками, арбалетами, рогатинами и даже метлой. Они убивают животных (свинью, петуха, павлина, индюка, осла, жабу, медведя), олицетворяющих грехи, и загоняют монстров в преисподнюю. Необходимы Сила и Мужество, чтобы преодолеть искушения.

Вдали неизбежно стоит крепость, внутри которой защитники с крестами и ангелы, на башнях — церковные знамена, говорящие о победе Веры над смертью и дьяволом. Крепостные стены окружены водой, еще одним символом Веры. Вокруг пешие и конные сражаются с нечистой силой. Слева летит конница латников, тяжелая кавалерия рыцарей, профессиональных солдат. Монстры прячутся от конницы за толстыми деревянными щитами на



Ил. 13

Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Сила (Fortitudo). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

колесах (вагенбургами). Справа сверху пешие воины с пиками и хоругвью, вдохновляемые ангелами, гонят толпу монстров в гигантское яйцо, в котором чудовища смогут обратиться к новой, христианской жизни. Сила дает решимость до конца стремиться к добру, готовность преодолевать препятствия, возникающие на пути к Богу.

Умеренность (Temperantia)

Под гравюрой подпись на латинском: «Необходимо следить, чтобы мы не впадали в расточительство и роскошь, но и не были бы презираемы за скупость» (Ил. 14).

В центре — фигура Умеренности в платье, подпоясанном змеей, символом сдерживания физических желаний, и в остроносых туфлях-пуленах, которые были запрещены Церковью (их называли «когти Сатаны», потому что фасон не давал вставать на колени во время молитвы). На голове у нее часы, не позволяющие тратить время попусту; во рту удила, она держится рукой за их уздечку; в другой руке — очки, с помощью которых можно видеть необходимое, отделив его от излишнего. Умеренность наступила на мельничное крыло, с помощью которого можно обуздать ветер.

Вокруг Умеренности разыгрываются сцены, символизирующие семь свободных искусств: Арифметику, Музыку, Риторику, Астрономию, Геометрию, Диалектику и Грамматику. Умеренность, как и Благоразумие, достигается благодаря образованию; науки давали инструменты для самосовершенствования, а Умеренность была проявлением этого совершенствования в обыденной жизни.

На первом плане слева — сборщики налогов (или ростовщики), считающие деньги и записывающие долги, один из них вычисляет проценты на кузнечных мехах (использование мехов требует физических усилий, что отражает труд и терпение). За столом сидит один из менял, лавки которых располагались на каждой рыночной площади. Они должны были обладать хорошими математическими способностями, производить сложные вычисления, но это занятие считалось позорным, чуждым христианским ценностям. За менялами спиной к зрителю сидит художник с палитрой, кистями, перед гигантским пустым подрамником. Так Брейгель произвольно добавляет еще одно искусство — Живопись.

За Живописью следует многолюдная сцена, символизирующая искусство Музыки. Она представлена разными жанрами: церковным хоровым пением, игрой на органе, оркестром духовых инструментов. Струнные музыкальные инструменты лежат на земле. Риторику символизирует представление редерейкеров, в котором диалог Надежды и Веры подслушивает шут с мароттой в руке (этот жезл символизировал его власть и право говорить правду). Представление происходит под знаком «перевернутого мира», нарисованного на штандарте над сценой. Астрономию символизирует гигантский вращающийся глобус, на котором стоит ученый, исчисляющий расстояние до Луны. У глобуса стоит картограф, измеряющий долготу Земного шара. Далее показаны разнообразные достижения Геометрии, которые парадоксальным



Ил. 14

Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Умеренность (Temperantia). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29,2 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

образом могут служить созиданию и разрушению. Измерения с помощью специальных инструментов необходимы в проектировании и строительстве зданий, украшении интерьеров, межевании участков, ирригационных работах. Но все это может быть уничтожено точно выверенными пушками, пристрелянными аркебузами и арбалетами.

Диалектика представляет весьма пеструю группу дискутирующих: католический монах, раввин, трое протестантов разных убеждений. Но все они не смотрят на Священное Писание, лежащее на пюпитре. Справа внизу показана школьная сцена, иллюстрирующая Грамматику. Маленькие ученики усердно учатся читать, их знания оценивает учитель с розгами за поясом и деревянной ложкой, которой били по рукам. Этот лист стал изобразительной энциклопедией измерительных и музыкальных инструментов, различных приборов.

В графической серии «Семь добродетелей» Брейгель Старший объясняет отвлеченные этические понятия, показывая реальную жизнь. Он исходит из того, что Добродетель не дается человеку свыше, а приобретается им в течение жизни. Великий Эразм считал, что человек рожден творить добро, отвергая зло, ему следовали либертинисты и мыслитель и художник Дирк Волкертсзон Корнхерт (1519–1590), которого считают возможным автором подписей. Сам Брейгель Старший более скептически, если не пессимистически относится к моральным устоям человека. Он показывает, что тонущему не стоит надеяться на ближнего (лист «Надежда»), толпа равнодушна перед зрелищем пыток и казней (лист «Правосудие»), в руку просящего могут вложить камень (лист «Правосудие»). Художник делает неутешительный вывод: только Сила оказывается победительницей Зла, ее войско борется с монстрами и уничтожает семерых животных, олицетворяющих семь смертных грехов.

Серии гравюр «Грехи» и «Добродетели» по рисункам Брейгеля Старшего визуализируют повседневную жизнь Нидерландов. Аллегорические изображения наполнены иконографическими подробностями о политических и религиозных событиях, военном деле и испанских притеснениях, финансах и торговле, мореплавании и сельском быте, науке и образовании, ремеслах и развлечениях, фольклоре и театре. Национальные черты жителей Низких земель — средневековые предрассудки и религиозная толерантность, любовь к искусствам и разгульное пьянство, трудолюбие и бережливость — нашли отражение в 14 листах гравюр по рисункам Брейгеля Старшего. Композиционно свое отношение к происходящему художник выражает в сценах на дальних планах.

Парадоксальность взгляда на современную жизнь, знание символики и аллегорий, фольклора и литературы позволяют Брейгелю Старшему изобразить «мир наизнанку». Круговорот человеческой жизни неоднозначен,

поэтому на одном листе могут отображаться человеческие достоинства и пороки. Мир фантазий, юмора и парадоксов Брейгеля, в отличие от Босха, не является визионерским. Его аллегорический язык через иносказание позволяет наладить диалог с посвященным, знающим зрителем. Творческая фантазия Брейгеля, эрудиция, участие в деятельности риторических камер дали возможность показать «условного зрителя», который символизирует театральную условность представленных сцен.

Об интересе к художественным поискам Питера Брейгеля Старшего свидетельствуют многочисленные выставки и публикации XXI века. Уже более 450 лет зрителя привлекают десятки мелких деталей, которые не утомляют, а лишь разжигают любопытство. Универсальность фольклорных жанров (пословиц и поговорок, волшебных сказок и небылиц), народный юмор до сих пор вовлекают в предложенную Брейгелем игру по разъяснению символов. «Раскрытие возможного содержания символов означает открытие того пространства, в котором человек может стать самим собой, своей сущностью, субстанцией»¹⁹.

19 Ясперс, К. *Общая психопатология*. Москва, 1997. С. 270.

Библиография

- Арутюнян, Ю. (2023).** *Аллегория добродетелей и пороков в европейском искусстве VIII–XVIII вв.* // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. № 2 (55), июнь. С. 101–109.
- Гершензон-Чегодаева, Н. (1983).** *Брейгель*. М.: Искусство.
- Конев, А. Н. (2024).** *Мастера старонидерландской гравюры*. СПб.: Гос. Эрмитаж.
- Ландер, И. (2007).** «На четырех ветрах». Эстампы нидерландского издателя Иеронима Кока из собрания Российской национальной библиотеки // Пинакотeka. № 24–25. С. 154–161.
- Марейниссен, Р. (2003).** *Брейгель*. М.: Библион: Библио-Глобус.
- Мандер, К. (2007).** *Книга о художниках*. СПб.: Азбука-классика.
- Маркова, Н. (сост.) (2025).** *Не только Брейгель: Нидерландская гравюра XVI века из собраний Москвы и Санкт-Петербурга*. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- Эразм Роттердамский (2007).** *Похвала Глупости*. М.: Эксмо.
- Bastelaer, R. van (1992).** *The Prints of Peter Bruegel the Elder*. New Edition. San Francisco.
- Butts, B. (1995).** *The printed world of Pieter Bruegel the elder*. Saint Louis: Saint Louis art museum.
- De Pauw-Deveen, L. (1970).** *Hieronymus Cock: Prentenuitgever en graveur. 1507?–1570*. Brussels: Koninklijke Bibliotheek Albert I.
- Klein, H. Arthur (1963).** *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*. New York: Dover Publications.
- Lebeer, L. (1969).** *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l’ancien*. Brussels: Bibliothèque Royale Albert I.
- Oberthaler, E. (2021).** *Bruegel: the master*. London: Thames & Hudson.
- Orenstein, N. (2001).** *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*. New Haven: Yale University Press.
- Sellink, M. (2007).** *Bruegel: the complete paintings, drawings and prints*. Ghent: Ludion.
- Serebrennikov, N. E. (1986).** *Pieter Bruegel the Elder’s Series of “Virtues” and “Vices”*. University of North Carolina at Chapel Hill. URL: https://books.google.ru/books/about/Pieter_Bruegel_the_Elder_s_Series_of_Vir.html?id=wztKhOpcpW4C&redir_esc=y (дата обращения: 11.08.2025)
- Shamos, G. (2015).** *Bodies of knowledge: The presentation of personified figures in engraved allegorical series produced in the Netherlands, 1548–1600*. Publicly accessible Penn Dissertations. 1128.
- Stridbeck, C. G. (1956).** *Bruegelstudien* // Stockholm studies in history of art / Acta Univ. stockhlmensis. 2. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Tolnay, Ch. de (1952).** *The drawings of Pieter Bruegel the Elder*. New York: A. Zwemmer.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Скупость (Avaritia). 1558. Гравюра резцом. 22,5×30 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Avarice,_published_1558,_NGA_47628.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 2.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гнев (Ira). 1558. Гравюра резцом. 22,5×29,7 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Anger,_published_1558,_NGA_47627.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 3.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Лень (Sloth). 1558. Гравюра резцом. 22,7×29,9 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Sloth,_published_1558,_NGA_47633.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 4.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Гордыня (Superbia). 1558. Гравюра резцом. 22,5×29,5 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Pride,_published_1558,_NGA_47632.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 5.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Обжорство (Gula). 1558. Гравюра резцом. 22,5×29,7 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Gluttony,_published_1558,_NGA_47630.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 6.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Зависть (Invidia). 1558. Гравюра резцом. 22,8×30 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Envy,_published_1558,_NGA_47629.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 7.** Гравер Питер ван дер Хейден по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Сладострастие (Luxuria). 1558. Гравюра резцом. 22,9×30 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_der_Heyden_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Lust,_published_1558,_NGA_47631.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 8.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Вера (Fides). 1560. Гравюра резцом. 22,3×28,7 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faith_\(Fides\)_from_The_Virtues_MET_DP818270.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faith_(Fides)_from_The_Virtues_MET_DP818270.jpg) (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 9.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Надежда (Spes). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29,3 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hope_\(Spes\)_from_the_series_The_Virtues_MET_DP818262.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hope_(Spes)_from_the_series_The_Virtues_MET_DP818262.jpg) (дата обращения: 20.03.2026)

- Ил. 10.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Милосердие (Charitas). 1560. Гравюра резцом. 22,3×28,9 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charity_\(Charitas\)_from_The_Virtues_MET_DP825750.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charity_(Charitas)_from_The_Virtues_MET_DP825750.jpg) (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 11.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Правосудие (Justicia). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Philip_Galle_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Justice,_from_The_Virtues_MET_DP825751.jpg (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 12.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Благоразумие (Prudentia). 1560. Гравюра резцом. 22,5×29,5 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prudence_\(Prudentia\)_from_The_Virtues_MET_DP825751.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prudence_(Prudentia)_from_The_Virtues_MET_DP825751.jpg) (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 13.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Сила (Fortitudo). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kracht_Fortitudo_\(titel_op_object\)_De_zeven_deugden_\(serietitel\),_RP-P-OB-7378.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kracht_Fortitudo_(titel_op_object)_De_zeven_deugden_(serietitel),_RP-P-OB-7378.jpg) (дата обращения: 20.03.2026)
- Ил. 14.** Неизвестный гравер, возможно Филипп Галле, по рисунку Питера Брейгеля Старшего. Умеренность (Temperantia). 1560. Гравюра резцом. 22,3×29,2 см. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Philip_Galle_after_Pieter_Bruegel_the_Elder,_Temperance,_published_1559,_NGA_5276.jpg (дата обращения: 20.03.2026)

References

- Arutyunyan, Yulia (2023).** *Allegory of Virtues and Vices in European Art of the VIII–XVIII Centuries* //Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. № 2 (55). Pp. 101–109. [In Russ.]
- Bastelaer, René van (1992).** *The Prints of Peter Bruegel the Elder*. New Edition. San Francisco.
- Butts, Barbara (1995).** *The printed world of Pieter Bruegel the elder*. Saint Louis: Saint Louis art museum.
- De Pauw-Deveen, Lydia (1970).** *Hieronymus Cock: Prentenuitgever en graveur. 1507?–1570*. Brussels: Koninklijke Bibliotheek Albert I.
- Erasmus of Rotterdam (2007).** *The Praise of Folly*. Moscow: Eksmo. [In Russ.]
- Gershenzon-Chegodaeva, Natalya (1983).** *Bruegel*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Klein, H. Arthur (1963).** *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*. New York: Dover Publications.
- Konev, Alexander (2024).** *Early Netherlandish Prints*. Saint Petersburg: The State Hermitage Publishers. [In Russ.]
- Lander, Inga (2007).** *In de vier winden, Aux quatre vents. De prenten van de Nederlandse uitgever Hiëronymus Cock (1510–1570) in de Russische Nationale Bibliotheek* // Pinakothêkê: The magazine for the art connoisseurs and Amateurs. № 24–25. Moscow: Pinakotheke. Pp. 154–161.
- Lebeer, Louis (1969).** *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l’ancien*. Brussels: Bibliothèque Royale Albert I.
- Mander, Karel van (2007).** *Het Schilder-Boeck. Saint Petersburg: Azbuka-classika*. [In Russ.]
- Marijnissen, Roger (2003).** *Bruegel*. Moscow: Biblio-Globus. [In Russ.]
- Markova, Nataliya, ed. (2025).** *Not just Bruegel: 16th-century Netherlandish engravings from the collections of Moscow and St. Petersburg*. Moscow: The Pushkin State Museum of Fine Arts. [In Russ.]
- Oberthaler, Elke (2021).** *Bruegel: the master*. London: Thames & Hudson.
- Orenstein, Nadine (2001).** *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*. New Haven: Yale University Press.
- Sellink, Manfred (2007).** *Bruegel: the complete paintings, drawings and prints*. Ghent: Ludion.
- Serebrennikov, Nina Eugenia (1986).** *Pieter Bruegel the Elder’s Series of “Virtues” and “Vices”*. University of North Carolina at Chapel Hill. URL: https://books.google.ru/books/about/Pieter_Bruegel_the_Elder_s_Series_of_Vir.html?id=wztKhOpcpW4C&redir_esc=y (access date: 11.08.2025)
- Shamos, Geoffrey (2015).** *Bodies of knowledge: The presentation of personified figures in engraved allegorical series produced in the Netherlands, 1548–1600*. Publicly accessible Penn Dissertations. 1128.
- Stridbeck, Carl Gustaf (1956).** *Bruegelstudien* // Stockholm studies in history of art / Acta Univ. stockhlmensis. 2. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Tolnay, Charles de (1952).** *The drawings of Pieter Bruegel the Elder*. New York: A.Zwemmer.

«МОЛОДОЙ ХУДОЖНИК ЗА РАБОТОЙ». ПРОБЛЕМА СТАТУСА ХУДОЖНИКА В РИСУНКАХ АННИБАЛЕ КАРРАЧЧИ

Л. Д. ЧИСТОВА

Государственный Эрмитаж,
190000, Россия,
Санкт-Петербург,
Дворцовая пл., д. 2
savraska4@gmail.com

LYUBAVA D. CHISTOVA

State Hermitage Museum, 190000, Russia,
St. Petersburg, 2 Palace Square
savraska4@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-50-65

Аннотация

Статья посвящена анализу рисунка Аннибале Карраччи из собрания Эрмитажа. Братья Карраччи — основатели «Академии вступивших на правильный путь» (“Accademia degli Incamminati”, ит.), одного из важнейших художественных объединений конца XVI — начала XVII века. Между Аннибале и его старшим братом Агостино возник конфликт из-за разногласий в понимании роли и статуса художника. Если последний придерживался ренессансной модели и стремился придать живописи ранг интеллектуального занятия, утвердить художника как придворного гуманиста, то Аннибале подчеркивал ремесленный характер своей профессии и первичность практического опыта. Этот спор нашел отражение в нескольких исторических анекдотах, описанных историками конца XVII века, например, Карло Чезаре Мальвазией. Рисунок «Молодой художник за работой» интерпретируется как визуальный комментарий к этому конфликту: нарядно одетый юный живописец рисует на планшете, то есть занят ручным трудом, что создает легкий комический эффект и подчеркивает расхождение между предъявленным с помощью костюма статусом и реальной сутью занятия.

Рисунок становится не просто жанровой зарисовкой, таким как «Домашняя сцена» из музея Метрополитен, или изображением профессии, как листы из серии гравюр «Ремесла Болоньи» (“Arti di Bologna”). Перед нами не карикатура, к которой он стилистически близок, но размышление автора о природе творчества и о месте художника в социокультурной системе конца XVI века. Работа, достойная встать в один ряд с автопортретами Аннибале Карраччи из галереи Брера, Британской королевской коллекции и Государственного Эрмитажа.

Ключевые слова: рисунок, Аннибале Карраччи, Агостино Карраччи, статус художника, рисунок с натуры, карикатура, автопортрет

a young artist at work.
the problem of the artist's
status in the drawings of
annibal carracci

Для цитирования: Чистова Л. Д. «Молодой художник за работой». Проблема статуса художника в рисунках Аннибале Карраччи // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 9 (1/2026). С. 50–65

Abstract

The article is devoted to the analysis of a drawing by Annibale Carracci from the collection of the Hermitage. The Carracci brothers were the founders of the “Accademia degli Incamminati” (“Academy of Those who are Making Progress”), one of the most important artistic associations of the late sixteenth and early seventeenth centuries. However, there was a conflict between Annibale and his elder brother Agostino concerning the role and status of the artist. While Agostino adhered to a Renaissance model and sought to elevate painting to the rank of an intellectual pursuit, affirming the artist as a courtly humanist, Annibale emphasized the artisanal nature of his profession and the primacy of practical experience. This conflict is reflected in several historical anecdotes recorded by late seventeenth-century historians, such as Carlo Cesare Malvasia. Considering these episodes, the drawing “Young Artist at Work” can be interpreted as a visual commentary on this conflict: a richly dressed young artist performs purely manual labor, creating a subtle comic effect and emphasizing the discrepancy between outward social status and the true nature of the activity.

The drawing becomes more than just a genre sketch, like the Metropolitan Museum’s “Domestic Scene”, or a depiction of a profession, like the sheets from the “Arti di Bologna” series of engravings. It is not a caricature, to which it is stylistically close, but the author’s reflection on the nature of creativity and the artist’s place in the sociocultural system of the late 16th century. In this meaning, it stands alongside Annibale Carracci’s self-portraits in the Brera Gallery, the British Royal Collection, and the State Hermitage.

Keywords: drawing, Annibale Carracci, Agostino Carracci, artist status, life drawing, caricature, self-portrait

Настоящая статья посвящена анализу конкретного памятника — рисунка Аннибале Карраччи (1560–1609) из собрания Государственного Эрмитажа (Ил. 1), позволяющего проанализировать специфический аспект творчества автора. Аннибале младший из трех братьев Карраччи, основателей болонской «Академии вступивших на правильный путь» — объединения художников, сыгравшего одну из ключевых ролей в развитии итальянского искусства конца XVI — начала XVII века. Сам Аннибале, его старший брат Агостино (1557–1602) и их кузен Лодовико (1555–1619) настаивали на возврате к гармонии античности и Высокого Ренессанса. Художественный же идеал понимался ими как объединение всего лучшего из достигнутого мастерами прошлого. «Молодой художник за работой», неоднократно публиковавшийся [Доброклонский, 1961а, с. 120] [Доброклонский, 1961b, с. 111, N 891] [Kresby evropských mistrů XV–XX, 1972, N 23] [Drawings by West European and Russian masters 1974, p. 26, N 71] [Hermitage and Tretyakov 1978, p. 92, N 41] [Disegni dell'Europa Occidentale dall'Ermitage di Leningrado, 1982, p. 19, N 7] [Произведения западноевропейских мастеров из собрания Эрмитажа, 1985, с. 93, N 55] [Svetski majstori iz riznica Ermitaža od XV–XVIII veka, 1987 с. 41, N 31] [Zwei Gesichter der Eremitage, 1997, S. 226, N 71] и недавно экспонировавшийся в Казани на выставке «Юсуповы. Роскошь сквозь века», не является типичным произведением автора, славу которого среди современников в первую очередь составляли работы, ориентированные на классические образцы. Рисунок сочетает в себе легкую, будто спонтанную, но вместе с тем предельно точную перовую линию и работу кистью. Основной художественный эффект листа строится на текучести линий, проведенных пером, — кажется, что они вот-вот растворятся в пятнах отмычки.

Этими минималистическими средствами художник передает бытовую, почти комическую сцену. Нарядно и тщательно одетый юный художник сосредоточенно копирует работу мастера. Интересны материалы, которыми он пользуется: они лежат у его ног и на столе в плоских сосудах, а в его руке заметен некий заостренный предмет. Вероятно, он работает промасленным углем, который заготавливали в подобной форме: деревянные пруты коптились и вымачивались в масле. Нож на поясе художника, вероятно, нужен именно для заточки таких «карандашей». Кроме примеров работ учителя в мастерской также видны скульптуры, возможно антики — необходимый материал для обучения. Картину на подрамнике, которую копирует юный художник, сложно определить. Схожая фигура заметна в более поздней, чем рисунок, картине Карраччи «Богоматерь, являющаяся святым Луке и Екатерине» (Ил. 2). Фигура святой Екатерины, изображенной справа, в сложном головном уборе, до некоторой степени похожа на фигуру, край которой мы видим на рисунке. Косвенным подтверждением этой версии может служить тот факт, что именно изображение святой Екатерины, действительно, копировалось и послужило основой для картины «Святая Маргарита» (ныне она находится в церкви Санта Катерина деи Фунари в Риме) ученика Карраччи Лючио Массари (1569–1633). Возможно, студии этой или подобной фигуры находились в мастерской художника и ранее. Вопрос о том, кто мог



Ил. 1
Аннибале Карраччи. Молодой художник за работой.
Между 1580 и 1585. Бумага, перо и кисть коричневым
тоном. 27,1 × 20 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

**Ил. 2**

Аннибале Карраччи. Богоматерь, являющаяся святым Луке и Екатерине. 1592. Холст, масло. 4,01 × 2,26 м. Лувр, Париж

**Ил. 3**

Агостино Карраччи. Портрет молодого человека в головном уборе. 1585–1590-е. Бумага, сангина. 29,7 × 20,2 см. Британская королевская коллекция, Виндзор

Ил. 4

Агостино Карраччи (?). Портрет молодого человека в головном уборе. 1580–1590-е. Бумага, черный мел. 19,1 × 13,4 см. Британская королевская коллекция, Виндзор (Контрепрев № 4 гесто рисунка N 902276 хранится в Галерее Уффици, инв. N 3852 S)

быть юной моделью Аннибале, также открыт. Здесь может быть изображен племянник художника, сын Агостино Карраччи — Антонио (1583–1618), о котором пойдет речь далее, или неизвестный персонаж, герой нескольких портретов руки Агостино Карраччи, также изображенный в объемном головном уборе без полей (Ил. 3, 4). Такой головной убор (berretto) мог служить социальным маркером обеспеченных горожан. Разные варианты berretto можно увидеть в иллюстрациях книги *“De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo libri dve”* («О древних и новых нарядах разных частей мира») Чезаре Вечеллио (ок. 1521–1601) [Vecellio, 1590, pp. 156, 160, 165, 166, 222].

М. В. Доброклонский [Доброклонский, 1961b, с. 111, N 891] и И. С. Григорьева [Zwei Gesichter der Eremitage, 1997, S. 226, N 71], авторы эрмитажных каталогов итальянского рисунка, в своих публикациях упоминают жанрово и технически близкие интересующему нас рисунку листы с изображениями сцен повседневности, самой яркой из которых, безусловно, является «Домашняя сцена» из музея Метрополитен (Ил. 5). Также они сопоставляют эрмитажный лист с выполненной по инвенции Карраччи серией гравюр *“Arti di Bologna”* (рус. «Ремесла Болоньи»; 1646) (Ил. 6).

Аннибале Карраччи считается одним из зачинателей жанра карикатуры в европейском искусстве, наряду с Леонардо да Винчи и Джованни Лоренцо Бернини. Хотя интересующий нас рисунок с точки зрения формообразования отличается от гротескных профилей (Ил. 7) и визуальных загадок [Malvasia, 1678, p. 469], склонность к иронии и искажению пропорций в нем явно прослеживается. В этой связи любопытно упомянуть карикатуру неизвестного тосканского мастера XVII века из музея Метрополитен (инв. N 1975.1.316). Этот лист с фигурой карлика за мольбертом ранее приписывался Аннибале Карраччи и считался изображением его брата Антонио. Однако атрибуция и идентификация персонажа, указанная на листе одним из предыдущих его владельцев, ошибочны [Forlani Tempesti, 1991, p. 332, N 111]. Антонио был не братом, а племянником Аннибале, в то время как манера исполнения рисунка никак не указывает на авторство последнего. Связь карикатуры с эрмитажным рисунком хоть и возможна, но маловероятна.

С точки зрения жанра можно определить «Молодого художника за работой» как пример промежуточного явления, находящегося между изображениями сцен повседневности, условных портретов представителей различных профессий и карикатурой. Однако в нем может быть обнаружен более сложный подтекст. Так, несмотря на близкие личные и профессиональные отношения между Аннибале и его старшим братом Агостино, художники находились в состоянии глубокого идейного конфликта касательно статуса живописи и положения живописца. Если Агостино полностью поддерживал стремление многих ренессансных художников отделить живопись от ремесел и придать ей статус интеллектуального занятия, а значит превратить художника из мастерового в гуманиста и придворного, то Аннибале не желал принимать новую роль и предпочитал оставаться в статусе ремесленника, члена семейной мастерской. Саму живопись он понимал не как



Ил. 5

Аннибале Карраччи. Домашняя сцена. 1582–1584. Перо и кисть черным и коричневым тоном по наброску черным мелом. 32,8×23,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Ил. 6

Симон Гийен Младший по рисунку Аннибале Карраччи. Продавец Пармезана. Лист из серии «Ремесла Болоньи». 1646. Гравюра резцом. 26,5×16,4 см. Национальная библиотека Франции, Париж

интеллектуальное, но как практическое занятие. Его точка зрения в этом вопросе отличалась и от средневекового, и от ренессансного подходов. По мнению Аннибале Карраччи, художник говорил в первую очередь своими образами, и для этого ему не требовались обширные знания в гуманитарных науках [Malvasia, 1678, p. 480; Boschloo, 1974, pp. 49–53]. Картина же сама по себе требовала не понимания сложного символизма, но лишь внимания к ее визуальной структуре. Его позиция была эксплицитно выражена в «Автопортрете с другими фигурами», ныне хранящемся в галерее Брера (Ил. 8). Эта картина крайне многогранна и может быть проанализирована с разных точек зрения. Важно отметить, что художник изображает себя за работой, а также, вероятнее всего, своего отца, младшего родственника и неизвестного персонажа, видимо, коллегу, подающего ему инструмент. Причем предполагаемый отец художника одет наиболее скромно, на нем шляпа с небольшими полями, подходящая ремесленнику, мелкому торговцу и даже крестьянину, а у его рубашки небольшой белый воротник. В то время как юноша на картине носит кружевной воротник, а неизвестный художник, отвернувшись от зрителя, — объемный головной убор. Эти герои одеты более тщательно, под стать обеспеченным людям, занимающимся умственным трудом. С точки зрения исследовательницы ренессансных автопортретов Джоанны Вудс-Мардсен, таким образом Аннибале подчеркивает свой социальный статус как члена семейной мастерской и помещает себя в историческую перспективу, обозначая преемственность между прошлым и будущим [Woods-Marsden, 1998, pp. 241–244].

В этой связи сюжет эрмитажного рисунка может быть проинтерпретирован как если не карикатурное, то по крайней мере комическое изображение юного художника, выбравшего путь Агостино, то есть воспринимающего себя как человека умственного труда (о чем говорит его одежда, всё тот же воротник и объемный берет), но занимающегося при этом исключительно практической деятельностью. На возможный комический характер изображения указывают и укороченные пропорции тела героя и немного утрированные, мешковатые формы его костюма. В этой связи интересно упомянуть эрмитажный рисунок ОР-1775 [Klynder, 1863, N 55; Wiegell, 1865, S. 75, N 846; de Koehne, 1867, p. 28, N 133; Доброклонский, 1961b, с. 113, N 899] (Ил. 9). В XIX веке он считался принадлежащим руке Агостино, однако М. В. Доброклонский на основе сходства с рисунком инв. N 901842 из Британской королевской коллекции приписал его Аннибале. Агостино и Аннибале были сыновьями портного, о чем младший брат не забывал напоминать старшему, с удовольствием примерявшему новый социальный статус [Vaccaro, 2024, p. 119] [Woods-Marsden, 1998, p. 245]. Так, известен случай, когда Аннибале прилюдно отправил Агостино изображение их отца со всеми атрибутами его ремесла [Malvasia, 1678, p. 460]:

«Видя, что его брат часто ведет дела с людьми, которые превосходят его самого либо по рождению, либо по добродетели, либо по власти, он показывал, что чувствует себя этим оскорбленным. Поэтому однажды он сказал, что среди добродетельных людей и придворных тот задается

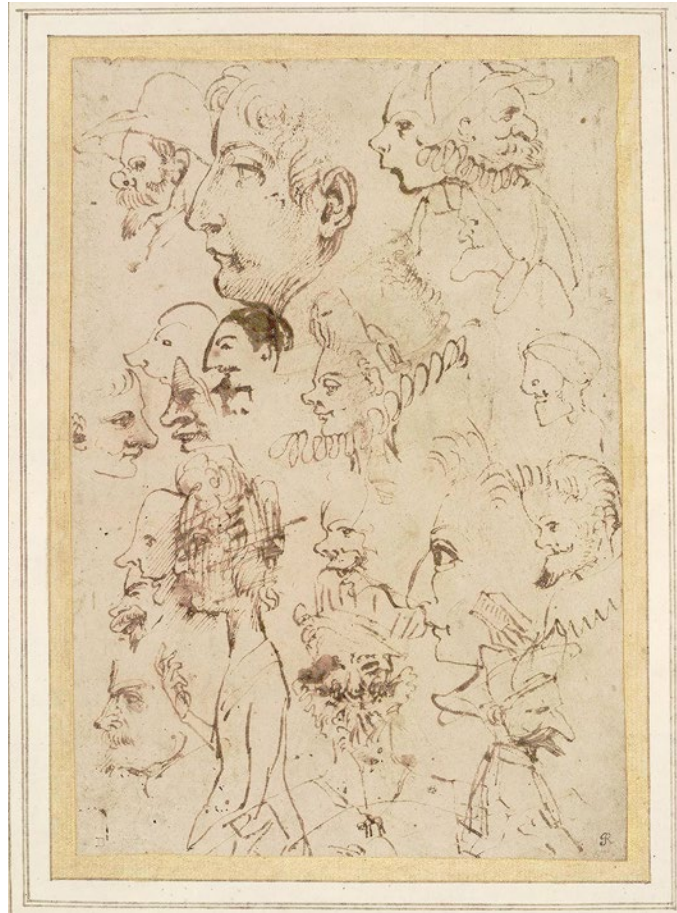
и важничает. Вскоре после этого он велел в присутствии этих господ представить ему письмо, которое, будучи открыто и развернуто, и оказавшись рисунком, сразу же предстало взору всех, собравшихся с любопытством. На рисунке был изображен их отец Антонио, который, с очками на носу, в присутствии их матери, с ножницами в руке, вдевает нитку в иголку. Этим он, как будто бы, хотел его молча уколоть, напоминая ему таким образом, чьим сыном он является (*пер. Л.Ч.*)»¹ Эрмитажный лист не соответствует деталям этого рисунка, и вряд ли Агостино получил от брата именно его. Однако здесь Аннибале использует схожий троп. Если не изысканно, то, по меньшей мере, нарядно, для выхода в люди одетый кавалер занят ремеслом, в данном случае еще и ремеслом исторически связанным с семейством Карраччи.

Однако главным содержанием эрмитажного рисунка является размышление Аннибале Карраччи о самом процессе рисования, основном содержании его творчества и жизни. К этому сюжету художник возвращался неоднократно, от ранних штудий с изображениями членов мастерской, молодых художников, рисующих модель (см. рисунок «Рисовальщик в мастерской» из Государственного графического собрания в Мюнхене, инв. N 2834 Z), до поздних трагических произведений. Несмотря на соперничество и злые шутки, различие подходов к живописи, которое, возможно, происходило из банальных особенностей характеров братьев, Аннибале крайне тяжело перенес смерть старшего брата Агостино в 1602 году. Аннибале погрузился в меланхолию: «Но будучи по природе своей человеком меланхоличным и крайне тревожным, Аннибале столь сильно тяготился мыслью о своем несчастье, что уже никогда больше не смог развеселиться; и впал в такое состояние духа, что перестал писать картины, и даже желая — не мог, [он] был вынужден оставить кисти, ибо та меланхолия словно выбивала их у него из рук (*пер. Л.Ч.*)» [Bellori, 1672, p. 67]. Ощущение одиночества и размышления о сущности живописи особенно заметны в поздних автопортретах художника, по сути метатекстах, сочетающих несколько слоев визуальной иллюзии, разрушающих четвертую стену и врывающихся в пространство зрителя. К таким произведениям относятся автопортреты из собрания Эрмитажа [Всеволожская, 2013, с. 132, N 87] (Ил. 10) и галереи Уффици (инв. 1890,1774), а также связанный с ними рисунок из Британской королевской коллекции в Виндзоре (Ил. 11).

Этот текст начался с краткой характеристики художественной идеологии братьев Карраччи, которая воспринималась ими самими, а также их современниками как возврат к старым идеалам, то есть имела реставрационный характер. Отчасти именно поэтому главным произведением братьев Карраччи считались росписи палаццо Фарнезе 1597–1602, классический

1 “Vedendo il fratello trattar spesso con maggiori di se stesso o per nascita, o per virtù, o per autorità, mostrava offendersene; il perchè ebbe a dire un giorno, che in mezzo a’ virtuosi e cortigiani la batteva e grandeggiava, fargli di là a poco presentare in presenza di que’ signori una lettera, che aperta e scoperta esser ella un disegno, fece vedersi ben

tosto all’ affollata curiosità di essi tutti in sembianza di Antonio lor padre, che co’ gli occhiali al naso in presenza della lor madre con le forbici alla mano, infilzava l’ ago; come che con quello tacitamente il volesse pungere, raccordandogli in tal guisa di chi fosse figliuolo”.



Ил. 7
Аннибале Карраччи. Гротескные профили. 1575–1609.
Бумага, перо коричневым тоном. 19,4×13,5 см.
Британский музей, Лондон

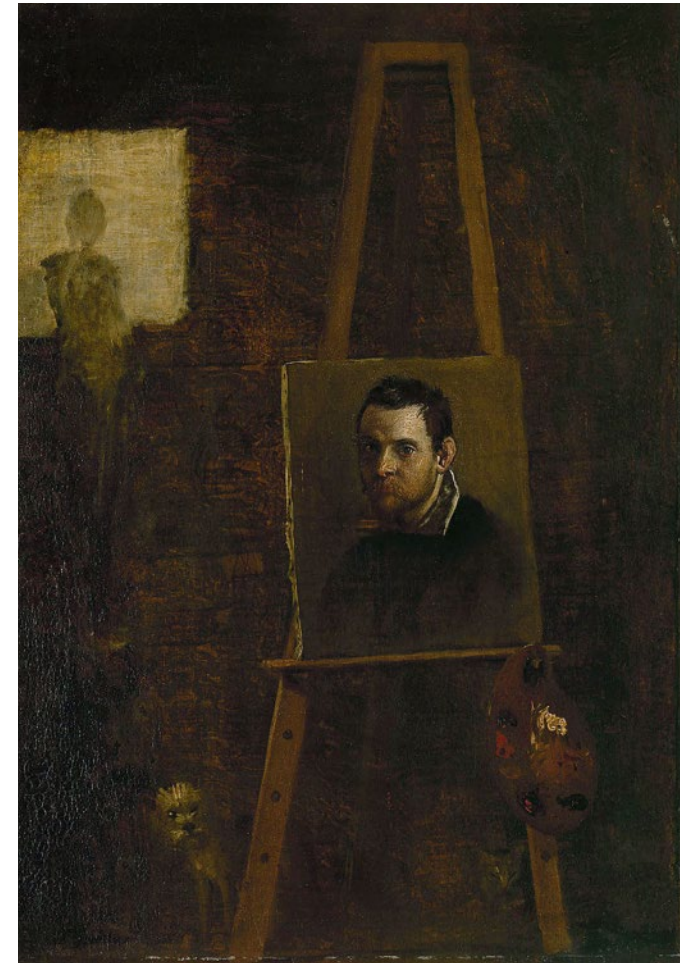
Ил. 8
Аннибале Карраччи. Автопортрет с другими фигурами. Ок. 1593. Холст, масло. 60×48 см.
Галерея Брера, Милан



Ил. 9
Аннибале Карраччи (?). Шитье.
Кон. XVI — нач. XVII в. Бумага, перо, сепия.
15,4×20,7 см. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

ренессансный фресковый цикл на мифологический сюжет, наполненный аллегориями. Но наравне с этим, в их творчестве, в особенности в творчестве Аннибале, существовал и другой вектор, прогрессистский, быть может даже более яркий, приведший в итоге к формированию реалистического искусства. Наиболее явственно он виден в ранней живописи Аннибале (картины «Поедатель бобов» или «Бобовая похлебка», «Лавка мясника» и др.), в его автопортретах, а также рисунках, как портретных, так и карикатурных, или вовсе свободных и не попадающих в рамки жанров, которые он создавал на протяжении всей жизни.

Взаимодействие этих двух векторов — очень сложный и многогранный процесс, дающий пищу для размышления поколениям искусствоведов. В рамках данной статьи нам важен социальный аспект этого процесса. Для получения более высокого по сравнению со статусом ремесленника социального положения ренессансный художник использовал следующую стратегию: он педалировал интеллектуальный аспект художественного творчества, представляя рисование неким аналогом гуманитарного знания, а себя объявляя его творцом, то есть почти ученым. Это полностью согласовывалось с эстетическими представлениями Высокого Возрождения и маньеризма, предполагавшими отсылки к античным текстам, которыми должны владеть как автор произведения, так и его зритель. И именно этой стратегией продолжал пользоваться Агостино, интеллектуальный лидер академии Карраччи. Однако, художественное творчество — двойственный процесс как мыслительный, так и практический. И именно эту, вторую часть, игнорируемую братом, более других ценил и подчеркивал Аннибале. Вероятно, он без особого успеха пытался, не порывая с ренессансной парадигмой, внедрить и альтернативный подход, согласно которому рисование — особое занятие, отличное от философии и гуманитарного знания, и оно достойно внимания само по себе. Параллельно со сменой представления о роли художника меняется и эстетика, от ренессансной к реалистической, теперь живопись в большей степени работает с собственными средствами и в меньшей обращается к сложным аллегориям. Именно этим и занимался Аннибале Карраччи, создавая визуальные загадки или включая в свои произведения сочетания разных уровней реальности. Интересно, что в этой области вел поиски и другой реалист XVII века — Веласкес. Учитывая всё вышесказанное, эрмитажный рисунок можно рассмотреть и как разработку реалистического языка, рожденного из карикатуры, бытовых сценок, размышления над сущностью художественного творчества, отказа от опоры на какие-либо внешние по отношению к произведению искусства тексты, а также вечного для всех художников, но в данном случае, целенаправленного желания уловить и сохранить внутреннюю жизнь своих моделей, ставших персонажами произведений.



Ил. 10

Аннибале Карраччи. Автопортрет на мольберте. 1603–1604. Дерево, масло. 42,5×30 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 11

Аннибале Карраччи. Автопортрет на мольберте. Бумага, перо коричневым тоном. 1603–1605. 24,5×10,8 см. Британская королевская коллекция, Виндзор

Библиография

Всеволожская, С. Н. (2013). *Итальянская живопись XVII века*. Каталог коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа.

Доброклонский, М. В. (1961a). *Вновь определенные итальянские рисунки XVII–XVIII вв. из собрания Эрмитажа* // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 6. С. 118–140.

Доброклонский, М. В. (1961b). *Рисунки итальянской школы XVII–XVIII веков*. Ленинград: Издательство Государственного Эрмитажа.

Произведения западноевропейских мастеров из собрания Эрмитажа (1985). Каталог выставки. Саппоро: Газета «Хоккайдо Симбун».

Bellori, G. P. (1672). *Le vite de’ pittori, scvltori et architetti moderni* by Bellori. Roma: Mascardi.

Boschloo, A. W. A. (1974). *Annibale Carracci in Bologna: visible reality in art after the council of Trent*. The Hague: Govt. Pub. Off.

Disegni dell’Europa Occidentale dall’Ermitage di Leningrado (1982). Catalogo della mostra. Firenze: Leo S. Olschki.

Drawings by West European and Russian masters from the collections of the State Hermitage and the Russian Museums in Leningrad (1974). Exhibition catalogue. Manchester: Whitworth Art Gallery.

Forlani Tempesti, A. (1991). *The Robert Lehman Collection Catalogue*. In 14 vols. V.5. Italian Fifteenth- to Seventeenth-century Drawings. NY.: Metropolitan Museum of Art.

Hermitage and Tretiakov (1978). *Master drawings and watercolours*. Exhibition catalogue. Sydney: Art Gallery of New South Wales.

de Koehne, B. K. (1867). *Ermitage Imperiale. Collection de dessins. Galerie №12*. Saint-Petersburg: Imprimerie de l’Académie Impériale des Sciences.

Klynder, A. J. (1863). *Dessins de grands Maitres des Ecoles Italiennes, Germaniques et Francaises d’après les Originaux conservés au Musee de l’Ermitage Imperial, reproduits par la Photographie* par A. J. Klynder, Membre de l’Academie Imperiale des Beaux-Arts. Saint-Petersbourg. Saint-Petersburg.

Kresby evropských mistrů XV–XX století ze sbírek Státní Ermitaže v Leningradě (1972). Katalog výstavy. Praha: Národní galerie v Praze.

Malvasia, C. C. (1678). *Felsina pittrice vite de’ pittori bolognesi di Carlo Cesare Malvasia*. Vol. 1. Bologna: Domenico Barbieri.

Svetski majstori iz riznica Ermitaža od XV–XVIII veka (1987). Katalog izložbe. Beograd: Narodni muzej.

Vaccaro, M. (2024). *Carracci’s Ritrattini Carichi and the ‘Origins’ of Caricature* // Grotesque and Caricature, Leonardo to Bernini. Leiden. Pp. 103–125.

Vecellio, C. (1590). *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo libri dve*. Venetia: Damian Zenaro.

Wiegel, R. (1865). *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen: Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithogr. u. fotogr. Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*. Leipzig: Rudolph Weigel.

Woods-Marsden, J. (1998). *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. New Haven: Yale University Press.

Zwei Gesichter der Eremitage (1997). Im 2 Bd. Bonn, 1997. Bd. 2: Von Caravaggio bis Poussin. Exhibition catalogue. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Deutschland.

Список иллюстраций

Ил. 1. Аннибале Карраччи. Молодой художник за работой. Между 1580 и 1585. Бумага, перо и кисть коричневым тоном. 27,1 × 20 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ОР-21177. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/332241?lng=ru> (дата обращения: 04.12.2025). Фото: Бутыгин С.В. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026

Ил. 2. Аннибале Карраччи. Богоматерь, являющаяся святым Луке и Екатерине. 1592. Холст, масло. 4,01 × 2,26 м. Лувр, Париж. Инв. N 196. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Virgin_Appears_to_Saint_Luke_and_Saint_Catherine_%28Annibale_Carracci%29#/media/File:Annibale_Carracci_-_The_Virgin_Appears_to_Sts_Luke_and_Catherine_-_WGA4431.jpg (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 3. Агостино Карраччи. Портрет молодого человека в головном уборе. 1585–1590-е. Бумага, сангина. 29,7 × 20,2 см. Британская королевская коллекция, Виндзор. Инв. N 902116. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/902116> (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 4. Агостино Карраччи (?). Портрет молодого человека в головном уборе. 1580–1590-е. Бумага, черный мел. 19,1 × 13,4 см. Британская королевская коллекция, Виндзор. Инв. N 902276. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/902276> (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 5. Аннибале Карраччи. Домашняя сцена. 1582–1584. Перо и кисть черным и коричневым тоном по наброску черным мелом. 32,8 × 23,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. N 1972.133.2. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338415> (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 6. Симон Гийен Младший по рисунку Аннибале Карраччи. Продавец Пармезана. Лист из серии «Ремесла Болоньи». 1646. Гравюра резцом. 26,5 × 16,4 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454358x/f99.item> (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 7. Аннибале Карраччи. Гротескные профили. 1575–1609. Бумага, перо коричневым тоном. 19,4 × 13,5 см. Британский музей, Лондон. Инв. N3.17. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-3-17?selectedImageId=62021001 (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 8. Аннибале Карраччи. Автопортрет с другими фигурами. Ок. 1593. Холст, масло. 60 × 48 см. Галерея Брера, Милан. Инв. N 310. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://pinacotecabrera.org/en/collezioni/collezione-on-line/self-portrait-with-other-figures/> (дата обращения: 04.12.2025)

Ил. 9. Аннибале Карраччи (?). Шитье. Кон. XVI – нач. XVII в. Бумага, перо, сепия. 15,4 × 20,7 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ОР-1775. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026

Ил. 10. Аннибале Карраччи. Автопортрет на мольберте. 1603–1604. Дерево, масло. 42,5 × 30 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-148. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://www.>

[hermitagemuseum.org/digital-collection/31715?lng=ru](https://www.hermitagemuseum.org/digital-collection/31715?lng=ru) (дата обращения: 04.12.2025). Фото: Теребенин В. С., Хейфец Л. Г., Молодковец Ю. А. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026

Ил. 11. Аннибале Карраччи. Автопортрет на мольберте. Бумага, перо коричневым тоном. 1603–1605. 24,5 × 10,8 см. Британская королевская коллекция, Виндзор. Инв. N 901984. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/8/collection/901984/a-self-portrait-on-an-easel> (дата обращения: 04.12.2025)

References

Bellori, Giovanni Pietro (1672). *Le vite de’ pittori, scvltori et architetti moderni* by Bellori. Roma: Mascardi.

Boschloo, Anton Willem Adriaan (1974). *Annibale Carracci in Bologna: visible reality in art after the council of Trent*. The Hague: Govt. Pub. Off.

Disegni dell’Europa Occidentale dall’Ermitage di Leningrado (1982). Catalogo della mostra. Firenze: Leo S. Olschki.

Dobroklonsky, Mikhail (1961a). *Newly identified Italian drawings of the 17th-18th centuries from the Hermitage collection* // Transactions of the State Hermitage Museum. Vol. 6. Pp. 118–140 [In Russ.]

Dobroklonsky, Mikhail (1961b). *Drawings of the Italian School of the 17th-18th Centuries*. Leningrad: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitaja [In Russ.]

Drawings by West European and Russian masters from the collections of the State Hermitage and the Russian Museums in Leningrad (1974). Exhibition catalogue. Manchester: Whitworth Art Gallery.

Forlani, Tempesti A. (1991). *The Robert Lehman Collection Catalogue*. In 14 vols. V.5. Italian Fifteenth- to Seventeenth-century Drawings. NY: Metropolitan Museum of Art.

Hermitage and Tretiakov. (1978). *Master drawings and watercolours*. Exhibition catalogue. Sydney. Art Gallery of New South Wales.

Klynder, Alexander Julius (Ivanovitsch) (1863). *Dessins de grands Maitres des Ecoles Italiennes, Germaniques et Francaises d’après les Originaux conservés au Musee de l’Ermitage Imperial, reproduits par la Photographie* par A. J. Klynder, Membre de l’Academie Imperiale des Beaux-Arts. Saint-Petersbourg. Saint-Petersburg.

de Koehne, Bernhard Karl (Boris Vasilevich) (1867). *Ermitage Imperiale. Collection de dessins. Galerie № 12*. Saint-Petersburg: Imprimerie de l’Académie Impériale des Sciences.

Kresby evropských mistrů XV–XX století ze sbírek Státní Ermitaže v Leningradě (1972). Katalog výstavy. Praha: Národní galerie v Praze.

Malvasia, Carlo Cesare (1678). *Felsina pittrice vite de’ pittori bolognesi di Carlo Cesare Malvasia*. Vol. 1. Bologna: Domenico Barbieri.

Svetski majstori iz riznica Ermitaža od XV–XVIII veka (1987). Katalog izložbe. Beograd: Narodni muzej.

Vaccaro, Mary (2024). *Carracci’s Ritrattini Carichi and the ‘Origins’ of Caricature* // Grotesque and Caricature, Leonardo to Bernini. Leiden. Pp. 103–125.

Vecellio, Cesare (1590). *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo libri dve*. Venetia: Damian Zenaro.

британская гравюра первой четверти XX века из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. обзор поступлений 1925 года

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-66-95

Т. А. ТЮТВИНОВА

Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина, 119019,
Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 12
tatiana.tyutvinova@arts-museum.ru

Аннотация

В 1925 году Музей изящных искусств в Москве (в настоящее время — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) получил в дар от Фрэнка Брэнгвина и Британского музея в Лондоне около шестисот гравюр и литографий британских художников. В статье рассматриваются наиболее ценные листы, которые позволяют составить представление о том, как развивалась национальная графическая школа Великобритании в первой четверти XX столетия. Особое внимание уделяется технике ксилографии, получившей в этот период широкое распространение и позволившей многим британским художникам обрести творческую свободу. В обзор включены произведения Эдуарда Уодсворта, Джона Эдгара Платта, Уильяма Джайлса, Кэтлин Хэйл, а также Гвен Раверат и братьев Нэш, которые служат своеобразным ориентиром для вдумчивого и целенаправленного изучения британской гравюры на дереве.

Статья также знакомит с офортами Фрэнка Брэнгвина. В ней впервые публикуются семь уникальных отпечатков упомянутого автора. К сожалению, в наши дни печатная графика Брэнгвина известна узкому кругу ценителей гравюры. Одной из целей данной статьи является популяризация наследия этого талантливого мастера. Офорты Брэнгвина всегда отличала глубина содержания. Сохраняя верность реалистической традиции, художник сумел найти свой стиль и неповторимую манеру гравирования, доказав, что созданные им произведения могут стоять в одном ряду с листами признанных мастеров эстампа.

Ключевые слова: британская ксилография, гравюра, печатная графика XX века, офорт, эстамп, ГМИИ им. А. С. Пушкина, графическая коллекция, Фрэнк Брэнгвин

TATIANA A. TYUTVINOVA

The Pushkin State Museum of Fine Arts,
119019, Russia, Moscow, 12 Volkhonka St.
tatiana.tyutvinova@arts-museum.ru

british prints of the
early 20th century from
the collection of the
pushkin state museum
of fine arts. review of arrivals
of 1925

Для цитирования: Тютвинова Т. А.
Британская гравюра первой
четверти XX века из собрания ГМИИ
им. А. С. Пушкина. Обзор поступлений
1925 года // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design. № 9 (1/2026). С. 66–95

Abstract

In 1925, the Museum of Fine Arts in Moscow (now the Pushkin State Museum of Fine Arts) received a gift of about six hundred British prints from Frank Brangwyn and the British Museum in London. The article analyzes the most valuable sheets that allow us to get an idea of how the National Graphic school of Great Britain developed in the first quarter of the 20th century. Particular attention is given to the woodcut technique, which became widespread during this period and allowed many British artists to gain creative freedom. The review includes prints by Edward Wadsworth, John Edgar Platt, William Giles, Kathleen Hale, as well as Gwen Raverat and the brothers John and Paul Nash, serving as a benchmark for a thoughtful and focused study of British woodcuts.

The article also introduces the etchings by Frank Brangwyn. His seven unique prints are published for the first time. Unfortunately, Brangwyn's graphic works are currently known only to a narrow circle of art connoisseurs and curators. One of the goals of this article is to popularize the legacy of this talented artist. Brangwyn's etchings have always been distinguished by their depth of content. While remaining true to the realistic tradition, this artist managed to find his own style and unique etchings technique, proving that his works can stand alongside the sheets by the world-famous printmakers.

Keywords: British woodcuts, Engravings, British prints early 20th century, Graphics, Etchings, Prints, the Pushkin State Museum of Fine Arts, Graphic Collection, Frank Brangwyn

Коллекции британской графики редко встречаются в музеях и библиотеках континентальной Европы. В Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина хранится уникальное собрание гравюр, литографий, рисунков и плакатов художников Соединенного Королевства. Это сравнительно новое по западноевропейским стандартам собрание, сформировавшееся в первой половине XX столетия, насчитывает около одиннадцати тысяч произведений, которые регулярно экспонируются на выставках в России и за рубежом. За каждым из листов этой коллекции скрывается захватывающая история создания и рассказ о путешествии из Великобритании в Россию. Произведения, которым посвящена данная статья, относятся к подборке печатной графики, состоящей почти из шестисот листов. Ее подготовили и передали в дар московскому музею в 1925 году выдающиеся деятели британской культуры: художник Фрэнк Брэнгвин (1867–1956) и историк искусства, хранитель Отдела гравюры и рисунка Британского музея, Кэмпбэлл Доджсон (1867–1948). Некоторые листы из упомянутой подборки экспонировались на выставке «Сокровищница графики. Гравюрный кабинет в первой четверти XX века», проходившей в ГМИИ им. А. С. Пушкина с марта по июль 2025 года. Интерес к выставке и представленному на ней графическому материалу побудил нас сделать обзор наиболее ценных оттисков, переданных в дар России. Выбраны были лишь отдельные гравюры, преимущественно относящиеся к первой четверти прошлого века — периоду, когда авторская печатная графика в Великобритании переживала очередной расцвет.

Авторство более половины всех произведений, подаренных московскому музею, принадлежит Фрэнку Брэнгвину — художнику валлийского происхождения, родившемуся в Бельгии, но жившему и работавшему в Великобритании. Брэнгвина принято считать художником-самоучкой, что не совсем верно. Он брал уроки у Уильяма Морриса (1834–1896) и после смерти учителя являлся одним из основателей галереи, получившей имя Морриса. Ее открытие состоялось в 1935 году в оживленном районе Уолтемстоу, расположенном на северо-востоке Лондона. Вместе с привязанностью к живописи и графике Брэнгвин унаследовал от своего наставника интерес к декоративно-прикладному искусству и дизайну, в которых достиг весьма впечатляющих успехов. Он оказался невероятно одаренным и плодовитым мастером, оставившим после себя колоссальное художественное наследие. За достижения в области печатной графики художник снискал у коллег прозвище «Британский Пиранези». Современные исследователи нарекли Брэнгвина «Титаном офорта» [Horner & Naylor, 2006, p. 34]. Такое сравнение не случайно. Занимаясь печатной графикой, художник отдавал предпочтение именно технике офорта, хотя также пробовал свои силы в литографии и гравюре на дереве. В офорте наиболее полно раскрылся графический талант Брэнгвина. В его эстампах, выполненных в этой технике, ощущаются особая творческая свобода, склонность к быстрым заметкам с натуры и интерес к жизни простых людей, в том числе к социальной тематике. Офорты Брэнгвина отличаются эпичностью и глубиной содержания.



Ил. 1

Фрэнк Брэнгвин. Демонтаж корабля «Британия». 1917. Бумага, офорт, сухая игла. 685 × 1030; 555 × 810 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 2

Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904. Бумага, офорт, сухая игла. 568 × 718; 500 × 628 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Сохраняя верность реалистической традиции, мастер всегда наделял свои произведения скрытым смыслом.

Листы «Гибель «Ганнибала»» (1904), «Каледония» (1906), «Дункан» (1912) и «Демонтаж корабля «Британия»» (1917) — характерный пример графического стиля Брэнгвина. Художник запечатлел в них старые морские суда, нашедшие последний причал на верфях реки Темзы. Тема величественных гигантов, созданных когда-то усилиями множества людей и отправленных с наступлением XX столетия на утилизацию в доки Чарлтона, является одной из ключевых в графике Брэнгвина (Ил. 1–2).

Если в листе «Гибель «Ганнибала»», выполненном в 1904 году, мастер трактовал ее предельно эмоционально, используя свой уникальный визуальный опыт, то в офорте «Демонтаж корабля «Британия»» 1917 года эта тема превратилась в метафору. Образ «умирающего» корабля помог автору провести параллель с закатом имперского миропорядка. Брэнгвин остро чувствовал политическую обстановку в Великобритании и за ее пределами. Свои рефлексии он максимально осмысленно выражал в печатной графике, используя для этого творческий диалог со своими современниками, а также с выдающимися предшественниками, в числе которых Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) и Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778). Заимствуя у первого технические приемы, а у второго основные принципы построения композиции архитектурного пейзажа, Брэнгвин постепенно выработал индивидуальный стиль и манеру гравирования.

В московском собрании хранятся два экземпляра гравюры «Гибель «Ганнибала»» (Ил. 2–3), относящиеся к разным состояниям. Первый отпечаток, более ранний, частично раскрашен Брэнгвином от руки с помощью кисти и красок на водной основе, что делает его уникальным. За счет энергичных штриховок коричневого и синего цветов, дополненных размытками тона, художник привнес в изображение экспрессию и драматизм. Автор сознательно стремился добавить гравюре живописной выразительности, создать иллюзию пространства, наполненного светом и воздухом. Второй оттиск выполнен исключительно посредством печати (Ил. 2). В нем доведены до совершенства все детали композиции и при помощи глубоких теней выделены основные объемы, которые подчеркивают не только форму, но и текстуру изображенных предметов, тем самым придавая им большую реалистичность.

Парные отпечатки — особая гордость московской коллекции. К числу редких экземпляров относятся два листа гравюры Брэнгвина «Мост замка Барнард» (1905), один из которых монохромный, другой — напечатан в цвете (Ил. 4–5). Для их создания мастер использовал технику акватинты, позволившую ему ослабить в эстампе доминирующую роль линейного начала.

Фактически, Брэнгвин выполнил изображение с помощью тональных переходов. Как цветной, так и черно-белый оттиски лишены непринужденной легкости и изящества. Их сумрачный колорит будто противоречит тому факту, что у художника за плечами богатый опыт работы в технике масляной



Ил. 3

Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904.
Бумага, офорт, кисть, акварель. 541 × 645; 500 × 628 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 4

Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905.
Бумага, офорт, акватинта. 392 × 471; 278 × 358 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 5

Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905.
Бумага, офорт, цветная акватинта. 392 × 471;
278 × 358 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

живописи, включающей эксперименты с цветом. В обоих случаях Брэнгвин сознательно или интуитивно стремился к тональной цельности, но при этом избегал резких контрастов, которые обычно помогали художнику выделять главные элементы композиции. Следует отметить важную роль стаффажных фигур, которые использовались автором, чтобы эмоционально оживить архитектурный пейзаж. Вглядываясь в детали, отмечаешь, что изображенные на мосту люди приветствуют кого-то. Некоторые подбрасывают вверх головные уборы, остальные толпятся у парапета. Однако зритель не знает, что вызвало у них такую реакцию: спортивное состязание или какой-нибудь праздник? Недосказанность оставляет место для фантазии, позволяя каждому самостоятельно представить сюжет произведения.

Смысловым центром гравюры «Мост замка Барнард» является главный элемент композиции — мост — второй по значимости мотив в творчестве Брэнгвина. В данном случае, автор отталкивается от реального пейзажа и создает топографически достоверный образ. Однако зачастую изображения мостов в его графике наделяются символическим значением. Мост интерпретируется не только как архитектурное сооружение, выполняющее утилитарную функцию. Художник делает его главным героем произведения, чтобы таким способом визуализировать свои размышления на тему исторической и духовной связи поколений. Наглядным подтверждением вышесказанному служит гравюра «Понте Ротто в Риме» (Ил. 6), работу над которой Брэнгвин завершил летом 1924 года. Увековечив образ самого древнего моста Вечного города, мастер не просто воспел его красоту, но и принес дань уважения своему кумиру Пиранези, который посвятил этому архитектурному исполину один из листов серии «Римские древности».

В гравюре «Тауэрский мост» (1913) также отмечается главенствующая роль упомянутого архитектурного мотива, ставшего, по сути, эмоциональным камертоном всего произведения (Ил. 7). Ясность формального построения, усиленная контрастами света и тени, позволяет художнику создать не только выразительный, но и запоминающийся образ. Этот офорт сделан Брэнгвином для немецких коллег из лейпцигского издательства «*Illustrierte Zeitung*» («Иллюстрированная газета»), чтобы поздравить их с Новым годом. Насыщенный и четкий отпечаток из собрания московского музея, относящийся к первому состоянию, имеет следы авторской раскраски белилами. Незначительное, на первый взгляд, дополнение заметно оживляет рассматриваемый архитектурный пейзаж и делает его отличным от других известных отпечатков. Брэнгвин крайне редко добавлял в композицию гравюры вымышленные детали. Изображение Тауэрского моста служит наглядным тому подтверждением. Стоит отметить лишь незначительное искажение его форм и пропорций из-за ракурсной точки зрения — приема, к которому автор прибегал, чтобы передать грандиозный размер знаменитой лондонской достопримечательности.

В 1906 году Брэнгвин сделал гравюру «Ветряные мельницы Брюгге» (Ил. 8). С этой работы началось серьезное переосмысление художником



Ил. 6

Фрэнк Брэнгвин. Понте Ротто в Риме. 1924.
Бумага, офорт, акватинта. 690 × 1030; 530 × 710 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 7

Фрэнк Брэнгвин. Тауэрский мост. 1913.
Бумага, офорт, сухая игла, кисть, белила. 585 × 465;
364 × 316 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

графической традиции Рембрандта. Заимствуя у великого мастера не только сюжет, но и основные технические приемы офорта, он выполнял изображение весьма крупного формата, достигая при этом равновесия между всеми элементами композиции. Энергичными, довольно плотными штриховками Брэнгвин заполнял почти все свободное пространство листа, усиливая тем самым тончайшие градации светотеневой игры. Для эстампа художник использовал авторский подготовительный рисунок, что довольно необычно, так как в большинстве случаев он гравировал доску без предварительных набросков. Как и Рембрандт, Брэнгвин многократно ее перерабатывал, сначала печатая пробные оттиски, а после них — уже основной тираж гравюры. Все процессы мастер выполнял самостоятельно, не прибегая к посторонней помощи. Для печатной графики Брэнгвина характерна экспериментальность. Число различных состояний гравюры, последовательно фиксирующих этапы работы над доской, доходило у него до четырех, что в художественной практике считается довольно трудозатратным. Брэнгвин достиг в офорте невероятно высокого уровня мастерства. Еще при его жизни коллеги по цеху отмечали новаторский характер изобретенной им гравировальной техники, с помощью которой он разрушал устоявшиеся каноны и правила [Gaunt, 1926, p. 4].

Влияние Рембрандта прослеживается во многих офортах мастера, в том числе в листе «Интерьер церкви в Эрво», выполненном в 1914 году (Ил. 9). Сюжет гравюры перенесен художником в пространство храма. Свет, исходящий слева и наполняющий церковный интерьер, символизирует в данном случае божественное присутствие. Брэнгвин передал в офорте ощущение уединенности и спокойствия, которое объединяет монахов и страждущих прихожан. Фигуры калек, нищих и стариков в этой композиции — не просто стаффаж, они становятся главными героями, получившими в стенах церкви утешение и защиту. В их образах невольно узнаются рембрандтовские персонажи. Взятая Брэнгвином у Рембрандта символическая тема света, впервые появившаяся в гравюре британского мастера «Нищий из Ассизи» (1903), получила первостепенное значение в листе «Интерьер церкви в Эрво». В этом эстампе она ассоциируется с духовной чистотой, надеждой на спасение и внутренним преображением.

Совершенно иное звучание эта тема приобретает в офорте «Разгрузка вина в Венеции» (1907), который является еще одним творческим экспериментом художника (Ил. 10). В названной гравюре Брэнгвин исследовал приемы караваджизма. «Ночная сцена» в Венецианской лагуне. Моряки-контрабандисты разгружают корабль, доставивший к берегу бочки со спиртным напитком. Композиция выстроена таким образом, что зритель оказывается невольным свидетелем сомнительного действия. Искусственный источник света, нарочито выделяющий центр изображения, привносит ощущение драматизма, подчеркивает серьезность и эмоциональный накал сцены. Для достижения бархатисто-черного тона на отдельных участках изображения Брэнгвин прибег к использованию сразу трех техник — акватинты, офорта и сухой иглы.



Ил. 8

Фрэнк Брэнгвин. Ветряные мельницы Брюгге. 1906.
Бумага, офорт, сухая игла. 568 × 851; 484 × 530 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 9

Фрэнк Брэнгвин. Интерьер церкви в Эрво. 1914.
Бумага, офорт, акватинта. 842 × 908; 704 × 755 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 10**

Фрэнк Брэнгвин. Разгрузка вина в Венеции. 1907.
Бумага, офорт, акватинта, сухая игла. 465 × 588;
253 × 355 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

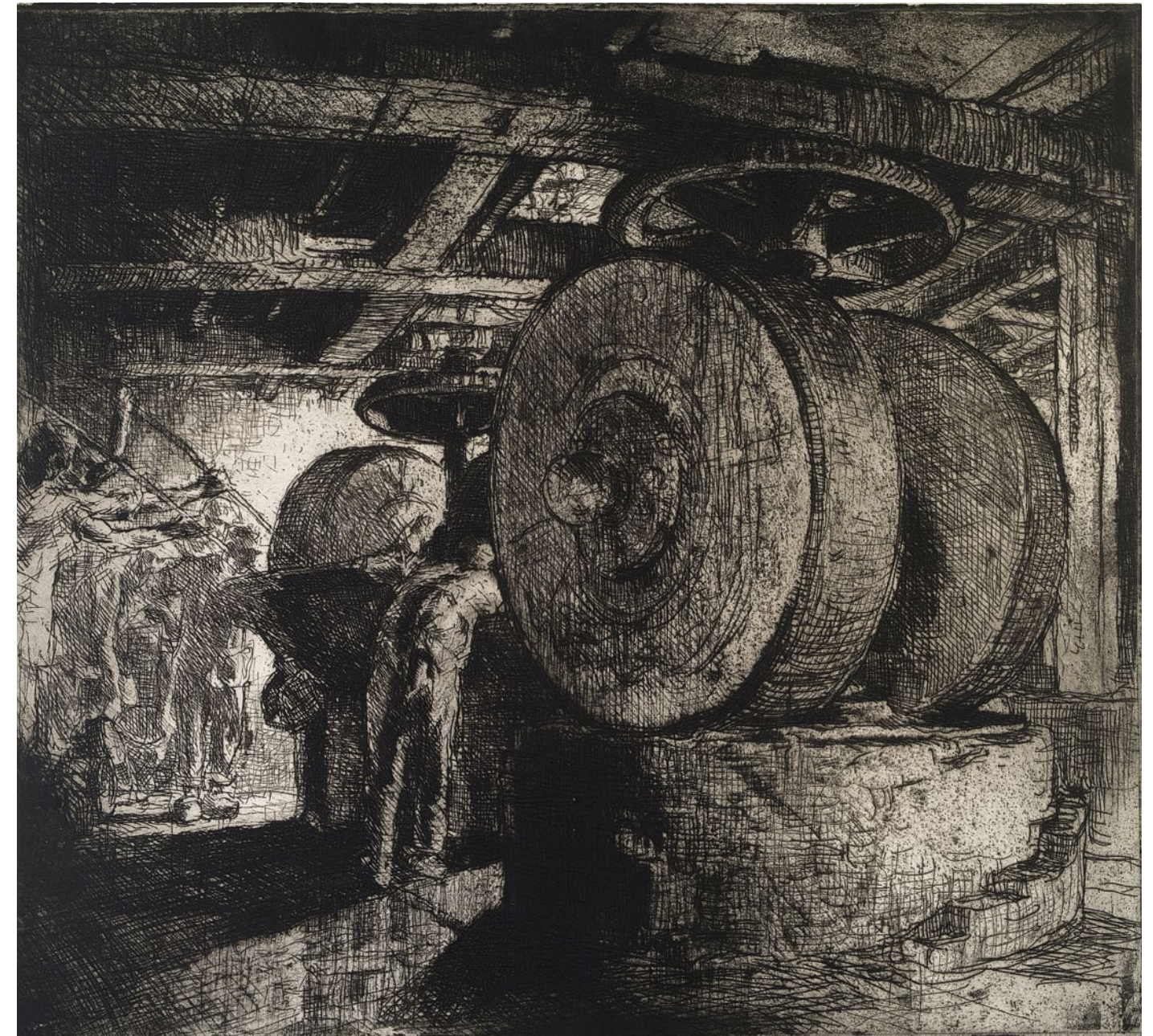
**Ил. 11**

Фрэнк Брэнгвин. Венецианские похороны. 1907.
Бумага, офорт, сухая игла. 652 × 825; 580 × 648 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Глубокие и далеко не всегда оптимистические размышления художника о жизни и тех испытаниях, которые могут выпасть на долю человека, отразились в целом ряде графических произведений, в частности, в листе «Венецианские похороны» (1907). Брэнгвин не один месяц работал над этим сюжетом и выполнил несколько вариантов гравюры; московский офорт относится ко второму, более продуманному и завершенному (Ил. 11). В нем художник изобразил траурную гондолу, плывущую к острову Сан-Микеле мимо церкви Санта-Мария-делла-Салюте. В эмоционально выразительном образе автор передал чувство не только скорби, но и почтения ко всем участникам похоронной церемонии. В сложной светотеневой моделировке, усиливающей трагизм ситуации, вместе с тем отражена надежда. Образ прекрасной базилики на заднем плане композиции отсылает нас к теме духовного величия христианского пути.

В том же 1907 году Брэнгвин создал еще один известный офорт, получивший название «Бумажная фабрика» (Ил. 12). Лист никак не был связан с гравюрами религиозного содержания, в которых мастер исследовал христианские сюжеты и темы. Создавая его, художник вдохновлялся силой и характером простых людей — тружеников, работавших на благо своей страны. Будучи приверженцем социалистических идей, Брэнгвин довольно часто изображал трудовой процесс. В его офортах регулярно встречаются образы кузнецов, шахтеров, грузчиков, земледельцев и строителей. Он прославлял их тяжелый труд и восхищался героизмом человека из низшего социального слоя. Из-за пристального интереса к жизни пролетариев, а также отчасти из-за политических убеждений, Брэнгвин неоднократно сталкивался с непониманием [Horner & Naylor, 2006, p. 121]. Его творчество довольно долго оставалось в забвении, а имя вспоминалось в связи с графикой, не имеющей собственной манеры. Такая оценка несправедлива и уже не встречается в современных текстах. Манера и стиль Брэнгвина уникальны. В 2026 году исполняется 70 лет со дня смерти этого талантливого мастера, сумевшего вывести искусство печатной графики на иной уровень художественного качества. Пришло время по-новому взглянуть на его наследие и переосмыслить вклад Фрэнка Брэнгвина в историю искусства.

Во второй части обзора произведений британских мастеров графики из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина следует выделить художников, которые работали преимущественно в технике гравюры на дереве. В первой четверти XX столетия в Великобритании ксилография стала вновь занимать лидирующие позиции среди техник печатной графики. Такую ситуацию во многом можно объяснить доступностью основного материала для художественного творчества — тисовых досок, наиболее подходящих для создания цветных и черно-белых отпечатков. Кроме того, в отличие от техник гравюры на металле, ксилография требовала от мастера меньше усилий для подготовки печатной формы. Наряду с мужчинами ею стали заниматься и женщины-художницы, из которых впоследствии сформировалась плеяда талантливых мастеров графики. Стоит отметить, что речь идет не о репродукционном, а об авторском эстампе, расцвет которого пришелся на второе десятилетие XX века.



Ил. 12

Фрэнк Брэнгвин. Бумажная фабрика. 1907.
Бумага, офорт. 652 × 825; 580 × 648 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Существенную роль в популяризации британской ксилографии сыграла деятельность Нового английского клуба искусств. Начиная с 1904 года эта организация проводила регулярные выставки, на которых экспонировалась печатная графика, в том числе и произведения, выполненные в технике ксилографии. Поворотным моментом в истории британской гравюры на дереве считается открывшаяся в Лондоне в 1919 году персональная выставка Эдуарда Уодсворта (1889–1949) — известного британского художника-авангардиста и одного из главных представителей вортицизма (Ил. 13). Ее сопровождал каталог, подготовленный художником и архитектором Фредериком Этчеллзом (1886–1973) [Etchills, 1919]. Именно Этчеллзу принадлежит знаменитая цитата, вошедшая почти во все справочные издания, посвященные британской ксилографии: «Гравюра на дереве — это произведение искусства, которое нужно держать в руках и рассматривать вблизи. Она не занимает много места на стене, но при этом обладает серьезностью и достоинством большой картины, оставаясь всегда доступной для восприятия. Ей присущи уникальные качества, которые невозможно воспроизвести никаким другим способом» [Etchills, 1919, p. 14]. Этчеллз в статье, написанной для каталога выставки ксилографий Уодсворта, не только подробно обосновал художественную ценность гравюры на дереве, но и обозначил ее роль в британском искусстве того времени.

Еще одним энтузиастом в вопросе популяризации техники гравюры на дереве стал британский художественный критик и писатель Герберт Фюрст (1874–1945), назвавший поколение ксилографов, которые начали свою творческую деятельность после окончания Первой мировой войны, «художниками-авантюристами» [Furst, 1921, p. 53]. В 1920-е годы под его руководством в Лондоне вышел в свет четырехтомник «Современные ксилографы» [Furst, 1924], в который наряду с работами признанных художников вошли произведения малоизвестных граверов, в том числе Брэнгвина. Эта публикация стала отправной точкой для последующих изданий, посвященных гравюре на дереве, и привлекла внимание британской общественности к искусству печатной графики в целом. Не исключено, что именно четырехтомник Фюрста использовался британским искусствоведам Доджсоном в качестве ориентира при составлении подборки гравюр для московского музея. К сожалению, у нас нет прямых доказательств этого предположения, но состав подобранного Доджсоном графического материала свидетельствует о том, что он был знаком с работой Фюрста.

Подлинным украшением московской коллекции является невероятно красочный лист Джона Эдгара Платта (1886–1867) «Гигантский шаг» (1918), в котором художник запечатлел популярную карусель в виде шеста (Ил. 14). На создание этой работы Платта вдохновило творчество мастеров японской ксилографии, в частности таких как Андо Хиросигэ (1797–1858) и Кацусика Хокусай (1760–1849). В качестве персонажей художник изобразил членов своей семьи. В 1922 году рассматриваемый лист получил золотую медаль на выставке Калифорнийского общества мастеров гравюры.



Ил. 13

Эдуард Уодсворт. Доменные печи. 1919.
Бумага, ксилография. 152 × 204; 150 × 193 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Уильяма Джайлса (1872–1939), автора листа «Sic transit Gloria Mundi» (лат. Так проходит мирская слава) в гравюре на дереве интересовали, прежде всего, поиски цветовых решений (Ил. 15). В одном и том же сюжете Джайлс менял не только красочную гамму, но и количество печатных форм. Некоторые его листы напечатаны с десяти и более досок. Этот художник был страстным поклонником японской ксилографии. Живя в Париже, он собрал весьма впечатляющую коллекцию гравюр в стиле *укиё-э*. Над своими эстампами Джайлс, как правило, работал вместе с женой, художницей Адой Матильдой Шримптон (1856–1925). Помимо совместной художественной деятельности, супруги основали в 1931 году в Лондоне Общество мастеров цветной печати и выпускали журнал под названием «The Colour Print Club Journal» («Журнал клуба цветной печати»).

К значимым достижениям в области авторской печатной графики стоит отнести также цветные отпечатки Кэтлин Хейл (1898–2000). Листы «Весна» и «Птицы на насесте» (Ил. 16–17), находящиеся в московской коллекции, датируются 1924 годом. На момент создания этих произведений их автору было всего 26 лет. Однако это не помешало Доджсону включить созданные Хейл гравюры в упомянутую ранее подборку, что являлось признанием довольно высокого уровня. Творческая судьба художницы сложилась весьма успешно. В 1938 году в Великобритании вышла в свет серия иллюстрированных детских книг с историями про кота Орландо, которые принесли ей известность на родине и закрепили за Хейл статус мастера книжной иллюстрации.

Еще одной женщиной, чьи работы заняли достойное место в коллекции московского музея, является Гвендолен (Гвен) Раверат, в девичестве Дарвин (1885–1957), внучка знаменитого британского ученого Чарлза Дарвина. Ее гравюра «Тополя во Франции» (1916) выглядит почти как факсимиле рисунка пером (Ил. 18). Для ее стиля характерны тонкие, изящные линии, которые подчеркивают красоту не только пейзажа, но и жанровых сцен. Порой возникает ощущение, что Раверат стремилась уподобить свои эстампы орнаментальным композициям, в которых все подчинено единому ритму. В своем творчестве она следовала графической традиции викторианской эпохи и выдающегося английского ксилографа Томаса Бьюика (1753–1828). Начиная с 1938 года Раверат иллюстрировала серию книг «The Penguin Illustrated Classics» («Иллюстрированная классика издательства "Penguin"»), представлявшую собой антологию английской литературы, и сотрудничала с Робертом Джоном Гиббингсом (1889–1958), листы которого тоже хранятся в московской коллекции (Ил. 19). В период с 1920 по 1925 год Раверат жила с семьей в Венеции, затем вернулась в Кембридж, где провела свои последние дни. Она занималась ксилографией вплоть до 1951 года.

Немногим британским граверам удавалось успешно работать в жанре пейзажа. Гвен Раверат, Роберт Гиббингс и Джон Фредерик Гринвуд (1885–1954) стали одними из тех, кто добился в этой области больших успехов. Они никогда не создавали отвлеченных пейзажей — вне времени и пространства. Все три мастера абсолютно точно передавали облик вполне определенных



Ил. 14

Джон Эдгар Платт. «Гигантский шаг». 1918.
Бумага, цветная ксилография. 192 × 430; 169 × 340 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 15

Уильям Джайлс. «Sic transit Gloria Mundi». 1924.
Бумага, цветная ксилография, кисть, гуашь. 489 × 575;
331 × 443 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 16**

Кэтлин Хейл. Весна. 1924.
Бумага, цветная ксилография. 237 × 1923 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 17

Кэтлин Хейл. Птицы на насесте. 1924.
Бумага, цветная ксилография. 192 × 177 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

**Ил. 18**

Гвен Раверат. Тополя во Франции. 1916.
Бумага, ксилография. 99 × 185 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 19

Роберт Джон Гиббингс. Заснеженный Дублин. 1918.
Бумага, ксилография. 167 × 335 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

мест и состояний природы. Открыв совершенно новые приемы построения композиции, эти художники в значительной мере определили пути развития реалистической пейзажной гравюры XX столетия.

Самая ранняя ксилография Гринвуда датируется 1921 годом. Художник сделал ее, когда ему было уже 36 лет. Прежде он занимался офортом, акварельной живописью и дизайном. Однако большую часть своей жизни Гринвуд отдал преподавательской деятельности. Он работал в Школе искусств города Брэдфорда и в Колледже искусств города Лидса. В наши дни его произведения украшают крупнейшие графические собрания Европы (Ил. 20).

Еще два художника, о которых необходимо упомянуть, это братья Джон (1893–1977) и Пол (1889–1946) Нэш. Имена этих мастеров давно включены во все справочные издания по истории британского искусства. Они были необычайно творчески одарены и полноценно работали как с масляной живописью, так и с печатной графикой. Пол Нэш выполнил за свою карьеру сто ксилографий на разные темы и сюжеты. Особенно ему удавались натюрморты миниатюрного формата (Ил. 22). Джон Нэш стал одним из первых британских художников, обратившихся в ксилографии к жанру ню (Ил. 21).

В первой четверти XX столетия в Великобритании многие мастера занимались гравюрой на дереве, потому что эта техника позволяла им вести творческий диалог с коллегами. Они обменивались идеями и сюжетами, вдохновлялись произведениями друг друга, обсуждали свои последние работы, искали способы их публичного экспонирования, организовывая различные клубы и общества. Эстампы Уильяма Палмера Робинса (1882–1959) и Уильяма Брауна Макдугалла (1868–1936), созданные по мотивам офорта Фрэнка Брэнгвина «Ветряные мельницы Брюгге», яркий пример такого диспута (Ил. 23–24). В листах Робинса и Макдугалла ощущаются не только тесная связь с существующей графической традицией, но и поиск оригинальных художественных приемов, которые помогли этим мастерам наполнить привычные образы новым содержанием.

Произведения, рассмотренные в данной статье, наряду с другими листами, поступившими в 1925 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина из Великобритании, сыграли важную роль в формировании коллекции британской графики в целом. Они не только легли в основу раздела, посвященного гравюре XX столетия, но и во многом определили стандарты художественного качества для отпечатков, попавших в музейное собрание в последующие годы. Благодаря этому дару московская коллекция пополнилась авторскими эстампами, а также оттисками, выполненными в экспериментальных печатных техниках. Кроме того, собрание приобрело более четкую структуру, так как поступившие листы восполнили существующие лакуны.

Гравюры, оказавшиеся в центре нашего внимания, характеризуют различные процессы, связанные с развитием британской графической школы в первой четверти XX века. Хорошо известно, что одной из главных особенностей художественной жизни Соединенного Королевства этого периода

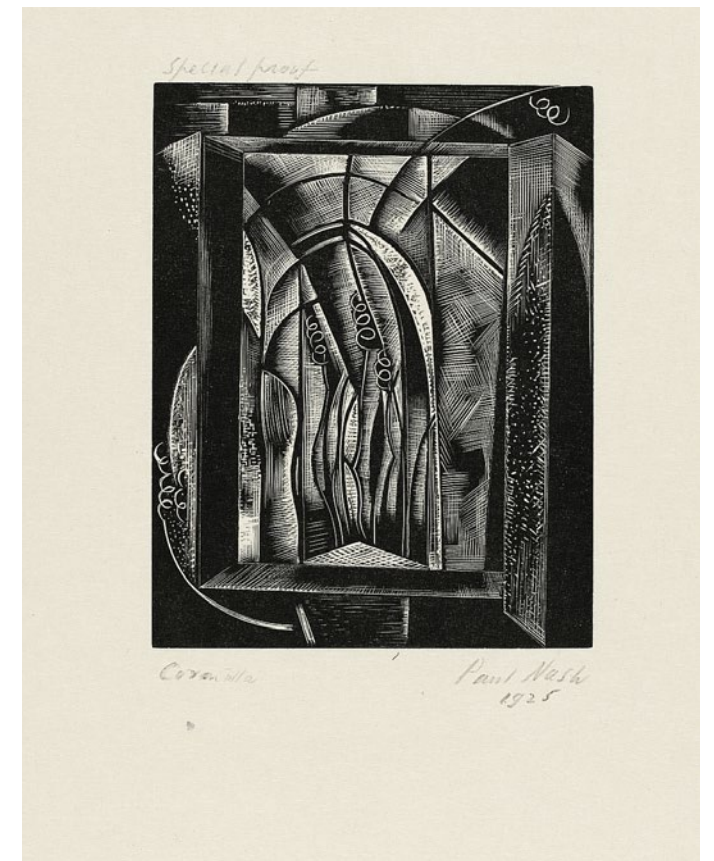
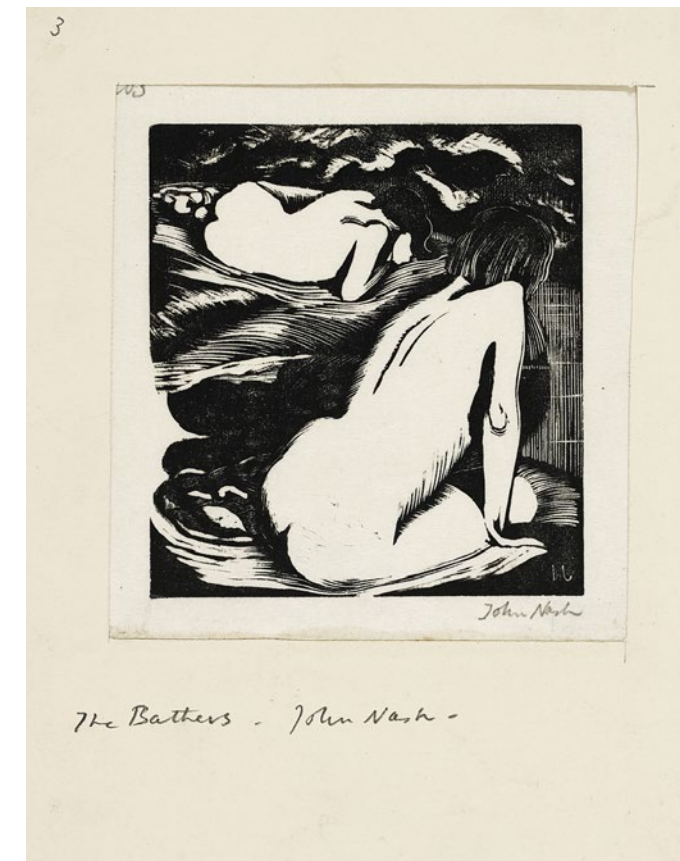


Ил. 20

Джон Фредерик Гринвуд. Дорога в никуда.
1923–1925. Бумага, ксилография. 184 × 207 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

была отчетливо выраженная жанровая дифференциация. Если в XIX веке условия рыночной конкуренции способствовали узкой специализации художников, то с наступлением XX столетия ситуация кардинально изменилась. Британские мастера начали смело пробовать силы в разнообразных жанрах и техниках, пытаясь найти эстетически полноценную форму творческого самовыражения. Например, в наши дни очевиден тот факт, что Брэнгвин-гравер не менее талантлив, чем Брэнгвин-живописец. И всё же его офорты не столь известны, как картины и монументальные композиции. А вместе с тем, в графике этого мастера отразились все наиболее значимые явления художественной жизни Великобритании тех лет. Прежде всего речь идет о новых сюжетах и темах, а также о трансформации почти всех жанров изобразительного искусства, которую Брэнгвин осуществил в поисках индивидуального стиля.

В заключение стоит отметить, что, возможно, следовало бы еще подробнее проанализировать отобранные гравюры и сравнить их с другими листами выбранных нами авторов. Некоторые характеристики могут показаться слишком беглыми и не столь обстоятельными. Однако такой обзор имеет целый ряд особенностей. Понимая это, мы стремились сделать акцент на конкретных произведениях, которые, с нашей точки зрения, представляют наибольший интерес для характеристики подборки британской графики первой четверти XX столетия из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина.



Ил. 21

Джон Нэш. Купальщицы. 1923–1925.
Бумага, ксилография. 255 × 203 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 22

Пол Нэш. Растение Вязель (Заячий клевер). 1925.
Бумага, ксилография. 255 × 203 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 23

Уильям Палмер Робинс. Голландская мельница. 1923.
Бумага, ксилография. 270 × 409; 221 × 265 мм.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 24

Уильям Браун Макдугалл. Белая мельница
в Кэтфилде. 1923. Бумага, ксилография. 233 × 315;
221 × 296 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Библиография

Etchells, F. (1919). *Edward Wadsworth Exhibition of Original Woodcuts and Drawings.* Adelphi.

Farrell, J. (2021). *Modern Times: British Prints, 1913–1939.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

Furst, H. E. A. (1921). *The Modern Woodcut // Print Collectors Quarterly*, VIII. № 3. Pp. 51–70.

Furst, H. E. A. (1924). *The Modern Woodcut.* 4 vols. London: John Lane The Bodley Head Limited.

Garrett, A. (1978). *The History of Wood Engravings.* Tunbridge Wells: Midas Books.

Garton, R. (1992). *British Printmakers 1855–1955.* San Francisco: Garton & Co in association with Scholar Press.

Gaunt, W. (1926). *The Etchings of Frank Brangwyn, R. A. A Catalogue Raisonné.* London: The Studio. Limited.

Horner, L. & Naylor G. (2006). *Frank Brangwyn 1867–1956.* Leeds: Leeds Museums and Galleries, Groeningemuseum. Arents House.

Raverat, G. (1989). *Wood engravings of Gwen Raverat.* Cambridge: Silent Books Ltd.

Webb, B. & Skipwith P. (2008). *Paul Nash and John Nash: Design.* Melton: ACC Art Books.

Windsor, A. (1998). *Handbook of Modern British Painting and Printmaking 1900–1990.* London: Ashgate.

Список иллюстраций

Ил. 1. Фрэнк Брэнгвин. Демонтаж корабля «Британия». 1917. Бумага, офорт, сухая игла. 685×1030; 555×810 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 2. Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904. Бумага, офорт, сухая игла. 568×718; 500×628 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 3. Фрэнк Брэнгвин. Гибель «Ганнибала». 1904. Бумага, офорт, кисть, акварель. 541×645; 500×628 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 4. Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905. Бумага, офорт, акватинта. 392×471; 278×358 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 5. Фрэнк Брэнгвин. Мост замка Барнард. 1905. Бумага, офорт, цветная акватинта. 392×471; 278×358 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 6. Фрэнк Брэнгвин. Понте Ротто в Риме. 1924. Бумага, офорт, акватинта. 690×1030; 530×710 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 7. Фрэнк Брэнгвин. Тауэрский мост. 1913. Бумага, офорт, сухая игла, кисть, белила. 585×465; 364×316 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 8. Фрэнк Брэнгвин. Ветряные мельницы Брюгге. 1906. Бумага, офорт, сухая игла. 568×851; 484×530 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 9. Фрэнк Брэнгвин. Интерьер церкви в Эрво. 1914. Бумага, офорт, акватинта. 842×908; 704×755 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 10. Фрэнк Брэнгвин. Разгрузка вина в Венеции. 1907. Бумага, офорт, акватинта, сухая игла. 465×588; 253×355 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 11. Фрэнк Брэнгвин. Венецианские похороны. 1907. Бумага, офорт, сухая игла. 652×825; 580×648 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 12. Фрэнк Брэнгвин. Бумажная фабрика. 1907. Бумага, офорт. 652×825; 580×648 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 13. Эдуард Уодсворт. Доменные печи. 1919. Бумага, ксилография. 152×204; 150×193 мм. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

Ил. 14. Джон Эдгар Платт. «Гигантский шаг». 1918. Бумага, цветная ксилография. 192×430; 169×340 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 15. Уильям Джайлс. «Sic transit Gloria Mundi». 1924. Бумага, цветная ксилография, кисть, гуашь. 489×575; 331×443 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 16. Кэтлин Хейл. Весна. 1924. Бумага, цветная ксилография. 237×192 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 17. Кэтлин Хейл. Птицы на насесте. 1924. Бумага, цветная ксилография. 192×177 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 18. Гвен Раверат. Тополя во Франции. 1916. Бумага, ксилография. 99×185 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 19. Роберт Джон Гиббингс. Заснеженный Дублин. 1918. Бумага, ксилография. 167×335 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 20. Джон Фредерик Гринвуд. Дорога в никуда. 1923–1925. Бумага, ксилография. 184×207 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 21. Джон Нэш. Купальщицы. 1923–1925. Бумага, ксилография. 255×203 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 22. Пол Нэш. Растение вязель (Заячий клевер). 1925. Бумага, ксилография. 255×203 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 23. Уильям Палмер Робинс. Голландская мельница. 1923. Бумага, ксилография. 270×409; 221×265 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 24. Уильям Браун Макдугалл. Белая мельница в Кэтфилде. 1923. Бумага, ксилография. 233×315; 221×296 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

References

Etchells, Frederick (1919). *Edward Wadsworth Exhibition of Original Woodcuts and Drawings.* Adelphi.

Farrell, Jennifer (2021). *Modern Times: British Prints, 1913–1939.* New York: The Metropolitan Museum of Art.

Furst, Herbert (1921). *The Modern Woodcut // Print Collectors Quarterly*, VIII. № 3. Pp. 51–70.

Furst, Herbert (1924). *The Modern Woodcut.* 4 vols. London: John Lane The Bodley Head Limited.

Garrett, Albert (1978). *The History of Wood Engravings.* Tunbridge Wells: Midas Books.

Garton, Robin (1992). *British Printmakers 1855–1955.* San Francisco: Garton & Co in association with Scholar Press.

Gaunt, William (1926). *The Etchings of Frank Brangwyn, R. A. A Catalogue Raisonné.* London: The Studio. Limited.

Horner, Libby & Naylor Gillian (2006). *Frank Brangwyn 1867–1956.* Leeds: Leeds Museums and Galleries, Groeningemuseum. Arents House.

Raverat, Gwen (1989). *Wood engravings of Gwen Raverat.* Cambridge: Silent Books Ltd.

Webb, Brian & Skipwith Peyton (2008). *Paul Nash and John Nash: Design.* Melton: ACC Art Books.

Windsor, Alan (1998). *Handbook of Modern British Painting and Printmaking 1900–1990.* London: Ashgate.

запечатлевая образы времени: индийское народное искусство калигхат

В. С. НОВИКОВА

Государственный музей
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина,
119019, Россия, Москва,
ул. Волхонка, д. 12
varvara.90@mail.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-96-133

Аннотация

Калигхат — народное искусство, возникшее в начале XIX века в Калькутте у храма богини Кали. Статья предлагает детальный обзор развития *калигхата* и на многочисленных примерах демонстрирует эволюцию техники, тематики, помещая этот вид искусства в мировой контекст. Исследование концентрируется на рассмотрении *калигхата* в атмосфере меняющейся городской среды Калькутты и глобальнее — в контексте тех политических изменений, которые принес Индии XX век. Наполненные жизнью, непосредственные в исполнении и, в некотором смысле, свободные от традиции рисунки *калигхат* подходили для того, чтобы выразить волнующие общество темы пробуждающегося национального самосознания. В статье кратко представлен контекст бытования этого искусства и особенности стиля. Отмечены нестандартные для народного искусства мотивы и темы, отражающие новые веяния в культуре и общественной жизни. Одной из характерных черт *калигхата* стало включение в традиционные иконографии божеств элементов материальной культуры и даже моды, привнесенной британцами. Рисунки *калигхат* становятся свидетельством восприятия западного материального мира и средством массовой информации своего времени.

Несмотря на то, что в первой половине XX века традиция *калигхата* затухает, интерес к этому искусству возрождается в среде индийских художников Бенгальской школы. Художники начинают искать в собственном творчестве источники для формирования нового языка искусства.

Во второй половине XX века интерес к *калигхату* распространяется за пределы Индии. В статье кратко отмечен след этого искусства в России. Обозначен интерес к нему со стороны не только собирателей и исследователей, но и русских художников.

Ключевые слова: *калигхат*, Калькутта, индийские художники, народное искусство, патуа, бабу, Британская Индия, Таракешварское дело, Бенгальская школа, искусство Бенгалии

VARVARA S. NOVIKOVA

The Pushkin State Museum of Fine Arts,
119019, Russia, Moscow, 12 Volkhonka St.
varvara.90@mail.ru

capturing the images
of time: indian folk art
of kalighat

Для цитирования: Новикова В. С.
Запечатлевая образы времени: индийское
народное искусство *калигхат* // Журнал
ВШЭ по искусству и дизайну / HSE
University Journal of Art & Design. № 9
(1/2026). С. 96–133

Abstract

Kalighat is a form of folk art that emerged in the early 19th century in Calcutta, near the temple of the goddess Kali. The article offers a detailed overview of the development of Kalighat painting and, through numerous examples, demonstrates the evolution of its techniques and themes, placing this art form in a global context.

The study focuses on Kalighat painting within the changing urban environment of Calcutta and, in a broader perspective, in the context of the political transformations that the twentieth century brought to India. Vibrant, spontaneous and, in some ways, free from tradition, Kalighat paintings proved well suited to express the issues that concerned society and the awakening national self-consciousness of the Indian nation. This article briefly outlines the context in which this art functioned and its stylistic features. It highlights motifs and themes uncharacteristic for the folk art that reflect new trends in cultural and social life. One of the distinctive features of Kalighat painting was the incorporation of elements of material culture, and even of Britishintroduced fashions, into the traditional iconographies of the deities. Kalighat images thus became evidence of how the Western material world was perceived and a medium of mass media in their time.

Although the Kalighat tradition faded in the first half of the 20th century, interest in this art was revived among Indian artists of the Bengal school. Artists started to seek within their own traditions for the sources to form a new artistic language.

In the second half of the 20th century, interest in Kalighat art spread beyond India. The article briefly notes the traces of this art in Russia as well as the interest it aroused not only among collectors and researchers, but also among Russian artists.

Keywords: Kalighat art, Calcutta, Indian artists, folk art, patua, babu, British India, Tarakeshwar affair, Bengal school, Bengal art

У искусства *калигхата* нет многовековой истории бытования, оно — дитя своего времени, эпохи зарождения городской культуры. Возникшая в начале XIX века в Калькутте традиция *калигхата* прошла все свои этапы — от формирования до затухания в 1930-х годах. Стиль рисунков оказал определенное влияние на будущее поколение индийских художников, однако до недавних пор это искусство было мало известно западной публике. Первая американская выставка *калигхата* прошла в 1999 году в Музее искусств округа Лос-Анджелеса (LACMA, Los Angeles County Museum of Art). Вторая — в 2011 году в Художественном музее Кливленда (Cleveland Museum of Art, CMA). В том же году лондонским Музеем Виктории и Альберта, совместно с музеем Мемориал Виктории в Калькутте, была организована самая крупная передвижная выставка *калигхата*.

Во второй половине XX века *калигхат* переходит в новое качество. Часть художников, обращающихся к этому искусству, копирует наиболее популярные образцы, другие же переосмысливают традицию и создают авторские произведения в стиле *калигхата*. Однако эти процессы выходят за рамки данного исследования.

Предметом изучения статьи стали традиционные рисунки *калигхат*, созданные в обозначенный выше период — с начала XIX века до первой трети XX века. Мы рассмотрим народное искусство как визуальную традицию, тесно связанную с формированием городской культуры и контекстом Британской Индии. На многочисленных примерах проанализируем, как *калигхат* сочетает в себе традиционные черты и вместе с тем становится отражением современных процессов, происходящих в индийском обществе, будучи в некоторой степени средством массовой информации своего времени.

В рамках заявленной темы представляется необходимым рассмотрение истории возникновения и бытования этого искусства. Рисунки *калигхат*, возможно, в большей мере, чем другие широко известные виды народного индийского искусства, позволяют применить формально-стилистический метод анализа, что даст возможность проследить, как складывался стиль этого искусства. Одной из задач исследования также станет обозначение степени влияния искусства *калигхат* на бенгальских художников начала XX века. Теоретической базой статьи стали работы об истории Калькутты и формировании современной Индии, исследования бенгальского искусства, визуальные и печатные источники XIX–XX веков.

Появление и сложение *калигхата* тесно связано с жизнью Калькутты¹ XIX века — политической столицы Британской Индии того времени. Этот город нередко сравнивают с Санкт-Петербургом²: оба были построены вопреки непростым природным условиям и возникли примерно в одно время. В 1690 году на берегу реки Хугли — одного из главных рукавов Ганга — была

1 С 2001 года официальное название города — Колката.

2 См. подробнее: Серебряный, С. Д. *Роман в индийской культуре Нового времени*. М.: РГГУ, 2003. [С. 193]. (Вып. 37 / Ин-т востоковедения РАН).

основана первая британская фактория, получившая название вслед за уже существовавшей на этом месте небольшой деревней.

Сходство с северной российской столицей не ограничивается географическим аспектом. Даже после утраты столичного статуса в 1911 году Калькутта продолжала считаться интеллектуальным центром Индии. Этот динамично развивающийся многонациональный город был точкой схождения новых идей — религиозных, политических, философских, художественных. Формально Индия перешла под прямое управление британской короны лишь в 1858 году, однако Ост-Индская компания уже с начала века проводила экспансию вглубь страны и осуществляла колониальную политику.

Для решения своих практических задач англичане открывали школы, где преподавался английский язык. Чуть позже по инициативе индийских интеллектуалов в Калькутте возникли новые школы европейского типа, ставшие своего рода «порталом» в совершенно иной мир. Появились первые реформаторы: Раммохан Рай, прозванный соотечественниками «отцом современной Индии», призывал отвергать идолопоклонство и запретить вековые обычаи, несовместимые с современным укладом жизни. Молодые люди из других городов Индии, обучавшиеся в Калькутте, становились носителями новых идей, которые распространяли дальше по всей стране. Возник афоризм: «То, что нынче думает Бенгалия, завтра будет думать вся Индия» [Збавитель, 1986, с. 35]. Сформированные бенгальскими интеллектуалами представления впоследствии легли в основу формирования общеиндийской культурной идентичности [Скороходова, 2017, с. 304]. Процессы, происходившие в Калькутте в тот период, заложили почву для духовной и общественной перестройки страны, поэтому город зачастую именуют колыбелью современной Индии [Збавитель, 1986, с. 35].

Возникла новая бенгальская литература, а также — что важно для понимания контекста становления искусства *калигхата* — современная индийская драма. В пьесах поднимались важные социальные вопросы, обличались пороки общества. В городе открылись первые театры, пользовавшиеся огромной популярностью, в том числе и среди населения, которое преимущественно было неграмотным. В 1829 году открылась литографическая типография Шура Патхурия, в которой работали индийские мастера с европейской подготовкой [Карлова, 2019, с. 752]. В 1854 году было основано одно из старейших учебных заведений Индии — Королевский колледж искусств и ремесел. Появились издательства, активно начала развиваться печатная пресса.

Англичане отстраивали город под себя с подлинным имперским размахом. В 1814 году в Калькутте открыл свои двери старейший и самый большой музей в Индии, в 1836 году — публичная библиотека, в 1857 году — один из первых в стране университетов, в 1868 году — величественное здание Главного почтамта, построенное в неоклассическом стиле. В 1873 году был запущен первый трамвай на лошадиной тяге. Целые районы приобрели европейский вид.

Простые индийцы продолжали жить в глинобитных хижинах, но городская среда внесла изменения и в их жизнь. В Калькутте впервые в Индии в привычном для нас смысле формировалась «городская культура со всеми характерными для нее признаками — кварталами ремесленников, уличным фольклором, копеечной народной картинкой, кипящей на базарной площади жизни» [Карлова, 2016, с. 295]. Причем расположение кварталов ремесленников и торговцев, соответствующее их специализации, было регламентировано согласно указаниям руководства Ост-Индской компании еще с конца XVIII века [Карлова, 2016, с. 298].

На «карте» религиозной жизни не только Калькутты, но и всей Бенгалии выделялся храм Калигхат, давший наименование рассматриваемому виду искусства. Он является *шакти-пурхой* — священным местом паломничества для последователей шактизма³. Его история связана с Сати — супругой бога Шивы, и ее трагической смертью. Согласно легенде, в этом месте нашли одну из частей ее разрубленного тела. Построенный в 1809 году на *гхате*⁴ — каменном ступенчатом сооружении на берегу реки, служащем для ритуального омовения индуистов и местом кремации, — Калигхат был также центром художественно-ремесленного производства. Здесь трудились мастера самого разного профиля, создающие не только плоские изображения божеств, но и глиняные скульптуры. В такой динамичной атмосфере зарождалось народное искусство *калигхата*, стремящееся репродуцировать огромное количество образов, которые привлекли бы самый широкий круг покупателей из числа паломников и посетителей храма Кали.

Однако рисунки *калигхат* приобретали не только многочисленные паломники, толпы, идущие к храму, но и западные собиратели, туристы и миссионеры. Благодаря им эта традиция проникла на Запад: рисунки передавались в дар музеям и публиковались в книгах по индуизму. К примеру, исследователь индуизма У. Дж. Уилкинс уже в 1882 году использовал рисунки *калигхат* в качестве иллюстраций основных божеств индуистского пантеона в своей книге «*Hindu Mythology, Vedic and Puranic*»⁵. В 1900 году эта книга была переиздана в Лондоне.

По наиболее распространенной версии, авторами *калигхата*, по большей части оставшимися безымянными, считаются художники *патуа* — выходцы из сельских областей Бенгалии. Они же — создатели традиционной народной живописи *пата-читры*. Будучи изначально бродячими сказителями, *патуа* сопровождали свои выступления показом нарративных свитков, которые представляли собой склеенные листы с изображениями, отделявшиеся друг от друга орнаментальной рамкой. Считается, что по мере развития города выходцы из *патуа* селились в окрестностях храма Кали, чтобы создавать и там же продавать свои рисунки. Тем не менее, стиль

³ Шактизм — одно из направлений индуизма, основанное на поклонении Шакти, Богине-матери.

⁴ Гхаты располагаются по всей Индии и являются важным местом совершения обрядов для верующих.

⁵ См. подробнее: Wilkins, W. J. *Hindu Mythology, Vedic and Puranic*. Calcutta, 1882.

традиционной *пата-читры* существенно отличается от стиля рисунков *калигхат*.

В российской и зарубежной литературе используется понятие *калигхат-пат*, обозначающее сами рисунки. *Пата* в переводе с бенгали обозначает живописный свиток на ткани. Это понятие также является общим наименованием форм народной живописи [Никитина, 1990, с. 174]. В то время как деревенские *патуа* изготавливали все материалы собственноручно, мастера, переселившиеся в город, использовали фабричную бумагу, что объясняет схожие размеры дошедших до нашего времени рисунков, всегда имеющих вертикальную ориентацию.

Благодаря очень низкой стоимости рисунки *калигхат* были доступны бедным слоям населения, украшавшим ими стены своих жилищ. *Калигхат-паты* не имели ритуального значения. Исследования XX века показали, что *патуа* не являются в полной мере индуистами или мусульманами. Исследование ЮНЕСКО 1957 года выявило, что *патуа* оказывают уважение индуистским богам, не едят говядину, но справляют свадебные обряды по мусульманским обычаям и отмечают крупные мусульманские религиозные праздники [Knizkova, 1975, p. 20]. Таким образом, идентичность художников обусловлена двумя религиями. Этим «промежуточным» положением между двумя религиозными культурами можно объяснить толерантность художников в изображении популярных тем не только индуизма, но и ислама. Хотя по количеству в значительной мере доминируют индуистские образы.

Патуа работали очень быстро, создавая огромное число изображений на продажу. *Калигхатпаты* не были творением одного мастера. Основной контур, абрис будущего рисунка наносил главный мастер, затем другие художники занимались моделировкой и нанесением краски разного цвета. Сохранившиеся нераскрашенные *калигхатпаты* демонстрируют мастерство владения линией: кажется, что рисунок выполнен одним смелым взмахом кисти, в котором не чувствуется ни малейшего намека на нерешительность (Ил. 1). *Патуа* использовали водорастворимые краски из природных компонентов, отличавшиеся насыщенностью и плотностью цвета. После того, как основные краски были нанесены и высушены, художники могли акцентировать отдельные детали, например, украшения героев, складки одежды или атрибуты божеств с помощью краски серебряного цвета. Химический анализ показал, что для этого *патуа* использовали коллоидную форму олова. После высыхания краска приобретала серый оттенок, и для достижения эффекта серебряного блеска ее тщательно полировали [Knizkova, 1975, p. 8].

Потребность быстро создавать большое количество рисунков отражалась и в выразительных средствах — динамичный рисунок, свободный от деталей фон, насыщенная цветовая палитра. Колорит работ строился на контрастных сочетаниях локальных цветов. Для художников было важно общее впечатление, воздействие на зрителя. Рисунки *калигхат* выделялись не только характерными образами, знакомыми жителям Калькутты, но



Ил. 1
Неизвестный художник. Аннапурна, подающая еду Шиве. Ок. 1900. Бумага, тушь. 355×241 мм. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес



Ил. 2
Неизвестный художник. Гималайский монал (Импейский фазан). 1803–1805. Перо, тушь, акварель. 648×460 мм. Галерея Франчески Гэллоуэй, Лондон



Ил. 3
Неизвестный художник. Попугай в клетке. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



Ил. 4
Неизвестный художник. Рука с тремя креветками. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

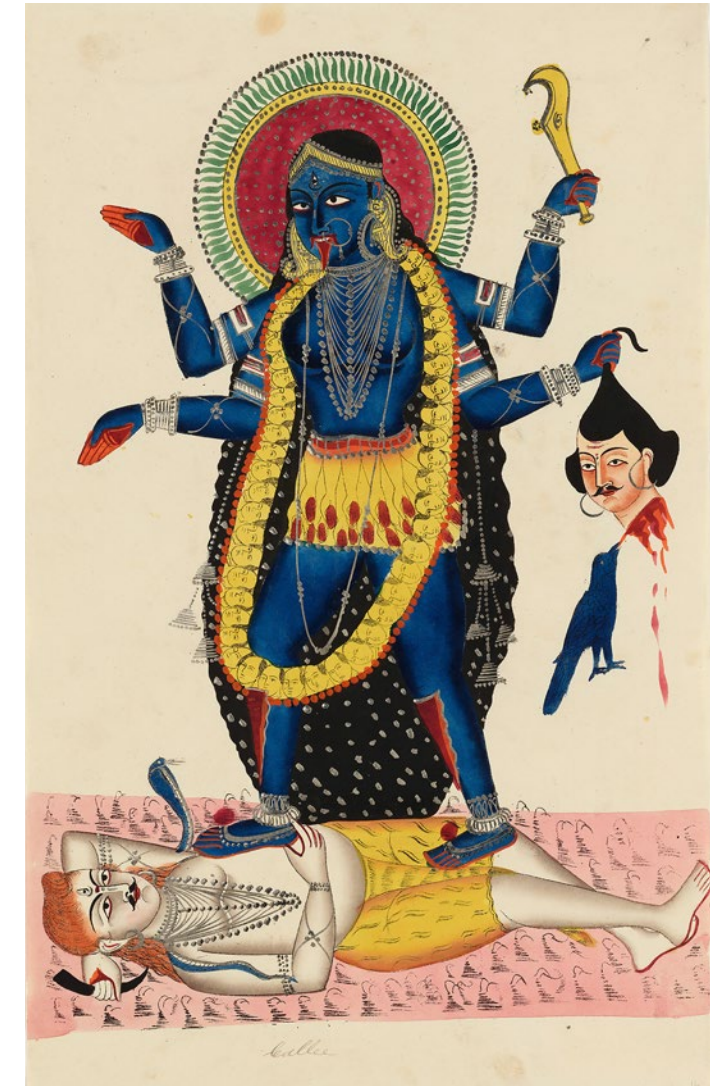
и своими стилистическими особенностями, во многом способствовавшими их успеху у посетителей храма Кали.

Первый западный исследователь *калигхата* У. Арчер утверждал, что стиль рисунков сформировался под сильным западным влиянием. Большинство традиционных живописных свитков *патуа* имеют закрашенный или заполненный изображениями фон, тогда как в *калигхатпатах* в большинстве случаев встречается очищенный от деталей либо равномерно закрашенный одним цветом фон. По мнению У. Арчера, эту особенность *патуа* перенимали у английских художников, «документировавших» природное многообразие Индии (Ил. 2). Действительно, среди рисунков *калигхат* встречаются отдельные изображения животных (Ил. 3, 4). Однако исследователь нигде не подтверждал наличие контактов *патуа* с художниками мастерских, где создавались подобные листы. Низшие касты имели очень ограниченный контакт с англичанами. Более вероятным кажется то, что отсутствие фона связано с необходимостью упростить работу над рисунками. Потребность быстро создавать огромное количество продукции привела к переходу от ткани к бумаге, а также от нарративных свитков к формату изображения на одном листе [Guha-Thakurta, 1992, p. 19]. Кроме того, свободный от деталей фон встречается и в изображениях, происходящих из других районов Индии, например, в раджпутской и могольской миниатюре.

Для *калигхатпатов* характерна особая светотеневая моделировка. Художники не стремятся к натуроподобию. Своеобразная светотень здесь используется, чтобы придать фигурам объем, подчеркнуть скульптурность форм. Х. Книжкова отмечала, что стиль рисунков обладает отличными от европейского искусства художественными принципами, корни которых нужно искать в бенгальской терракотовой и бронзовой скульптуре. С. Банерджи впервые связал специфическую передачу объема *калигхатпатов* с бенгальской традицией изготовления раскрашенных глиняных фигурок богов [Banerjee, 1989, p. 133]. Так называемая бенгальская народная игрушка могла иметь сакральное значение, выполняя роль votivного предмета. Можно предположить, что *патуа* также изготавливали глиняные фигурки, откуда и имели представление о трехмерной передаче форм, перенесли эту практику на бумагу.

Рядом с храмом Калигхат трудились и другие ремесленники, создававшие крупнофигурные композиции с изображениями богов из глины и дерева. Эта традиция жива по сей день и приобретает особый размах во время празднования главного праздника Западной Бенгалии — Дурга-пуджи, посвященного победе богини-воительницы Дурги над демонами. Говоря о народном искусстве, порой затруднительно провести четкую границу между различными его видами. Именно поэтому кажется вероятным, что искусство *калигхата* представляло собой синтез художественных приемов ремесленников различных центров [Никитина, 1990, с. 171].

Работая в условиях активного развития городской среды, *патуа* сохраняли в своем искусстве, по-видимому, больше традиционных ценностей индийской культуры, чем констатировал У. Арчер, характеризующий



Ил. 5

Неизвестный художник. Кали. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

Ил. 6

Неизвестный художник. Кали, попирающая Шиву. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис

стиль рисунков как «англо-индийский». Подтверждением этому служит неоднократное обращение к *калигхату* последующих поколений профессиональных художников Индии, о чем речь пойдет во второй части данной статьи.

В процессе создания рисунков художники *калигхата* преобразовывали народное искусство в популярный жанр, в выразительных образах которого были запечатлены изменения в колониальной Бенгалии XIX века. Одной из характерных черт *калигхата* стало включение в традиционные иконографии божеств элементов материальной культуры и даже моды, привнесенной британцами.

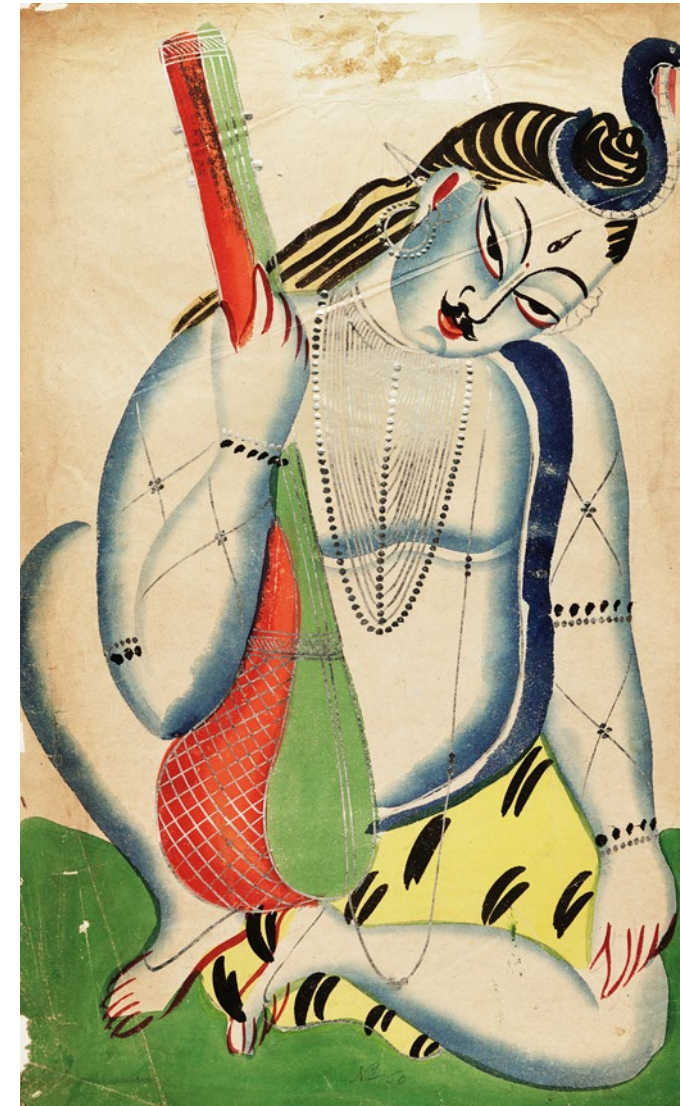
Заглавным божеством храма Калигхат является богиня Кали — одна из наиболее часто изображаемых фигур среди *калигхатпатов* на религиозную тему. Кали, чье имя означает «черная», олицетворяет темную, необузданную энергию. Устрашающая наружность Кали для адептов индуизма несет в себе особый смысл. В индуистском тантризме она играет важную роль в процессе постижения истинной реальности [Альбедиль, 2017, с. 87], помогая избавиться от иллюзий. На некоторых рисунках *калигхат* изображено мурти⁶ богини, встречающее паломников внутри храма (Ил. 5). Кали представлена здесь в своей самой ужасающей форме: изо рта свисает кроваво-красный язык, на шее схематически изображен один из атрибутов богини — гирлянда из черепов, на лбу — третий глаз. В одной руке она держит жертвенный топор (кхарга), в другой — отрубленную голову демона (асура). При этом кровоточащую голову демона художник наделил аккуратно подстриженными усами и прической, которые нередко встречаются и у светских персонажей *калигхата*.

Калигхатпаты рассматриваемого в данной статье периода XIX — начала XX века в большинстве своем представляют собой безымянное искусство. До нас дошли имена лишь немногих художников, подписавших свои работы. Несмотря на то, что многие образы типизированы и воспроизводятся из рисунка в рисунок, можно выделить работы, выполненные в схожей манере, что позволяет предположить, что они вышли из одной мастерской.

Совершенно в иной манере от рассматриваемого выше *калигхатпата* выполнен рисунок, на котором Кали попирает Шиву (Ил. 6). Фигуры тщательно прорисованы, в них больше детализации. Талию богини «украшает» пояс из отрубленных человеческих рук. Кали здесь выступает как *шакти* — творческая энергия, женское начало. Ее супруг Шива бездейственно лежит на земле. «Шива без *шакти* — бездыханный труп», — говорится в одной индийской пословице [Альбедиль, 2019, с. 29]. Не только асур, но и лежащий на земле поправленный супруг богини носят изысканные усы.

Откуда же возникла эта характерная деталь, переходящая из рисунка в рисунок? Вероятнее всего, влияние британской моды достигло и колониальных центров. Консорт королевы Виктории принц Альберт одним из

⁶ В индуизме статуя или изображение определенной ипостаси бога.



Ил. 7

Неизвестный художник. Махадева. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

Ил. 8

Неизвестный художник. Ганга. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

первых среди гражданских лиц Соединенного Королевства начал сбривать бороду. Он ввел моду на подстриженные усы и аккуратную прическу, которые стали воплощением викторианского мужества и элегантности. Этот стиль быстро стал популярен не только при дворе, но и добрался до первой столицы Британского Раджа. Судя по всему, носители этой моды среди англичан и индийцев, перенимающих европейские влияния, произвели сильное впечатление на художников *калигхата*, которые стали изображать с кокетливыми усами не только светских персонажей, но и мужские божества.

На одном из рисунков *калигхат* из собрания Бодлианской библиотеки в Оксфорде изображен Шива, держащий в руках лютеобразный музыкальный инструмент *вина* (Ил. 7). Оттенками голубого художник передает необычный цвет его кожи: тело Шивы покрыто пеплом из погребального костра в знак отречения от материальных привязанностей. Здесь он предстает в образе Великого учителя музыки — *Винадхарадакшинамурти* — иконографии, встречающейся уже с периода раннего Средневековья [Воробьева, 2025, с. 248]. Характерная прическа аскета при этом сочетается с изящно подстриженными усами.

Другой безымянный художник позволил себе наградить заливчатскими усами ездовое животное (*вахану*) богини Ганги — морское чудовище с хоботообразным носом и телом рыбы (Ил. 8).

В иконографии Шивы — *Панчамукха* или *Панчанана* — бог представлен пятиликим (Ил. 9). Держа в руках свои атрибуты, он восседает на европейского вида кресле, словно на троне. Подобная композиция повторяется из рисунка в рисунок, как, например, на *калигхатпате* с богом творения Брахмой (Ил. 10).

Европейская мебель в бенгальских семьях расценивалась как знак социального статуса. Повсеместно была распространена традиция сидения на полу. Вероятно, такие предметы как стулья, диваны, софы изображались художниками для создания ощущения почётности, статусности персонажа. На *калигхатпате* с божественной парой Шивы и Парвати у ног хозяина под софой свернулся клубком, словно домашнее животное, бычок Нанди — *вахана* Шивы (Ил. 11).

Встречаются изображения, являющиеся примером адаптации художниками *калигхата* христианской иконографии. В частности, изображения богини Парвати, кормящей своего слоголового сына Ганешу, становятся повторением иконографии Богородицы с младенцем (Ил. 12).

Искусство *калигхата* — дитя своего времени, эпохи зарождения городской культуры. В процессе создания рисунков художники *калигхата* трансформировали народное искусство в популярный жанр, в выразительных образах которого были отражены перемены, наступившие вместе с началом колониальной эпохи в истории Бенгалии. Внутри калькуттского общества XIX века сосуществовали те, кого прельщали новые веяния, и другие, чей привычный образ жизни оказался под угрозой в связи с возникновением новой модели мира.



Ил. 9

Неизвестный художник. Шива. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис

Ил. 10

Неизвестный художник. Брахма. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×260 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк

Исследователь популярной культуры Бенгалии колониального периода С. Банерджи, анализируя литературу, устный фольклор, исполнительское искусство, проявления уличной культуры, в том числе и искусство *калигхата*, констатирует социально-экономическую напряженность между разными слоями общества. По одну сторону — бенгальская элита, состоящая из специалистов среднего класса с английским образованием, которые добровольно перенимали модель поведения британцев, по другую — «городская беднота», состоящая в основном из традиционных ремесленников и мастеров, мигрирующих из сельских регионов в город⁷.

Распространению британских идей способствовало «формирование» англичанами «новых подданных», которые могли бы функционировать в качестве клерков в офисах британской Ост-Индской компании в Калькутте; многие из них начали копировать внешний вид, привычки своих начальников. Эти мелкие служащие стали именоваться *бабу*⁸. Они были достаточно состоятельны во времена Ост-Индской компании. Часто *бабу* вели образ жизни, порицавшийся консервативной частью индийского общества. В народе они приобрели дурную славу за свое пристрастие к курению, выпивке, куртизанкам и танцовщицам.

Важно отметить, что англофильство в среде бенгальских интеллектуалов не было слепым поклонением культуре британских владык и простым «воспроизведением внешних форм в индийском пространстве» [Скороходова, 2022, с. 215]. Для этой небольшой части индийского общества были одновременно свойственны и рациональное принятие позитивных сторон Англии, и критика английских порядков. Искусство *калигхата* представляет нам взгляд художников из бедных слоев населения, которые наблюдали внешнюю сторону этого «подражательства» и воспроизводили ее в своих рисунках, зачастую в ироничном ключе.

Сидящие на европейских стульях, курящие хукку, музицирующие или общающиеся с красавицами — рисунки *калигхат* представляют целую галерею этих «калькуттских денди» (Ил. 13). Поза — нога на ногу, трехчетвертной разворот фигуры — напоминает популярные среди англичан студийные фотопортреты того времени. Художники *калигхата* были внимательными наблюдателями, впитывая самые разные визуальные впечатления растущего мегаполиса, в который постепенно превращалась Калькутта. Искусство фотографии появилось здесь уже в 1840 году вместе с открытием студии Bourne & Shepherd, которая считается одной из старейших фотостудий в мире. В XIX — начале XX века она была ведущей в Индии. Ее заказчиками были высшие чины Британского Раджа и представители индийских королевских семей. В 1857 году в Калькутте было образовано Бенгальское общество фотографии, которое регулярно проводило

⁷ См. подробнее: Banerjee, S. *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth-Century Calcutta*. Calcutta: South Asia Books, 1989.

⁸ Также использовалось как уважительное обращение к мужчине.



Ил. 11

Неизвестный художник. Шива-Махадева и Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

Ил. 12

Неизвестный художник. Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



Ил. 13
Неизвестный художник. Рисунок калигхат.
1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш.
445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



Ил. 14
Неизвестный художник. Рисунок калигхат.
1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш.
445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

Ил. 15
Неизвестный художник. Куртизанка, ведущая овечку
с головой человека. 1865. Бумага, краска на водной
основе. 444×276 мм. Британская библиотека, Лондон

выставки. В 1858 году членами общества были уже 88 фотографов (среди них 4 женщины, которые фотографировали бенгальских женщин из высших слоев общества).

Бабу становятся героями многочисленных *калигхатпатов*, часто представляющих их в ироничном ключе. Встречаются листы, на которых женщина буквально попирает мужчину, прохаживаясь по нему. Порой бабу «превращен» художником в послушную овечку, которую манит к себе цветком куртизанка (Ил. 14, 15). Такое изображение подчеркивает уничижительное положение бабу, идущего на поводу порочных страстей.

Искусство *калигхата* представляет красочную галерею женских образов — *биби*. По мнению Э. Н. Никитиной, на сложение художественного языка «красавиц» *калигхата* повлияла индийская миниатюра XVI–XIX веков, в частности, условный женский портрет могольской и раджастханской школы [Никитина, 1990, с. 169]. Такие рисунки *биби* с характерными атрибутами — прижимающих к себе павлина, подносящих розу к лицу — изображают определенное состояние, а именно любовное томление покинутой героини (Ил. 16, 17).

Другой не менее яркий образ представляет собой «Красавица с розой» или *Голап сундари* (Ил. 18, 19). Такие предметы как роза, зеркало, а также *пан*⁹, *хукка*¹⁰ скорее всего использовались художниками для маркировки публичной женщины, куртизанки, поскольку исторически имели коннотацию, связанную с эротизмом, и не могли ассоциироваться с образом семейной женщины.

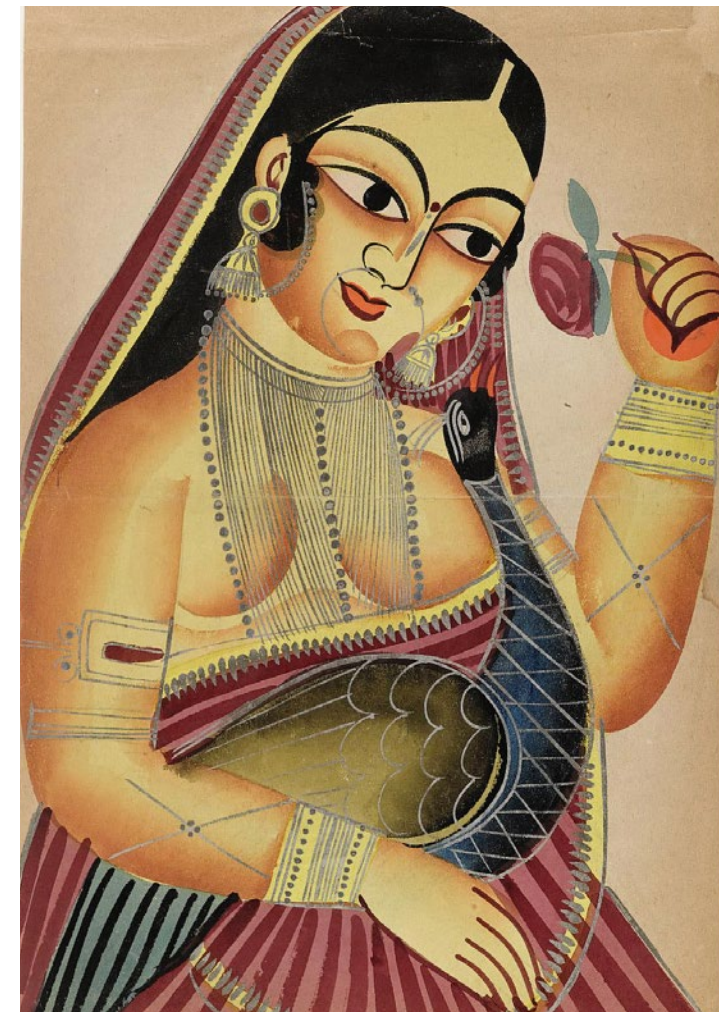
До сих пор изобразительная эстетика *калигхатских* красавиц принимается народными художниками как образец, а городское искусство продолжает использовать живописные приемы *калигхатпатов* [Никитина, 1990, с. 173]. Американский исследователь Ч. Кэпвелл называет изображения красавиц «предвестниками образа девушки с обложки», свидетельствующими об изменениях в массовом искусстве, которые были вызваны процессами развития города и нашли свое отражение в культуре и визуальном искусстве [Capwell, 2002, p. 197]. Вследствие развития популярной культуры яркие плакатные образы становятся новыми объектами поклонения. В XX веке их место займут киноафиши.

Искусство *калигхата* с удивительной скоростью откликалось на события современности. Рисунки становились не только отражением повседневной жизни, но и свидетельствами реально произошедших событий, документами эпохи. Одной из таких историй, навсегда запомнившихся бенгальскому народу, стал скандал в Таракешваре, или Таракешварское дело.

27 мая 1873 года молодой чиновник Набин Чандра Бенерджи убил свою жену Элокеши, изменившую ему с *махантом* (главным служителем) храма Шивы в Таракешваре, крупном паломническом центре неподалеку от Калькутты. Этот нашумевший судебный процесс породил около двадцати

9 Лист бетеля, в который заворачивают ароматическую смесь и используют в качестве жвачки.

10 Название кальяна в Индии.



Ил. 16

Неизвестный художник. Богиня Лакшми с розой и павлином. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×279 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк

Ил. 17

Неизвестный художник. Героиня с павлином. XIX в. Бумага, краска на водной основе. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис

пьес, многочисленные памфлеты и сценические постановки. Художники *калигхата* создали серию рисунков, последовательно воспроизводившую все перипетии дела. Судя по названиям пьес («Наказание *маханта*», «Мудрец-мошенник»), главным преступлением расценивалось не столько убийство Набином своей шестнадцатилетней жены, сколько прелюбодеяние священнослужителя.

Рисунки из различных мировых коллекций позволяют реконструировать практически весь ход истории, которая начинается с первой встречи *маханта* и Элокеши у храма Шивы в Таракешваре (Ил. 20). В разных вариациях представлены и сцены соблазнения: сначала *махант* подкупает служанку Элокеши, затем мы видим сцены, где они вдвоем. На одной иллюстрации уже сама Элокеши предлагает *маханту* лист бетеля, который издавна в Индии считался возбуждающим средством и символизировал любовное желание (Ил. 21).

Бенгальское общество разделилось на два лагеря: одни считали Элокеши жертвой, другие — «падшей» женщиной. Последних было больше. Возможно, поэтому Элокеши изображается соблазнительницей, наделенной атрибутами, традиционно ассоциирующимися с куртизанками (с листом бетеля или с обнаженной грудью). Ее чувственный образ склонял зрителя к предположению, что их отношения с *махантом* строились на взаимном согласии.

Махант имеет характерные индивидуальные черты, переходящие из рисунка в рисунок. С. И. Потабенко отмечает, что две трети листов из серии, посвященной Таракешварскому делу, изображают *маханта* (одного или вместе с другими героями истории). Вероятно, художников особенно поразило тот факт, что главным виновником произошедшего оказался именно священнослужитель [Потабенко, 1981, с. 46].

В кульминационный момент истории — в момент убийства бедной Элокеши, Набин, словно стоя на сцене, заносит нож над ней, а девушка закрывается руками (Ил. 22). Неизвестный художник намечает несколькими мазками кисти театральный занавес над головами героев. Одной рукой Набин опирается на зонт, второй готовится нанести смертельный удар. Карикатурный оттенок сцене добавляет лежащий на первом плане ридикюль, который разъяренный муж, видимо, отбросил в порыве гнева. На всех рисунках Набин изображен как щеголеватый калькуттский *бабу*: от прически и изящных усов до обуви и аксессуаров. Известно, что он подолгу отсутствовал в Таракешваре, живя и работая в Калькутте.

Нередко встречаются и рисунки, изображающие уже свершившееся убийство: Набин опустил нож, а голова Элокеши как бы висит в воздухе отдельно от безжизненного тела (Ил. 23). Известно, что именно *бонти* — бенгальский нож для разделки рыбы — был орудием этого жестокого убийства.

На листах, посвященных тюремному заключению, *махант* изображен за выполнением физической работы, недопустимой для представителей его касты, что подчеркивает его падение (Ил. 24).

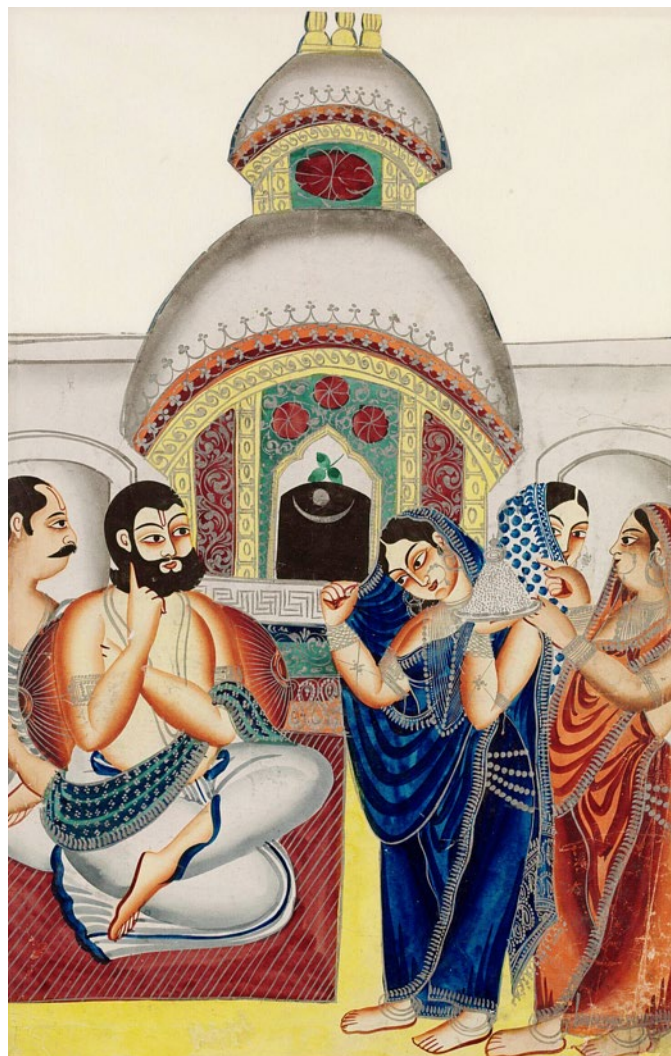


Ил. 18

Неизвестный художник. Сидящая девушка с розой.
1875. Бумага, чернила. 495×291 мм. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия

Ил. 19

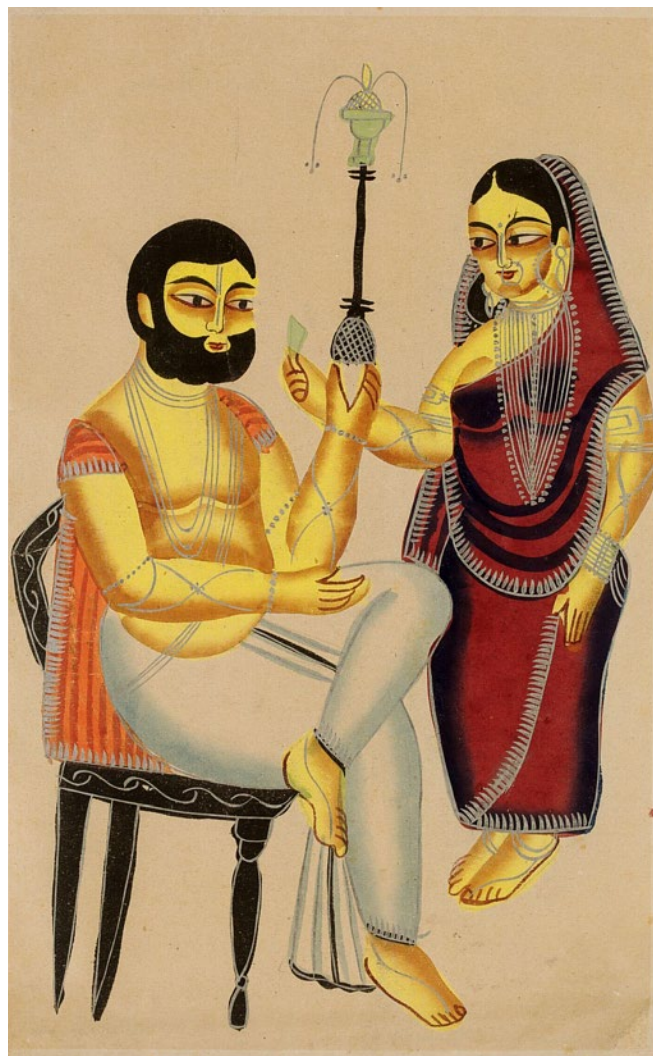
Неизвестный художник. Куртизанка с розой.
1875. Бумага, краски на водной основе, карандаш.
445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

**Ил. 20**

Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1875.
Бумага, акварель. 454×307 мм. Музей Виктории
и Альберта, Лондон

Ил. 21

Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1890.
Бумага, акварель. 454×276 мм. Музей Виктории
и Альберта, Лондон

**Ил. 22**

Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1890.
Бумага, акварель, сплав олова. 450×274 мм. Музей
Виктории и Альберта, Лондон

Ил. 23

Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1875.
Бумага, акварель, сплав олова. 435×271 мм. Музей
Виктории и Альберта, Лондон





Ил. 24

Неизвестный художник. Махант. 1890. Бумага, акварель, сплав олова. 450×279 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон



Ил. 25

Неизвестный художник. Мадхавчандра Гири (Махант). 1875. Бумага, акварель, сплав олова. 448×275 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

За судебным процессом Таракешварского дела следили огромные массы людей. Его ход регулярно освещали в прессе. Из-за множества желающих попасть в зал суда было принято решение брать плату за вход. Махант и его британский адвокат неоднократно подвергались нападениям. Индийские присяжные оправдали Набина, но судья с их решением не согласился, отправив дело в Верховный суд Калькутты. Судебное разбирательство было расценено как вмешательство британцев в местные дела. Любопытно, что адвокатом Набина на суде был Умеш Чандра Банерджи — впоследствии первый президент Индийского национального конгресса. Позже уважаемыми представителями местного населения была организована петиция, собравшая десять тысяч подписей, с требованием помиловать Набина и ужесточить наказание для маханта. После всех рассмотрений оба были приговорены к трем годам тюремного заключения.

Редкий экземпляр среди рисунков *калигхат* — сцена судебного заседания. На *калигхатпате* из собрания Музея Виктории и Альберта (Ил. 25) в центре мы видим обезглавленное тело Элокеши и оружие убийства. В верхней части листа адвокат-индеец оживленно обращается к судье-англичанину в черном цилиндре. Слева от них секретарь делает записи. Ниже полицейский держит Набина, а справа за перилами стоит обвиняемый махант. Сверху над головами героев изображено опахало — *панкха*.

Скандал в Таракешваре произошел на фоне растущего разочарования бенгальского общества британским правлением. Рисунки *калигхат* стали своего рода средством массовой информации того времени. Они не только подсвечивали назревающие в обществе острые темы, но и утверждали определенные ролевые модели, изображая исторических персонажей. Так, в *калигхате* нередко встречается изображение национальной героини Индии Рани Лакшми Баи — правительницы Джханси и одной из руководителей Сипайского восстания (1857–1859). Ее волосы распущены, на голове — убор, напоминающий корону европейских монархов, а в поднятой руке — сабля (Ил. 26). В преддверии формирования национального самосознания и зарождения освободительного движения рисунки *калигхат* в определенной степени воздействовали на общественное сознание.

Рисунки *калигхат* стали предметом собирательства в конце XIX века. Одним из первых, кто обратил внимание на самобытность и художественную ценность этого народного искусства, был индийский художник-гравер, писатель, ученик Рабиндраната Тагора — Мукул Чандра Де. В 1932 году он с сожалением констатировал закат *калигхата*, называя его важным явлением культуры Бенгалии¹¹. Причиной его исчезновения стало распространение дешевых олеографий, которые вытеснили с рынка художников *патуа*. В своей статье Де отмечал высокое художественное мастерство этой, по его выражению, «школы» бенгальского искусства и призывал оказывать

11 См. подробнее: Dey, M. *Drawings and Paintings of Kalighat*. Advance: Calcutta, 1932.



Ил. 26

Неизвестный художник. Рани Лакшми Баи. 1885. Бумага, акварель. 452×277 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

покровительство оставшимся художникам, чтобы сохранить и в будущем возродить традицию. В том же году он познакомился с молодым индологом Уильямом Арчером, прибывшим из Лондона в Калькутту на службу. Вместе они разыскали последних художников *патуа* и приобрели у них работы. И хоть тогда их усилия не увенчались успехом, позднее именно Арчер стал хранителем индийской коллекции Музея Виктории и Альберта и первым исследователем *калигхата* на Западе. В настоящее время в лондонском музее хранится крупнейшая коллекция рисунков, которая продолжает пополняться работами современных авторов, работающих в стиле *калигхат*.

История *калигхата* могла бы остаться столь же мимолетной, как и сами рисунки, чьи недорогие материалы сделали их эфемерными. Однако этому искусству суждено было продолжить свой путь в новом столетии. Несмотря на то, что в первой половине XX века традиция *калигхата* затухает, интерес к ней возрождается в среде индийских художников Бенгальской школы. Этому способствовали подъем национально-освободительного движения и идеология *свадеш*¹² Махатмы Ганди, который призывал к поддержке народного искусства как культурного идеала. Индийские художники стали искать в собственных традициях источники для формирования нового языка искусства. Среди них был и Джамини Рай (1887–1972), чья слава распространилась далеко за пределы Индии. Отвергнув академический канон и знания, полученные им в Государственной школе изящных искусств Калькутты, Рай черпал вдохновение в *калигхате*, иногда буквально цитируя популярные сюжеты. Его серия графических листов с красавицами явно вдохновлена линейностью и лаконичностью исполнения нераскрашенных *калигхатпатов* (Ил. 27). Однако позднее он обратился к другим формам народного искусства Бенгалии, считая *калигхат* слишком оторванным от его традиционных корней и ориентированным на удовлетворение городских вкусов.

Изображение волнующих проблем действительности стало одной из характерных черт *калигхата*, которое в своей манере продолжил другой представитель Бенгальской школы — художник Гаганендранатх Тагор (1867–1938), племянник Рабиндраната Тагора. Он создал серию сатирических литографий «Царство абсурда», представляющих собой карикатуры на бенгальское общество. Тагор не обошел вниманием лицемерных бабу, которые напоказ осуждали рыбную ловлю, оскверняющую воды священных рек, но при этом с удовольствием наслаждались рыбным карри. На одной из литографий художник изобразил бабу, читающего газету своей жене, которая в это самое время продолжает готовить рыбу. Подпись к карикатуре

12 Идеология *свадеш* — это принцип экономической и политической самостоятельности, призывающий к бойкоту иностранных (прежде всего британских) товаров и опоре на национальное производство в рамках борьбы за автономию Индии.



Ил. 27

Джамини Рай. Найика (героиня) из *калигхата*. XX в. Бумага, чернила. 605×381 мм. Галерея Акар Пракар, Нью-Дели

Ил. 28

Гаганендранатх Тагор. Серия «Царство абсурда». 1917. Литография. 440×300 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

на бенгальском и английском языках гласит: «Два солдата пойманы на рыбалке у священной реки недалеко от Харидвара» (Ил. 28).

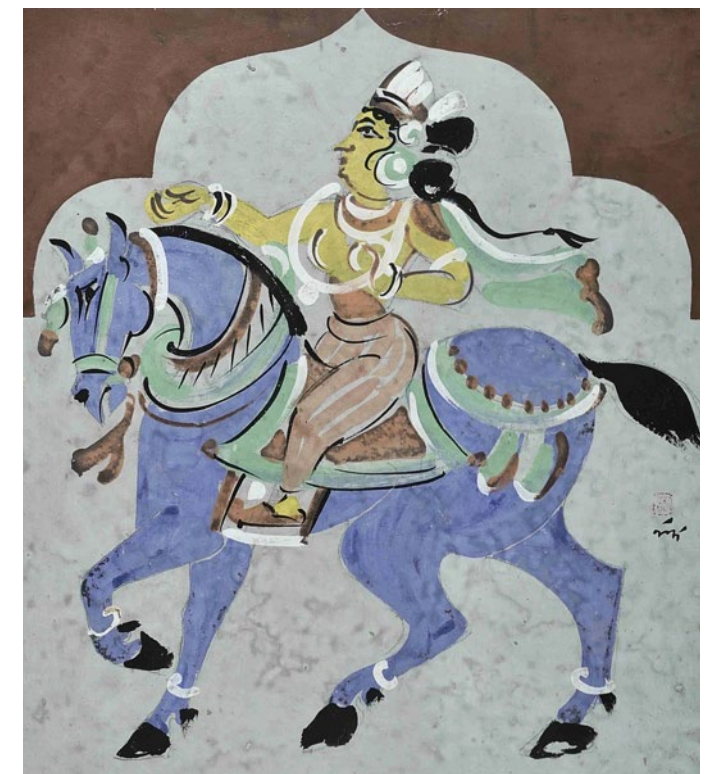
Известно, что один из ведущих мастеров так называемого Бенгальского Возрождения Нандалал Бос (1883–1966) в ранний период своего творчества пробовал силы в создании *калигхатпатов*, которые затем продавал у храма Кали [Шептунова, 2017, с. 19]. Позднее, уже будучи главным педагогом факультета искусств Кала-бхаван в Шантиникетане¹³, он был приглашен Махатмой Ганди для создания изображения со сценами повседневной жизни простых людей, чтобы показать их на epochальном событии — съезде Индийского национального конгресса в Харипуре. Бос и его ученики создали 400 панно с изображениями самых разных типажей из народной среды: ремесленников, садоводов, фермеров, музыкантов, художников, чистильщиков ушей, многочисленные женские образы и многих других героев (Ил. 29, 30). «И по стилю, и по технике этот тип живописи, а также бамбуковые и тростниковые конструкции стали воплощенными символами философии и эстетики Ганди. Это то, что Нандалал внес в развитие нации», — так описывает это событие Ш. Чаудхори [Chaudhary, 1983, p. 27]. Выбранная Босом манера исполнения вобрала в себя многие характерные особенности *калигхатпатов*: свободный фон, эскизность исполнения, композиционное расположение. Конечно, было бы неверно называть *калигхат* единственным источником вдохновения художника. Бос задействовал богатый визуальный словарь народного индийского искусства.

Съезд Конгресса в Харипуре состоялся 19–22 февраля 1938 года и стал важнейшим историческим событием. В 1976 году Археологическая служба Индии признала созданные к съезду произведения Боса национальным достоянием. В 2019 году несколько панно из харипурской серии впервые покинули Индию и были показаны на Венецианской биеннале.

Лишь в начале XX века *калигхатпаты* стали постепенно рассматриваться исследователями как произведения искусства. Их стиль со свойственными ему элегантностью и гибкостью линий, мастерством композиции, лаконичностью объемов, легкостью исполнения, целостностью живописного впечатления отвечал эстетике зарождающегося модернизма.

Во второй половине XX века интерес к *калигхату* распространился за пределы Индии. В 1968 году Стелла Крамриш включила рисунки в экспозицию своей новаторской выставки «Неизвестная Индия» в Музее искусств Филадельфии. В аннотации к каталогу она проводит параллель между рисунками *калигхат* и произведениями модернистского искусства: «Рисунки *калигхат*... монументальны в противопоставлении пространству чистого листа. Предшествуя работам Матисса, некоторые рисунки предвосхищают их. За пределами индийской традиции и искусства западных художников,

¹³ Шантиникетан — загородное имение семьи Тагоров, ставшее важным центром художественной культуры. В 1919 году здесь начинает работать основанный Р. Тагором университет, в состав которого входил факультет искусств.



Ил. 29

Нандалал Бос. Туалет. 1937. Бумага, темпера. 595×634 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели

Ил. 30

Нандалал Бос. Девушка на лошади. 1937. Бумага, темпера. 585×620 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели

«базарные» художники, происходящие из низшей касты, создавали формы схожие по силе впечатления и близкие некоторым последующим работам западных художников» [Kramrisch, 1968, p. 72]. Произошел окончательный переход в восприятии: *калигхат* перестал рассматриваться лишь как этнографический материал и утвердился как самостоятельная художественная традиция.

Благодаря путешественникам, которых привлекал храм Калигхат, в последней четверти XIX века это искусство оказалось в нашей стране. В ГМИИ им. А. С. Пушкина хранится небольшая, но репрезентативная коллекция *калигхатпатов* (62 рисунка), которые являются редкостью для российских музейных собраний¹⁴. Эти произведения были приобретены во время кругосветного путешествия Д. А. Ровинским (1824–1895) — юристом, собирателем, историком искусства. Часть из них была подарена Императорской Публичной библиотеке (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург), где ныне и хранится¹⁵.

В 1997 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина была представлена выставка «Народная картинка из коллекции Д. А. Ровинского». Экспонируемые на ней рисунки *калигхат* привлекли внимание специалистов, получив новый ракурс для прочтения. Марина Александровна Бессонова (1945–2001), хранитель коллекций нового европейского искусства музея, куратор выставок, чьи проекты произвели настоящий переворот в концепции выставочной деятельности, со свойственной ей оригинальностью высказала интересное предположение о работах Натальи Гончаровой (1881–1962) конца ее русского периода: «Стилистические корни этих обновленных церковных картин можно найти не в собственно иконе, но в лубке, причем восточном, примером чему являются народные картинки из Калькутты с изображением „Шивы-аскета“, „Бабу, играющего на цитре“. <...> Звери индуистского пантеона превратились во „Льва“ Гончаровой из цикла „Сбор урожая“. Подобно Кандинскому, Гончарова заимствует отдельные технические приемы восточных лубков, например, желтую обводку вокруг контуров фигур или серебряную краску, акцентирующую рисунок. Изысканные линии в этом цикле Гончаровой, уподобленные гибким плавным дугам, параболам с ножевидными завершениями, тоже восходят к рисунку индийских лубков» [Бессонова, 1999, с. 340].

Импульсом к подобному сравнению может быть не только визуальное сопоставление, но и любопытный факт из жизни русских художников. В 1913 году Михаил Ларионов организовал «Выставку иконописных подлинников и лубков», многие экспонаты для которой были взяты из собрания самого Ларионова, Гончаровой и других художников. На этой выставке

демонстрировались шесть акварельных работ Гончаровой, представлявших собой опыт возрождения традиции русской народной картинки. В каталоге было опубликовано предисловие самой художницы под заголовком «Индусский и персидский лубок». В нем Гончарова отмечала то, к чему, кажется, сама стремилась в своем искусстве: «...русские каменные бабы и индусские скульптуры, все эти произведения до японских гравюр включительно, не копируют природу, не улучшают ее, а воссоздают; следствием этого воссоздания является изумительная монументальность, выявление самых главных деталей, жизненности» [Гончарова, 1913, с. 11].

Какие конкретно предметы были представлены на той выставке и были ли среди них рисунки *калигхат* — эти вопросы пока остаются без ответа. Известно, что вывезти во Францию свое собрание и архив Михаилу Ларионову (1881–1964) не удалось. В Париже он начал собирать новую коллекцию, которая в 1989 году была передана в Государственную Третьяковскую галерею вдовой художника А. К. Ларионовой-Томилиной. Среди вещей — и два рисунка *калигхат*, один из которых демонстрировался на выставке «Михаил Ларионов» в 2018 году. Изучить судьбу традиции *калигхат* в России исследователям еще предстоит.

Традиция *калигхат* прошла все этапы — от формирования в начале XIX века до затухания в 30-е годы XX века. Во второй половине XX века появляются художники, не только повторяющие лучшие образцы рисунков, но и создающие произведения в узнаваемом стиле *калигхата* на актуальные и волнующие современное индийское общество сюжеты. Таким образом, чаяния первого исследователя этого искусства М. Ч. Де всё же увенчались успехом, *калигхат* продолжает жить в современности в новом воплощении. В России коллекцией современных образцов этого искусства обладает московский Музей традиционного искусства народов мира Традарт, где в 2025 году прошла выставка «Бенгальская народная живопись».

Художники *патуа* были внимательными наблюдателями и критиками процессов, происходивших в индийском обществе в эпоху перемен. В рисунках, на первый взгляд, простых по исполнению, «рассказывались» типичные истории, отражались поведенческие модели. В *калигхате* проявилась связь религиозной тематики со светской образной системой городского фольклора [Никитина, 1990, с. 170].

Калигхатпаты стали свидетельством восприятия западного материального мира, привнесенного англичанами, а также отражением меняющейся городской среды и времени, когда на смену тысячелетним традициям пришли новые. Будучи тонкими наблюдателями, художники традиции *калигхат* трансформировали народное искусство в популярный жанр, в выразительных образах которого были запечатлены изменения, происходившие в колониальной Индии этого периода. В некотором смысле, свободные от традиционных канонов рисунки *калигхат* как нельзя лучше подходили для того, чтобы запечатлеть волнующие общество темы пробуждающейся индийской нации. Несомненно, дальнейшее изучение *калигхата* требует принятия

14 См. подробнее: Новикова, В., Юсупова, А. *Индийская графика в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина: краткий обзор и опыт изучения рисунков калигхат* // Материалы отчетной научной сессии, посвященной итогам работы Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина за 2023 год. Сборник статей. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2024.

С. 69–82. Режим доступа: URL: <https://e-books.arts-museum.ru/2024-science-report2023/> (дата обращения: 05.12.2025).

15 Загородникова, Т. *Восточная народная картинка в русских музеях* // Восточный архив. № 2 (38). М.: ИВ РАН, 2018. С. 31–36.

во внимание материалов по фольклористике, этнографии, антропологии, культурологии и лингвистике.

Кроме заметного влияния западного мира, *калигхатпаты* отражали многочисленные грани традиционной бенгальской культуры. Несмотря на то, что в рисунках *калигхат* появляются не вполне типичные детали и сюжеты, художники продолжают использовать устойчивые иконографические схемы индийского искусства. Одновременно с этим они находят новые выразительные образы, самые популярные из которых, пройдя «проверку» зрительским восприятием, тиражируются и переходят из рисунка в рисунок.

Искусство *калигхат* становится одним из импульсов к обновлению индийского искусства, оказавшим влияние на формирование ряда черт современной школы живописи Бенгалии. Будучи «низовым» по происхождению, *калигхат* сформировал самобытную художественную традицию, повлиавшую на профессиональное индийское искусство и продолжающую привлекать внимание исследователей и музеев по всему миру.

Лучшие образцы искусства *калигхат* отличает та степень обобщения и художественной выразительности, которая до сих пор привлекает исследователей и зрителей и за пределами Индии. Вероятно, поэтому рисунки *калигхат* позволяют нам говорить об изобразительной традиции индийского искусства, которая соединяется с новаторской составляющей и выходит за рамки своей географии и времени.

Библиография

- Альбедиль, М. Ф. (2017).** *Язык богини Кали* // Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / ред.-сост. Д. Н. Воробьева. М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания. С. 81–89.
- Альбедиль, М. Ф. (2019).** *Полярность мужского и женского начал в традиционной индийской культуре: мифологические основания* // Мужская и женская субкультура в архаике: мифологемы, системы обозначения, функции. Сборник научных трудов семинара «Теория и методология архаики». Вып. XII / отв. ред. М. Ф. Альбедиль, Д. Г. Савинов. СПб.: МАЭ РАН. С. 27–37.
- Бессонова, М. А. (1999).** *У истоков лаборатории авангарда: от лубка к «великим наивам»* // Мир народной картинки. М.: Прогресс-Традиция. С. 333–343.
- Воробьева, Д. Н. (2025).** *Загадочный образ Шивы из Пареля: исследование иконографии индуистского божества «семи нот»* // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2025. Т. 27, № 2. С. 238–250. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/143691/1/iurg-2025-2-16.pdf?ysclid=migjsvf4gd218984360> (дата обращения: 05.12.2025).
- Гончарова, Н. С. (1913).** *Индусский и персидский лубок. Предисловие.* Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. М.: Художественный Салон 11. С. 11–12.
- Загородникова, Т. Н. (2018).** *Восточная народная картинка в русских музеях* // Восточный архив. № 2 (38). М.: ИВ РАН. С. 31–36.
- Збавитель, Д. (1986).** *Одно жаркое индийское лето.* М.: Наука. Главная редакция восточной литературы.
- Карлова, Е. М. (2016).** *Современные боги Калькутты* // Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXVII. М.: Государственный музей Востока. С. 294–311.
- Карлова, Е. М. (2019).** *От народного к профессиональному: искусство Бенгалии на стыке эпох* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 9. С. 748–758. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://doi.org/10.18688/aa199-6-66> (дата обращения: 05.12.2025).
- Никитина, Э. Н. (1990).** *Калигхатская народная картинка* // Городская художественная культура Востока. М.: ГМВ. С. 167–177.
- Потабенко, С. И. (1981).** *Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. Конец XVIII — середина XX в. М.: Наука.*
- Серебряный, С. Д. (2003).** *Роман в индийской культуре Нового времени.* М.: РГГУ, 2003. Вып. 37 / Ин-т востоковедения РАН.
- Скороходова, Т. Г. (2017).** *Открытие индийской истории в общественной мысли Бенгальского Возрождения* // Диалог со временем. Вып. 59. С. 291–306. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://toii.ru/r/1/59.18> (дата обращения: 05.12.2025).
- Скороходова, Т. Г. (2022).** *Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения.* СПб.: Петербургское востоковедение, (Orientalia).
- Шептунова, И. И. (2016).** *Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции.* М.: ГМВ.

- Banerjee, S. (1989).** *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth-Century Calcutta.* Calcutta: South Asia Books.
- Capwell, C. (2002).** *A Rāgamālā for the Empress* // *Ethnomusicology*, Vol. 46, № 2 (Spring — Summer, 2002). Pp. 197–225.
- Chaudhary, S. (1983).** *Nandalal Bose (1882–1966) Centenary Exhibition.* New Delhi: National Gallery of Modern Art. Pp. 11–27.
- Dey, M. (1933).** *The Painters of Kalighat: 19th Century Relics of a Once Flourishing Indian Folk Art Industry Killed by Western Mass Production Methods* // The Statesman, Calcutta, Sunday, October 22.
- Guha-Thakurta, T. (1992).** *The Making of a New “Indian” Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920* // New York: Cambridge University Press.
- Knizkova, H. (1975).** *The Drawings of the Kalighat Style: Secular Themes.* Prague: National Museum.
- Kramrisch, S. (1968).** *Unknown India. Art from Tribe and Village.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Неизвестный художник. Аннапурна, подающая еду Шиве. Ок. 1900. Бумага, тушь. 355×241 мм. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annapurna.jpg> (дата обращения: 03.12.2025)
- Ил. 2.** Неизвестный художник. Гималайский монал (Импейский фазан). 1803–1805. Перо, тушь, акварель. 648×460 мм. Галерея Франчески Гэллоуэй, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Himalayan_Monal_\(Impeyan_Pheasant\),_1803-05,_ink_and_watercolor.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Himalayan_Monal_(Impeyan_Pheasant),_1803-05,_ink_and_watercolor.jpg) (дата обращения: 03.12.2025)
- Ил. 3.** Неизвестный художник. Попугай в клетке. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/fb33cc66-be6f-4203-8fd2-bcf1e80afa42> (дата обращения: 03.12.2025)
- Ил. 4.** Неизвестный художник. Рука с тремя креветками. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/1e3f8d45-74a8-4b8e-86a3-c7deedfea9a2> (дата обращения: 03.12.2025)
- Ил. 5.** Неизвестный художник. Кали. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aa6c5bc195a6/surfaces/33c2a530-b0e3-4c50-b228-98881a05751f/> (дата обращения: 03.12.2025)
- Ил. 6.** Неизвестный художник. Кали, попирающая Шиву. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис. Источник изображения — URL: <https://collections.artsmia.org/art/18784/kali-trampling-upon-shiva-india> (дата обращения: 03.12.2025)
- Ил. 7.** Неизвестный художник. Махадева. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d->

8ba6-cc4bad230410/surfaces/6748cf6d-6275-46c2-a831-bb2e5292ec9a/ (дата обращения: 03.12.2025)

Ил. 8. Неизвестный художник. Ганга. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalighat_pictures_Indian_gods_f.17.jpg (дата обращения: 03.12.2025)

Ил. 9. Неизвестный художник. Шива. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kalighat_paintings_in_the_Minneapolis_Institute_of_Art#/media/File:Image_of_Shiva.jpg (дата обращения: 03.12.2025)

Ил. 10. Неизвестный художник. Брахма. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×260 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Brahma.jpg (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 11. Неизвестный художник. Шива-Махадева и Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aab6c5bc195a6/surfaces/ffb9078e-90aa-40c3-bc64-70ba2c8e823d> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 12. Неизвестный художник. Рисунок калигхат.

Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aab6c5bc195a6/surfaces/0f05feb2-7a72-4fb7-923c-0f7bcc991b92> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 13. Неизвестный художник. Рисунок калигхат. 1875.

Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/bdf584a2-fb6b-4619-a141-cd2241f01d71/> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 14. Неизвестный художник. Рисунок калигхат. 1875.

Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aab6c5bc195a6/surfaces/097a0aae-d745-461d-b535-da076599a8dc/> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 15. Неизвестный художник. Куртизанка, ведущая овечку с головой человека. 1865. Бумага, краска на водной основе. 444×276 мм. Британская библиотека, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_sheep_lover,_a_courtesan_leading_a_sheep_with_a_human_head_-_Anon.,c.1865_-_BL_Add.Or.1875.jpg (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 16. Неизвестный художник. Богиня Лакшми с розой и павлином. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×279 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.brooklynmuseum.org/gu-RU/objects/159650> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 17. Неизвестный художник. Героиня с павлином. XIX в. Бумага, краска на водной основе. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис. Источник изображения — URL: <https://collections.artsmia.org/art/18791/heroine-with-peacock-india> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 18. Неизвестный художник. Сидящая девушка с розой. 1875. Бумага, чернила. 495×291 мм. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия. Источник изображения —

URL: <https://www.visitpham.org/objects/88450> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 19. Неизвестный художник. Куртизанка с розой. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/4bf3c7bc-d7a1-42e6-a457-c3a422b3536c/> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 20. Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1875. Бумага, акварель. 454×307 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O72156/elokeshi-and-the-mahant-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0452> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 21. Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1890. Бумага, акварель. 454×276 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71297/elokeshi-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0617> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 22. Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1890. Бумага, акварель, сплав олова. 450×274 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71451/painting-the-fatal-blow/nabin-and-elokeshi-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0608> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 23. Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1875. Бумага, акварель, сплав олова. 435×271 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71452/painting-after-the-murder/nabin-and-elokeshi-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0447> (дата обращения: 08.12.2025)

Ил. 24. Неизвестный художник. Махант. 1890. Бумага, акварель, сплав олова. 450×279 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71391/painting-the-mahant-turns-an-oil/painting-unknown/?carousel-image=2013GL0555> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 25. Неизвестный художник. Мадхавчандра Гири (Махант). 1875. Бумага, акварель, сплав олова. 448×275 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O100916/painting-the-trial-of-the-mahanta/madhavchandra-giri-the-mahant-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0446> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 26. Неизвестный художник. Рани Лакшми Баи. 1885. Бумага, акварель. 452×277 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O72088/painting-rani-of-jhansi-on-horseback/rani-lakshmi-bai-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0324> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 27. Джамини Рай. *Найика* (героиня) из калигхата. XX в. Бумага, чернила. 605×381 мм. Галерея Акар Пракар, Нью-Дели. Источник изображения — URL: <https://www.akarprakar.com/exhibitions/jamini-roy?itemld=6qc1qew4jq1503955kj3irjeizбр> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 28. Гаганендранатх Тагор. Серия «Царство абсурда». 1917. Литография. 440×300 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horrifying_news_-_cartoon_by_Gaganendranath_Tagore_-_Realm_of_the_Absurd.jpg (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 29. Нандалал Бос. Туалет. 1937. Бумага, темпера. 595×634 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели. Источник изображения — URL:

<https://artsandculture.google.com/asset/toilet-nandalal-bose/ywF1898hKnR8PQ?hl=en> (дата обращения: 05.12.2025)

Ил. 30. Нандалал Бос. Девушка на лошади. 1937. Бумага, темпера. 585×620 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели. Источник изображения — URL: <https://artsandculture.google.com/asset/lady-on-a-horse-nandalal-bose/6wHx3r6cWFYiMA?hl=en> (дата обращения: 05.12.2025)

References

Albedil, Margarita (2017). *The Language of the Goddess Kali* // Contemporary Art of the East. Proceedings of the International Scientific Conference / Edited by D. N. Vorobyova. Moscow: Moscow Museum of Modern Art, State Institute of Art Studies. Pp. 81–89. [In Russ.]

Albedil, Margarita (2019). *The polarity of masculine and feminine principles in traditional Indian culture: mythological basis* // Male and female subculture in archaism: mythologemes, designation system, functions. Scientific papers collection of the seminar “Theory and methodology of archaism”. Issue XII / Eds. M.F. Albedil, D. G. Savinov. St. Petersburg: MAE RAS. Pp. 27–37. [In Russ.]

Banerjee, Sumanta (1989). *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth-Century Calcutta*. Calcutta: South Asia Books.

Bessonova, Marina (1999). *At the Origins of the Avant-Garde Laboratory: From Popular Prints to the “Great Naives”* // The World of Folk Art. Moscow: Progress-Tradition. Pp. 333–343. [In Russ.]

Capwell, Charles (2002). *A Rāgamālā for the Empress* // Ethnomusicology, Vol. 46, № 2 (Spring — Summer, 2002). Pp. 197–225.

Chaudhary, Sanko (1983). *Nandalal Bose (1882–1966) Centenary Exhibition*. New Delhi: National Gallery of Modern Art. Pp. 11–27.

Dey, Mukul (1933). *The Painters of Kalighat: 19th Century Relics of a Once Flourishing Indian Folk Art Industry Killed by Western Mass Production Methods* // The Statesman, Calcutta, Sunday, October 22.

Goncharova, Natalia (1913). *Hindu and Persian Lubok*. Preface. Exhibition of iconographic originals and luboks, organized by M.F. Larionov. Moscow: Art Salon 11. Pp. 11–12. [In Russ.]

Guha-Thakurta, Tapati (1992). *The Making of a New “Indian” Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920* // New York: Cambridge University Press.

Karlova, Evgeniia (2016). *Modern Gods of Calcutta* // Scientific reports of the State Museum of the East. Issue XXVII. Moscow: State Museum of the East. Pp. 294–311. [In Russ.]

Karlova, Evgeniia (2019). *From Folk to Professional: The Art of Bengal at the junction of eras* // Actual Problems of Theory and History of Art, 9. Pp. 748–758. [Electronic resource]. Access mode: URL: <https://doi.org/10.18688/aa199-6-66> (accessed: 05.12.2025). [In Russ.]

Knizkova, Hanna (1975). *The Drawings of the Kalighat Style: Secular Themes*. Prague: National Museum.

Kramrisch, Stella (1968). *Unknown India. Art from Tribe and Village*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Nikitina, Elmira (1990). *Kalighat folk picture* // Urban artistic culture of the East. Moscow: State Museum of Oriental Art. Pp. 167–177. [In Russ.]

Potabenko, Svyatoslav (1981). *Fine Art of India in Modern and Contemporary Times. Late 18th — Mid-20th Century*. Moscow: Nauka. [In Russ.]

Serebryanny, Sergey (2003). *The Novel in the Culture of Modern India*. Moscow: RSUH, 2003. Issue 37 / Institute of Oriental Studies. [In Russ.]

Sheptunova, Irina (2016). *Fine art of twentieth-century India in the collection of the State Museum of the East*. Collection catalogue. Moscow: State Museum of the East. [In Russ.]

Skorokhodova, Tatiana (2017). *The Discovery of Indian History in the Social Thought of the Bengal Renaissance* // Dialogue with Time. Issue 59. Pp. 291–306. [Electronic resource]. Access mode: URL: <https://roii.ru/r/1/59.18> (date accessed: 05.12.2025). [In Russ.]

Skorokhodova, Tatiana (2022). *Understanding the Other and Dialogue in the Philosophy of the Bengal Renaissance*. St. Petersburg: Petersburg Oriental Studies (Orientalia). [In Russ.]

Vorobyova, Daria (2025). *The Mysterious Image of Shiva from Parel: A Study of the Iconography of the Hindu Deity of the “Seven Notes”* // Izvestia of the Ural Federal University. Series 2. Humanities. 2025. Vol. 27, No. 2. Pp. 238–250. [Electronic resource]. Access mode: URL: <https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/143691/1/iurg-2025-2-16.pdf?ysclid=migjsvf4gd218984360> (accessed: 05.12.2025). [In Russ.]

Zagorodnikova, Tatiana (2018). *Eastern Folk Art in Russian Museums* // Eastern Archive. No. 2 (38). Moscow: Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences. Pp. 31–36. [In Russ.]

Zbavitel, Dushan (1986). *One hot Indian summer*. Moscow: Nauka. Main Editorial Board of Oriental Literature. [In Russ.]

неопубликованная серия иллюстраций к роману Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан» Александра Бенуа и Анны Остроумовой-Лебедевой

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-134-151

Аннотация

В статье впервые рассматриваются история создания и художественное решение серии иллюстраций по рисункам А. Бенуа (1905), награвированным А. Остроумовой-Лебедевой (1906), для романа Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан». Данные иллюстрации представлены в сравнении с предшествующим циклом иллюстраций М. Э. Андриолли (1883) к этому роману. Задача настоящей работы — показать новый подход Бенуа к тексту при работе над иллюстрациями, заострить внимание на художественном новаторстве. Это обусловило цели: выявить изобразительные источники, которыми пользовались Бенуа и Остроумова-Лебедева, и роль каждого источника в художественном решении иллюстраций. Установлено, что Бенуа обращался к репродукционной гравюре по картине Аннибале Карраччи «Пьета», а также к изобразительным источникам и выработанным на их основе выразительным средствам своих рисунков, составивших цикл «Последние прогулки Людовика XIV» (1896–1898). Они были созданы по впечатлениям от гравюр по рисункам Адольфа Менцеля из «Фридриховского цикла», журнальной графики югендстиля и японской гравюры на дереве направления укиё-э. Бенуа также использовал в листе «Выезд» прием фрагментирования фигур, характерный для японской гравюры. Выявлено, что Остроумова-Лебедева применила итальянскую технику живописного гравирования XVI века кьяроскуро, усилившую художественную выразительность рисунков Бенуа. Автор статьи пришел к выводу, что выбранный Бенуа принцип иллюстрирования отдельными эпизодами, охватывающими значительный фрагмент текста, изменил подход к художественному решению иллюстраций: несколько общих сцен вместо многочисленных построчных рисунков обусловили новые требования к их визуальному решению. Благодаря новым источникам и приемам художники создали наглядные, декоративные и даже монументальные по звучанию иллюстрации в количестве всего семи листов, представившие трудную и опасную жизнь Нового Света.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, А. П. Остроумова-Лебедева, М. Э. Андриолли, Дж. Ф. Купер «Последний из могикиан», иллюстрация, гравюра на дереве, кьяроскуро, оформление книги, русское искусство конца XIX — начала XX века

ANNA E. ZAVYALOVA

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 119034 Russia, Moscow, 21 Prechistenka St., building 5
annazav@bk.ru

Для цитирования:

Завьялова А. Е. Неопубликованная серия иллюстраций к роману Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан» Александра Бенуа и Анны Остроумовой-Лебедевой // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 9 (1/2026). С. 134–151

an unpublished series
of illustrations for
j. f. cooper's novel
“the last of the mohicans”
by alexander benois
and anna ostroumova-
lebedeva

Abstract

The article examines for the first time the history of the creation and artistic solution of a series of illustrations based on drawings by A. Benois (1905), engraved by A. Ostroumova-Lebedeva (1906), for the novel by J. F. Cooper “The Last of the Mohicans”. These illustrations are considered in comparison with the previous series of illustrations by M. E. Andriolli (1883) for this novel. To show Benois's new approach to the text when creating illustrations, as well as their artistic innovation, is the goal of this work, which determined its objectives: to identify the pictorial sources that Benois and Ostroumova-Lebedeva turned to, and the role of each source in the artistic solution of the illustrations. It has been established that Benois turned to a reproduction engraving of Annibale Carracci's painting “Pieta”, as well as to the pictorial sources and expressive means of his drawings, which made up the series “The Last Walks of Louis XIV” (1896–1898). They were created after the impressions from the engravings based on drawings by Adolph Menzel from the “Friedrich cycle”, magazine graphics of the Jugendstil and Japanese wood prints. In the sheet “Departure” Benois also used the fragmentation of figures characteristic of Japanese prints. It is revealed that Ostroumova-Lebedeva used the 16th century Italian technique of chiaroscuro pictorial engraving, due to which she accentuated Benois's artistic techniques. The author concluded that the principle chosen by Benois of illustrating with large episodes covering a significant fragment of the text predetermined a change in the approach to the artistic solution of the illustrations: several general scenes instead of numerous line drawings created new requirements for their visual solution. Using new sources and techniques, artists created visual, decorative, and even monumental illustrations in just seven sheets, depicting the difficult and dangerous life of the New World.

Keywords: A. N. Benois, A. P. Ostroumova-Lebedeva, Michal Elviro Andriolli, J. F. Cooper “The Last of the Mohicans”, illustration, wood print, chiaroscuro, book design, Russian art of the late 19th — early 20th century

В августе 1905 года Александр Бенуа по заказу Комиссии дешевых изданий для народа выполнил семь рисунков в качестве иллюстраций для романа американского писателя первой половины XIX века, классика приключенческой литературы Джеймса Фенимора Купера «Последний из могикан» (1826). Книгу планировали напечатать в типографии Экспедиции заготовления государственных бумаг [Бенуа, 2001, с. 67, 73, 76]. «Последний из могикан» — один из пяти романов Купера об индейцах и колонизации Северной Америки, связанных общими героями и являющихся самыми известными произведениями писателя. В начале 1840-х годов эти романы приобрели популярность в России¹. Иллюстрации Бенуа не были изданы и не привлекали внимания исследователей, хотя факт их создания отмечен в литературе [Лапшина, 1977, с. 107; Эрнст, 1921, с. 79; Эткинд, 1965, с. 185²]. Однако они заслуживают специального рассмотрения, потому что наглядно свидетельствуют о поисках художником новых путей в области иллюстрирования и оформления книги.

Александр Бенуа остался недоволен своими рисунками для иллюстраций к роману «Последний из могикан», называл их «вымученными» — «не удались, проклятые». Он взялся за эту работу из финансовых соображений [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 13]. Заведующий художественной частью Экспедиции заготовления государственных бумаг Густав Франк³, художник-гравер, нашел в этих рисунках анатомические неточности и потребовал исправлений [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 10]. Бенуа, находившийся в то время во Франции, просил своих друзей Мстислава Добужинского и Константина Сомова обратиться к Анне Остроумовой-Лебедевой, мастеру художественной гравюры, их другу и единомышленнику по объединению «Мир искусства», с просьбой сделать гравюры с его рисунков: «Я бы желал, чтобы мои иллюстрации были поправлены Анной Петровной. Это могло бы придать недостающую им крепость. Я уже писал об этом Франку», — просил он в письме Мстислава Добужинского [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 13]. К началу 1906 года Остроумова-Лебедева вырезала с этих рисунков ксилографии и в марте того же года отвезла доски в Экспедицию заготовления государственных бумаг [Остроумова-Лебедева, с. 337], где их книжная судьба прервалась.

Остроумова-Лебедева оказалась единственной, кто упомянул иллюстрации к Куперу в воспоминаниях. Она же привела названия листов, которые будут использованы в статье (так как в Государственном каталоге музейного фонда РФ они иногда отличаются): «Портрет Следопыта», «Выезд», «У водопада», «Битва в лесу», «Встреча французов и англичан», «В пещере»,

1 Первый перевод Дж. Ф. Купера на русский язык — романа «Американские степи» (сегодня «Прерия») — был издан в 1829 году в Москве в типографии С. Селивановского.

2 В этих книгах рисунки датированы 1904 годом.

3 Франк, Густав (в России — Густав Игнатьевич, 1859–1923) — выпускник Венской АХ, с 1890 года, когда он приехал в Россию, — начальник класса рисования и гравирования Экспедиции заготовления государственных бумаг, с 1893 года — заведующий художественными работами Испытательного отделения ЭЗГБ, с 1901 года — главный техник по художественно-графической части, инициатор издания недорогих иллюстрированных книг.

«Смерть Кору и Ункаса» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 337]. Названия же самого Александра Бенуа очень длинные и являются, скорее, описаниями изображенных сюжетов⁴. Также мемуаристка кратко рассказала про свою работу над иллюстрациями: «Вырезая гравюру по рисунку Бенуа, я много раз мысленно благодарила его за художественный такт и прозорливость. Сейчас поясню. Когда я получила от него рисунки, мне они не понравились своей незаконченностью. Многое в них было только намечено. А потом как я это оценила! Я думаю, он это сделал преднамеренно, не заканчивая, не уточняя их, и тем давал мне большую свободу граверно трактовать их и заканчивать, как я хочу» [Остроумова-Лебедева, с. 338]. В свете вышеизложенного, нужно отдать должное такту мемуаристки.

Роман Купера «Последний из могикан», снискавший популярность у российского читателя еще в первой половине XIX столетия⁵, входил в круг детского чтения Александра Бенуа. Именно в таком контексте он уделил этой книге внимание в воспоминаниях, подробно описав свои игры в индейцев в возрасте десяти лет под впечатлением от нее. По свидетельству того же источника, знакомство Бенуа с романами Купера произошло благодаря «вольфовскому изданию» с «неважными гравюрами на стали (по одной на роман)». Речь идет, по всей видимости, об одном из двух изданий «Сочинений Фенимора Купера» в детском переложении петербургского издательства М. О. Вольфа, предпринятых в 1865 и 1880 годах. Это обстоятельство явилось, вероятно, одной из причин обращения Бенуа к иллюстрированию романа «Последний из могикан».

Второй причиной стали детские воспоминания художника, связанные с романами Дж. Ф. Купера, которые получили отражение в рисунке «Буква „Нн“: Нападение» из «Азбуки в картинах Александра Бенуа» (1904). На этом рисунке изображена игра мальчишек в индейцев на даче, явно основанная на детских воспоминаниях художника. Он перечитал роман «Последний из могикан» в июле 1905 года [Бенуа, 2001, с. 67], то есть уже взрослым человеком тридцати пяти лет, перед началом работы над рисунками для иллюстраций, и сожалел, что он его не вдохновил [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 13]. Тем не менее, книги Дж. Ф. Купера и Т. Майна Рида художник включил в обрамление своего рисунка как воспоминание о детском чтении, на их обложках нет названий, только имена авторов. Данный факт свидетельствует о знакомстве Бенуа также с приключенческими романами об индейцах Северной Америки английского писателя второй половины

4 Александр Бенуа просил Мстислава Добужинского заказать для рисунков паспарту с «довольно широкими полями, наклеить на брестоль, и каждый из рисунков по брестолью обвести двумя тоненькими золотистыми линейками» [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 13]. По паспарту он просил написать названия рисунков: «На рисунке 1. Следопыт, Чингачгук и Ункас. На рисунке 2. Отъезд Хейворда, Алисы и Кору из форта Эдварда. Глава I. На рисунке 3. Ночь на Гленских водопадах. Глава VII. На рисунке 4. Следопыт, Ункас и Чингачгук освобождают Кору, Алису, Дункана Хейворда от смерти.

Глава XII. На рисунке 5. Свидание французского генерала Монкальма с английским генералом Мурро у форта Уильям-Генри. Глава XVI. На рисунке 6. Магуа и Следопыт (в виде медведя) в пещере Алисы. Глава XX. На рисунке 7. Смерть Кору и Ункаса. Глава XXVI» [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 13].

5 Первый перевод романа на русский язык с названием «Последний из индейцев» был сделан Н. И. Мельниковой в 1833 году и тогда же опубликован в журнале «Отечественные записки».

XIX века Томаса Майна Рида, хотя в воспоминаниях художника ни он, ни его произведения не упомянуты.

Предыстория появления иллюстраций Бенуа к роману «Последний из могикан» не будет полной без указания на серию из 137 рисунков Михала Эльвио Андриолли (1836–1893), российского художника итальянского происхождения, которые он выполнил в 1883 году в качестве иллюстраций к этому роману для парижского издательства «Фирман-Дидо»⁶. Бенуа не писал про это издание, однако его знакомство с ним нельзя отрицать. Приобрести иностранные книги не представляло сложности в Петербурге, а еще он мог увидеть его во время своего пребывания во Франции на протяжении 1896–1898 годов. В любом случае, в пользу его вероятного знакомства с иллюстрациями Андриолли свидетельствует то обстоятельство, что рисунки Бенуа выполнены словно «от противного» по сравнению с работами его предшественника.

Серия рисунков Андриолли включает в себя полосные иллюстрации, иллюстрации на странице с текстом, буквицы и буквицы с сюжетными сценами, концовки. Рисунки выполнены в реалистической манере, скорее всего, пером, и отличаются тонким мастерством: их автор прошел прекрасную школу сначала в Московском училище живописи и ваяния, а затем в Императорской Академии художеств. Высокое качество рисунка блистательно передано в репродукционных, подробных и точных, гравюрах на дереве Жюль Юйо.

Буквицы с сюжетными сценами представляют особый интерес. Ряд сцен с людьми и животными включают в себя декоративные элементы итальянского Ренессанса — маскароны и флероны, никак не связанные с остальным изображением. Также в ряде заставок-буквиц присутствуют завитки-рокайли. В этом случае в заставках изображены герои романа в практичных костюмах XVIII столетия жителей Новой Англии (действие происходит в 1757 году), поэтому рокайли выглядят инородно. Более того, в одной из буквиц изображен индеец с развевающейся косой, оседлавший букву, среди побегов и порхающих птичек. Этот мотив, причиной появления которого послужила, по всей видимости, коса, перекликающаяся с косичками китайцев, восходит к декоративным рисункам шинуазри французского художника второй половины XVIII века Жана-Батиста Пиймана (Jean-Baptiste Pillement, 1728–1808) из альбома «Рисунки цветов, орнаментов, картушей, фигур и сюжетов в китайском стиле» (*“Œuvre de fleurs, ornements, cartouches, figures et sujets chinois”*, 1776).

Сегодня подобные решения выглядят неожиданно, но для искусства оформления книги, которое во второй половине XIX века находилось в поиске путей дальнейшего развития, они закономерны. Художники искали способы органичного соединения иллюстраций и книжных украшений с плоскостью

страницы, для чего обращались к опыту предшественников в этой области. Здесь можно вспомнить масштабное издание труда Н. И. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси» (1896–1911), в котором ряд декоративных рисунков Николая Самокиша выполнен по тому же принципу, что и буквицы-заставки Андриолли. Кроме того, традиция изображать индейцев, в отличие от китайцев или турок, еще не сложилась в декоративном искусстве к концу XIX века, хотя рисунков с ними было достаточно много в разнообразных изданиях — например, во французском иллюстрированном журнале *“Le Magazin Pittoresque”*. Поэтому закономерно, что Андриолли, прошедший академическую школу и прекрасно знавший «старое» европейское искусство, обратился к нему в поисках изобразительных источников для решения задач по оформлению романа «Последний из могикан».

Иллюстрации Бенуа, как уже было отмечено выше, сделаны словно «от противного» по отношению к иллюстрациям Андриолли. Их всего семь, и они представляют только ключевые моменты романа, получившие отражение в названиях листов. Первый рисунок «Портрет Следопыта» (Ил. 1) играет роль заставки: он не связан с конкретным эпизодом и представляет героев романа — индейцев Чингачгук и Ункаса, а также американца Натти Бампо, знатока индейских обычаев — Следопыта (он же — Соколиный глаз), в виде погрудных «портретов».

Именно роль заставки или рисунка для обложки отводил ему Бенуа [Бенуа и Добужинский, 2003, с. 13]. В серии рисунков Андриолли у него нет прямых аналогов. По значению заставки ему соответствует рисунок, открывающий книгу «Последний из могикан» издательства «Фирман-Дидо», на котором изображен молодой индеец Ункас в полный рост. Однако его костюм напоминает рыцарские доспехи, а образ в целом перекликается с образом святого Георгия в искусстве итальянского Ренессанса. Источниками для него могли послужить, например, картины Андреа Мантеньи «Святой Георгий» (ок. 1460, Галерея Академии, Венеция) и Рафаэля «Святой Георгий» (1503, Лувр), точнее — репродукционные гравюры с них. Ряд источников можно продолжить; важно, что Андриолли создал образ своего героя на основе синтеза целого ряда произведений «старого» европейского искусства, никак не связанных с тематикой романа.

Рисунок Андриолли «Могикане Чингачгук и охотник Соколиный глаз» в некоторой степени перекликается с иллюстрацией Бенуа «Портрет Следопыта», тоже представляя героев романа. Две фигуры изображены в центре листа на первом плане в статуарных позах, их облик и костюм переданы очень подробно. Индеец и американец словно позируют, предоставляя читателю возможность их рассмотреть. Сопоставление этих иллюстраций позволяет видеть, что техника гравюры на дереве кьяроскуро с насыщенными линиями, контрастным колористическим решением крупными пятнами цвета, а также представление экзотических героев в виде погрудных портретов позволили Остроумовой-Лебедевой создать лаконичные и тем самым очень яркие образы бесстрашных жителей Нового Света. Рассмотрение, которое

6 Cooper, J. F. *Le dernier des Mohicans*. Dessins de M. Andriolli. Gravure de M. J. Huyot. Paris, Librairie de Firmin-Didot et C., 1884. Жюль Юйо (Jules Jean Marie Joseph Huyot, 1841–1921) — гравер на дереве, работал

в области репродукционной гравюры, в том числе гравировал рисунки Г. Доре для иллюстраций к поэме Данте Алигьери «Божественная комедия».

предполагают рисунки Андриолли, теперь уступило место общему впечатлению, которое должно возникать у читателя с первого взгляда.

Рисунки с пейзажами для иллюстраций к роману Дж. Ф. Купера «Последний из могикан» Бенуа выполнил, вероятно, по мотивам впечатлений лета 1904 года. В это время он с семьей гостил на даче, находившейся на территории имения сестры Анны Остроумовой⁷ в двадцати верстах от деревни Райвола (сегодня поселок Рощино Выборгского района Ленинградской области) [Бенуа, 1993, с. 405]. Художница с родителями отдыхала там в то же время.

Бенуа не привлекал «унылый, чахлый финский пейзаж» [Бенуа, 1993, с. 405], в то лето он «мало работал на воздухе» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 316]. Тем не менее, художники гуляли вместе, в том числе «много раз ходили мы по берегу горной, живой реки. Она бежала по камням», — вспоминала Остроумова [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 316]. Эта речка, по всей видимости, Рощинка, сыграла роль водопада Гленн-Фоллс на реке Гудзон, значительно превосходящей ее по размеру, в иллюстрации. Около этого водопада разворачивается один из эпизодов романа «Последний из могикан», в котором герои, спасаясь от недружественных индейцев, сделали привал на ужин: «По правую руку от нас водопады, а река выше и ниже нас. <...> Она несется, как ей вздумается: то прыгает, то падает, тут кувыркается, там бурлит; в одном месте она белая, как снег, в другом — зеленая, как трава; здесь, поблизости от нас, она низвергается в глубокие выбоины с таким грохотом, что земля трясется; чуть дальше — журчит и поет, словно ручей; а потом начинает крутиться водоворотом и размывает старый камень, как будто это глина» [Купер, 1974, с. 404–405].

В иллюстрации Бенуа «У водопада» (глава VI) мы видим множество фигур в отдалении: три путника — офицер Дункан Хейуорд, учитель пения Давид Гамут и Натти Бампо, а также сопровождающие их индейцы и индейцы-преследователи, тем не менее преобладает пейзаж (Ил. 2).

Уменьшив масштаб фигур, художник превратил небольшие перепады воды по камням в речке — они отвечают описанию, в котором она «то прыгает, то падает», — в величественный пейзаж с водопадом на Гудзоне. Интерпретация этого эпизода Бенуа принципиально отличается от видения его предшественника. Андриолли изобразил только три фигуры путников крупным планом на фоне потока воды, низвергающегося с высоты, существенно превышающей рост человека, — этот водопад соответствует географическим реалиям. Бенуа же, представив в рисунке существенную часть эпизода столкновения, также отразил и первозданную природу Нового Света, и опасность путешествия героев романа. Можно заметить, что он отказался от подробного, построчного принципа иллюстрирования Андриолли, передававшего эпизод несколькими небольшими последовательными сценами,

⁷ А. П. Остроумова стала Остроумовой-Лебедевой в 1905 году после замужества с С. В. Лебедевым.



Ил. 1

Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. Портрет Следопыта. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикан». 1906. Гравюра на дереве (две доски). Л: 14,6×20,5. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

заменив его единственным рисунком, передающим длинный эпизод, который в тексте занимает несколько страниц.

Трактовка Бенуа эпизода около водопада Гленн-Фоллс оказалась близка Остроумовой-Лебедевой, которая любила природу и водоемы, «переливы в красках воды» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 362]. Старинная живописная гравировальная техника кьяроскуро, созданная в Италии XVI века, в которой она выполнила иллюстрации, позволила передать быстрое, местами бурное течение реки среди камней, его игру и блики света, при помощи сочетаний темных и светлых насыщенных, энергичных линий. Такое изображение водного потока согласуется с темными силуэтами деревьев, переданными насыщенными линиями, так же, как и человеческие фигуры.

Остроумова-Лебедева не любила изображать людей, считая, что они «только портят пейзаж, нарушают его тишину, его величие» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 225]. Однако масштабирование фигур, благодаря которому они производят впечатление небольших по сравнению с камнями, их естественные позы, в том числе спиной к зрителю, а также живописная техника гравирования, не предполагающая подробной передачи деталей, обусловили органичное включение людей в пейзаж и, таким образом, художественную целостность листа.

Аналогичный принцип изображения людей в природе применен в иллюстрации «Битва в лесу» (гл. XII) (Ил. 3).

Она представляет эпизод, в котором Следопыт, Ункас и Чингачгук спасают Кору, Алису и Хейуорда от недружественных индейцев. Бенуа⁸, а вслед за ним Остроумова-Лебедева сделали акцент на выразительных жестах и позах людей, дерущихся на лесной поляне. Контрастное чередование темных и светлых деталей передает драматизм действия и в то же время обуславливает декоративность листа. Немалую роль в этом играют объемные головные уборы из перьев на двух индейцах. Это парадный головной убор вождей, его не носили в походе. Показательно, что таких уборов нет в рисунках Андриолли. Однако они очень выразительны и декоративны, особенно в графической передаче, что послужило причиной, по всей видимости, их появления в рисунках Бенуа.

В ансамбле иллюстраций Андриолли рисунка со сценой боя в лесу нет, этот эпизод разложен на две иллюстрации с двумя крупными фигурами на переднем плане в каждой, и заставку со сценой драки. Причину этого можно усмотреть в различии техники исполнения иллюстраций: перовой рисунок, награвированный в технике репродукционной, очень тонкой и подробной гравюры на дереве, не был бы столь же наглядным и ясным, как гравировальная техника кьяроскуро, допускающая обобщения и цветовые контрасты, необходимые для передачи сцены и наглядного впечатления от представленного в ней действия.

8 Бенуа А. Н. Следопыт, Ункас и Чингачгук освобождают Кору, Алису и Дункана Ховарда от смерти. Б. на картоне, тушь, белила. 24,6×32,3. Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля.



Ил. 2

Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. У водопада. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикан». 1906. Гравюра на дереве (две доски). Л: 10×13,5. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Силуэты фигур, их позы и выразительные жесты играют ключевую роль в акварели Бенуа «Встреча французов и англичан»⁹ (гл. XVI), изображающей эпизод из Североамериканского театра Семилетней войны — встречу английского генерала Джорджа Манроу и французского генерала маркиза Луи-Жозефа де Монкальма для переговоров о сдаче форта Уильям-Генри, которая завершилась капитуляцией англичан летом 1757 года: «После краткого обмена воинскими почестями Монкальм, быстрым и легким шагом приблизившись к ветерану [генералу Дж. Манроу. — А. З.], почтительно обнажил голову <...>. Манроу выглядел более величественным и мужественным, но ему доставало непринужденности и вкрадчивой утонченности француза. С минуту противники молчали, не без интереса и любопытства присматриваясь друг к другу» [Купер, 1974, с. 506].

Трактовка фигур в этой акварели восходит к рисункам Бенуа из цикла «Последние прогулки Людовика XIV» (1896–1898), в которых старый король, сопровождающие его врач и лакей наделены характерными выразительными силуэтами. Они были созданы на основе синтеза впечатлений молодого тогда художника от рисунков Адольфа Менцеля для книги Франца Куглера «История Фридриха Великого» и журнальной графики югендстиля [Завьялова, 2018, с. 76, 78]. В иллюстрации «Встреча французов и англичан» выразительность фигур акцентирует крайне скудный и пустой пейзаж около озера Джордж (в романе — Хорикэн) недалеко от Гудзона, на берегу которого расположен форт Уильям-Генри — на рисунке он едва обозначен на дальнем плане около правого края листа. Пейзаж передан предельно скупыми средствами — линиями, намечающими основные очертания ландшафта, и легкими волнообразными мазками акварели, заполняющими их.

Остроумова-Лебедева проявила на этом листе исключительное мастерство владения гравировальной техникой кьяроскуро как художественным средством. Она использовала особенности проведения насыщенной линии не только для передачи фигур, но и для пейзажа: волнистые штрихи передают грунт, широкие, ровные горизонтальные линии красного цвета — небо ранним вечером. Последние — ее личное привнесение в пейзаж, но именно оно позволило передать специфику местности наглядно и красиво. Это единственный лист в серии иллюстраций, в который художница ввела цвет: красное небо перекликается с красными же мундирами французков. Они противопоставлены светлым мундирам англичан, и этот контраст подчеркивает драматизм сцены сдачи форта.

Лист «Встреча французков и англичан» отличает яркое художественное новаторство, обусловившее его выразительность. Оно оказалось возможным благодаря использованию как художником, так и гравером приемов, выработанных в их собственном творчестве, а также благодаря обращению к новым и нетипичным для их времени изобразительным источникам.

9 Бенуа А. Н. Встреча двух генералов (Встреча французков и англичан). 1905. Б. на картоне, акварель. 16,4×25,5. Севастопольский художественный музей им. М. П. Крошицкого.

Местонахождение остальных пяти рисунков из серии иллюстраций А. Н. Бенуа к роману Дж. Ф. Купера «Последний из могикан» сегодня неизвестно.



Ил. 3

Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. Битва в лесу. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикан». 1906. Гравюра на дереве (три доски). Л: 10×13,2. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Показательно, что в ансамбле иллюстраций Андриолли сцены встречи генералов нет.

Изобразительные особенности листа «Встреча французов и англичан», рассмотренные выше, характерны и для иллюстрации «Выезд» (гл. I). В ней также сделан акцент на силуэтах фигур, выразительности линий и цветовых пятен. Особенно здесь нужно отметить долговязую фигуру Давида Гамута, который держит лошадь под уздцы. Бенуа изобразил только часть тела лошади — голову и передние ноги, остальное срезано краем листа. Этот новаторский для своего времени прием восходит к японской гравюре на дереве направления укиё-э, которой художник, как и большинство его друзей по объединению «Мир искусства», был увлечен [Завьялова, 2014, с. 43]. Подобное фрагментирование позволяет формально завершить композицию, не прерывая представленное в ней действие: лошадь развернута навстречу основному движению, заданному фигурами всадников.

В иллюстрации «В пещере» (гл. XXIV)¹⁰ с изображением сцены, в которой молодой офицер Дункан Хейуорд встретился с медведем, изображен индеец в парадном головном уборе из перьев (Ил. 4). Вероятно, это вождь индейцев-гуронов, хотя в тексте сцена представлена иначе: «Гурон, сперва так настороженно присматривавшийся к странному животному, прошел теперь мимо него... Хейуорд... обернулся и увидел косматую фигуру, заполонившую собой вход. <...> Молодой человек стремительно бросился вперед, стараясь держаться как можно ближе к спутнику, а медведь, не отставая от него, то и дело рычал и несколько раз даже опускал огромную лапу ему на плечо...» [Купер, 1974, с. 593].

Однако Бенуа изобразил индейца с медведем, а не офицера. Остроумова-Лебедева в гравюре по рисунку противопоставила темному массиву фигуры зверя столь же темную, но ясную по строению и движению силуэтную фигуру индейца в пышном белом головном уборе из перьев, белом плаще и белом опоясании. Медведь упирается ему лапами в грудь, не давая завершить шаг, и создается впечатление напряженного противостояния двух сил — дикой природы и человека, что не столь явно прослеживается в тексте. Кроме того, сочетание темных крупных пятен и белых небольших проработанных деталей выглядит декоративно.

Здесь нужно отметить, что в цикле иллюстраций Андриолли такой сцены нет. Медведь, идущий на задних лапах за путниками, изображен в заставке. В иллюстрации же к данной главе художник основное внимание уделил сцене мнимого врачевания Давида Гамута, изобразив только голову медведя на втором плане. Художественное обобщение не входило в его задачу. В то же время и Андриолли, и Бенуа сохранили в своих иллюстрациях интригу, заключенную в том, что под шкурой медведя скрывался Следопыт.

Во всех листах серии иллюстраций, кроме первого «Портрет Следопыта», действие представлено на расстоянии, что позволило изобразить эпизод

10 Александр Бенуа отнес эту иллюстрацию к главе XX, вероятно, ориентируясь на сокращенный вариант романа, или ошибочно.



Ил. 4

Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. В пещере. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикан». 1906. Гравюра на дереве (две доски). Л: 9,9×13,3. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

целиком. Это придало иллюстрациям выразительность и даже монументальность, хотя размер гравюр, за исключением листа «Встреча французов и англичан», не превышает десяти сантиметров.

Особого внимания заслуживает седьмой и последний рисунок «Смерть Кору и Ункаса» (Ил. 5). Согласно тексту романа (глава XXXII), Кора опустилась на колени, протянула руки в молитве к небу и в этой позе получила удар ножом в сердце [Купер, 1974, с. 670]. Ункас, попытавшийся спасти ее, получил три смертельных ножевых ранения и упал к ногам своего убийцы Магуа [Купер, 1974, с. 670]. Андриолли, согласно тексту романа, посвятил этим печальным событиям два рисунка.

Бенуа изобразил погибших Кору и Ункаса в одном рисунке, на котором они находятся рядом, более того, молодой индеец словно лежит на коленях девушки. Рисунок его тела, а также расположение мужской и женской фигур по отношению друг к другу, вызывает формальные ассоциации с темой Пьеты в западноевропейском искусстве — оплакивания Иисуса Христа из «Страстей Христовых». Иконография Пьеты предполагает изображение только двух фигур: Богородицы и лежащего у Нее на коленях тела мертвого Христа. В своем рисунке Бенуа ориентировался, по всей видимости, на графические источники, например, репродукционную гравюру с картины Аннибале Карраччи «Пьета» (1600, х., м. Национальные музеи и галерея Каподимонте, Неаполь). В пользу такого предположения свидетельствует и положение мужского тела в рисунке Бенуа, которое повторяет положение тела Христа, на гравюре зеркальное по отношению к картине, а также изображение скалы за спиной Богородицы. Бенуа поместил за спиной Кору камень, на который «откинул» ее тело. Такое его положение не отвечает тексту романа, но нужно для завершения композиции: тела погибших образуют треугольник вершиной вниз так же, как и камни за спиной Кору. Думается, Бенуа не случайно выбрал хорошо узнаваемую иконографию Пьеты для финальной иллюстрации, так как она усиливает эмоциональное восприятие сцены гибели героев романа.

Нужно отметить, что фигуры в рисунке «Смерть Ункаса и Кору» набросаны достаточно небрежно, и Остроумова-Лебедева не стала их доделывать, сосредоточив основное внимание на пейзаже. Он создан, по всей видимости, по мотивам ее впечатлений от финской Иматры в Южной Карелии, которую она посетила весной 1905 года: «К вечеру приехали на Иматру, и немедленно отправились к реке. Она уже издали была слышна оглушительным грохотом и ревом, потрясшим воздух. Грандиозная картина. Очень полноводная река Вуокса при сильном наклоне вдруг попадает в глубокую и узкую гранитную расщелину, дно которой состоит из скал и провалов» [Остроумова-Лебедева, 2003, с. 323]. Близость Финляндии к Петербургу привлекала внимание русских художников к природе этого края на протяжении многих лет [URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2022/1/obraz-finlyandii-nz>¹¹. Остроумова-Лебедева и в этом листе согласовала собственные творческие интересы с замыслом

11 Матвеев Ф. М. Водопад Иматра в Финляндии. 1819. Х., м. ГРМ.



Ил. 5

Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. Смерть Кору и Ункаса. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикан». 1906. Гравюра на дереве (три доски). Л: 12,9×10,4. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Бенуа так же, как и в иллюстрации «У водопада», используя аналогичные художественные приемы.

Рисунки Александра Бенуа, созданные в качестве иллюстраций к роману Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан», а также награвированные с них ксилографии Анны Остроумовой-Лебедевой, стали не просто визуальным отображением текста. Бенуа выбрал всего шесть ключевых эпизодов романа и воплотил их все в целой композиции, а также сделал лист с «портретами» героев. Каждому из этих эпизодов посвящено несколько страниц текста, но Бенуа выбрал самые важные, на его взгляд, моменты и характерные детали. Такой подход к иллюстрациям обусловил создание многофигурных композиций в пейзаже, которые потребовали новых изобразительных средств. Подробный перовой рисунок Андриолли уступил место насыщенным, формообразующим линиям. Бенуа и Остроумова ввели цвет: черный, белый, красный, оттенки коричневого, который решен крупными пятнами, в том числе контрастными. Использование живописной гравировальной техники кьяроскуро позволило создать выразительные и декоративные листы, не требующие дополнительных украшений в виде виньеток, создающие впечатление монументальных при небольшом размере оттисков. Выбор художественных средств, основанный на синтезе самых разных изобразительных источников, обусловил новаторское художественное решение иллюстраций.

Библиография

- Бенуа, А. (1993).** *Мои воспоминания*: в 5 кн. / Изд. подготовили Н. А. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов, Л. В. Андреева, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин. Кн. 4, 5. М.: Наука.
- Бенуа, А. (2001).** *Дневник 1905 года (начало)* / Публ. И. И. Выдрина, И. П. Лапиной, Г. А. Марушиной // Наше наследие. № 57. С. 48–78.
- Александр Николаевич Бенуа и Мстислав Валерианович Добужинский. Переписка (1903–1957) (2003)* / Сост., подготовка текста и коммент. И. И. Выдрина. СПб.: Сад искусств.
- Завьялова, А. (2014).** *Мир искусства. Японизм*. М.: БуксМарт.
- Завьялова, А. (2018).** *Гравюры по рисункам Адольфа Менцеля в творчестве Александра Бенуа* // Обсерватория культуры. Т. 15, № 1. С. 74–81.
- Купер, Дж. Ф. (1974).** *Последний из могикиан* / Пер. П. Мелковой // Купер Дж. Ф. Шпион. Последний из могикиан. М.: Художественная литература. С. 359–682.
- Лапшина, Н. (1977).** *Мир искусства. Очерки истории и творческой практики*. М.: Искусство.
- Мусянкова, Н. (2022).** *Образ Финляндии на выставках «Мир искусства»* // Academia. № 1. С. 34–47. URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2022/1/obraz-finlyandii-na-vystavkakh-mir-iskusstva> (дата обращения: 29.08.2025).
- Остроумова-Лебедева, А. П. (2003).** *Автобиографические записки* / Сост., вступ. статья, прим. Наталии Приймак. I–II тт. М.: ЗАО Центрполиграф.
- Эрнст, С. (1921).** *Александр Бенуа*. Птб.: Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной Культуры.
- Эткинд, М. (1965).** *Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960*. Л.-М.: Искусство.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. Портрет Следопыта. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан». 1906. Гравюра на дереве (две доски). Л: 14,6×20,5. НИМ РАХ КП-650/33. Г-1751. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
- Ил. 2.** Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. У водопада. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан». 1906. Гравюра на дереве (две доски). Л: 10×13,5. НИМ РАХ КП-650/36. Г-1754. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
- Ил. 3.** Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. Битва в лесу. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан». 1906. Гравюра на дереве (три доски). Л: 10×13,2. НИМ РАХ КП-650/34. Г-1752. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
- Ил. 4.** Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. В пещере. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан». 1906. Гравюра на дереве (две доски). Л: 9,9×13,3. НИМ РАХ КП-650/35. Г-1753. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Ил. 5. Анна Остроумова-Лебедева. Автор рисунка: Александр Бенуа. Смерть Кору и Ункаса. Иллюстрация к произведению Дж. Ф. Купера «Последний из могикиан». 1906. Гравюра на дереве (три доски). Л: 12,9×10,4. НИМ РАХ КП-650/37. Г-1755. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург

References

- Benois, Alexander (1993).** *My memories*. Vol. 4, 5. Edited by Natalia Alexandrova, Andrey Grishunin, Lidia Andreeva, Alexey Savinov, Gleb Pospelov, Grigory Sternin. Moscow: Nauka. [In Russ.]
- Benois, Alexander (2001).** *Diary 1905 (beginning)*. Edited by Ivan Vydrin, Irina Lapina, Galina Marushina // Our Heritage. Vol. 57. Pp. 48–78. [In Russ.]
- Benois, Alexander and Dobuzhinsky, Mstislav. Correspondence (1903–1957).* (2003) / Edited by Ivan Vydrin. Saint Petersburg: Sad iskusstv. [In Russ.]
- Cooper, James Fenimore (1974).** *The Last of the Mohicans* // Cooper, James Fenimore. The Spy. The Last of the Mohicans. Translated by Polina Melkova. Moscow: Hudozhestvennaya literatura. Pp. 359–682. [In Russ.]
- Ernst, Sergey (1921).** *Alexander Benois*. Peterburg: Committee for Popularization of Art Publications at the Russian Academy of History of Material Culture. [In Russ.]
- Etkind, Mark (1965).** *Alexander Nikolaevich Benois. 1870–1960*. Leningrad-Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Lapshina, Natalia (1977).** *The World of Art. Essays on history and creative practice*. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Musyankova, Nadezhda (2022).** *The image of Finland at the exhibitions of artists association “Mir Iskusstva” (World of Art)* // Academia. No 1. Pp. 34–47. [In Russ.]
- Ostroumova-Lebedeva, Anna (2003).** *Autobiographical notes*. / Edited by Natalia Priymak. Vol. 1, 2. Moscow: ZAO “Centropoligraf”. [In Russ.]
- Zavyalova, Anna (2014).** *The World of Art. Japonism*. Moscow: BuksMart. [In Russ.]
- Zavyalova, Anna (2018).** *Engravings based on Adolf Menzel’s drawings in the works of Alexander Benois* // Observatory of culture. Vol. 15, No 1. Pp. 74–81. [In Russ.]

линия кирхнера. о графике немецкого экспрессиониста

М. А. БЕЛИКОВА

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125009, Россия,
Москва, Козицкий пер., д. 5
belikovamaria@yandex.ru

MARIA A. BELIKOVA

State Institute of Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125009,
Russia, Moscow, 5 Kozitsky Lane
belikovamaria@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-152-205

Аннотация

В статье рассматривается графическое наследие Эрнста Людвиг Кирхнера (1880–1938) — главного идеолога группы немецких экспрессионистов «Мост» (Die Brücke). Автор рассматривает графику как центральный и наиболее радикальный медиум в творчестве художника, в котором кристаллизировались основные принципы его экспрессионистского метода. Основное внимание уделяется эволюции художественного языка Кирхнера, анализу сквозь призму ключевой для него категории — линии, понимаемой как основной носитель экспрессии и эмоционального заряда. В работе последовательно рассматриваются три ключевых периода. Дрезденский этап (1905–1911) связан с формированием «иероглифического» подхода, в котором натурные формы сводятся к обобщенным знакам, выражающим витальную радость и единение с природой (цикл морицбургских купальщиков). Берлинский цикл (1911–1914) знаменует резкий поворот к урбанистической теме. Линия становится нервной, угловатой, композиция дестабилизируется, что отражает «шоки современности», тревогу и соблазны большого города. Глубокая личная травма, пережитая художником в период Первой мировой войны, преобразила его творческий метод в сторону большей обостренности. Заключительный раздел посвящен давосскому периоду, где сквозная тема танца обретает новое звучание, превращаясь из мотива дионисийской свободы в концептуальный инструмент для синтеза искусств. В исследовании подчеркивается, что графика была для Кирхнера не вспомогательной практикой, а самостоятельной и мощной художественной системой, в которой техника, форма и содержание образуют неразрывное единство, направленное на выражение жизни во всей ее интенсивности и многообразии.

Ключевые слова: Эрнст Людвиг Кирхнер, немецкое искусство, экспрессионизм, группа «Мост», печатная графика, ксилография, модернизм

kirchner's line.
on the graphic art
of the german
expressionist

Для цитирования: Беликова М. А.
Линия Кирхнера. О графике немецкого
экспрессиониста // Журнал ВШЭ по
искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design. № 9 (1/2026). С. 152–205

Abstract

The article examines the graphic legacy of Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) — the chief ideologist of the German Expressionist group “Die Brücke” (The Bridge). The author considers graphics as the central and most radical medium in the artist’s work, which crystallized the basic principles of his expressionist method. The primary focus is placed on the evolution of Kirchner’s artistic language, analyzed through the prism of a key category for him — the line, understood as the primary carrier of expression and emotional charge. The work sequentially examines three key periods. The Dresden phase (1905–1911) is associated with the formation of a “hieroglyphic” approach, in which natural forms are reduced to generalized signs expressing vital joy and union with nature (the Moritzburg Bathers cycle). The Berlin cycle (1911–1914) marks a sharp turn toward urban themes. The line becomes nervous, angular, compositions are destabilized, reflecting the “shocks of modernity”, the anxiety and allures of the metropolis. The profound personal trauma experienced by the artist during the First World War transformed his creative method toward greater intensity. The concluding section is devoted to the Davos period, where the cross-cutting theme of dance acquires new resonance, transforming from a motif of Dionysian freedom into a conceptual tool for the synthesis of the arts. The study emphasizes that Kirchner’s graphic art was not an auxiliary practice, but an independent and powerful artistic system in which technique, form, and content form an inseparable unity aimed at expressing life in all its intensity and diversity.

Keywords: Ernst Ludwig Kirchner, German Art, Expressionism, *Die Brücke* (The Bridge) group, printmaking, woodcut, modernism

Роль графики в наследии группы «Мост»

Развитие немецкого экспрессионизма сопровождалось исключительным расцветом графического искусства, в особенности печатной графики. Целая совокупность факторов от эстетических до коммерческих побудила практически каждого немецкого художника обратиться к графическим техникам. Именно в графике идеи экспрессионизма нашли свое самое сконцентрированное и острое воплощение, оказав существенное влияние на искусство XX века и задав новые стандарты эмоциональной интенсивности и свободы художественного жеста.

Для авторов группы «Мост», главным идеологом и лидером которой на протяжении всего существования объединения был Эрнст Людвиг Кирхнер (1880–1938), графика стала основным полем для смелых художественных экспериментов, впоследствии получивших логическое продолжение в живописных произведениях мастеров. Объединение молодых дрезденских художников, куда первоначально помимо Кирхнера входили еще Карл Шмидт-Ротлуф, Эрих Хеккель и Фриц Блейль, с момента своего основания (1905) позиционировало себя как прогрессивную художественную силу, бросающую вызов академической традиции. Вдохновленные философией Фридриха Ницше, в частности его призывом к «переоценке всех ценностей», они стремились вернуть искусству утраченную дионисийскую витальность, подавленную, по их мнению, цивилизационным гнетом. Даже название группы «Мост» (Die Brücke) было заимствовано из трудов философа, а именно из его тезиса «Что велико в человеке, так это то, что он мост, а не цель» [Ницше, 2013, с. 289]. Культ природы, обнаженного тела, спонтанного жеста и физической энергии, характерный для мастеров «Моста», находил прямое соответствие с ницшеанским прославлением инстинктов, противопоставленных сухому рационализму, равно как и условностям буржуазного общества.

Печатная графика предоставила авторам «Моста» уникальные возможности для формирования коллективной идентичности и привлечения общественного внимания. Они использовали ее не только как художественный медиум, но как инструмент саморекламы и прямого диалога с покровителями. К моменту роспуска группы в 1913 году Кирхнер, Хеккель, Шмидт-Ротлуф создали по несколько сотен гравюр каждый.

Уже сам **манифест группы** (Ил. 1, 2), вышедший в 1905 году, был отпечатан в виде черно-белой ксилографии и ярко свидетельствовал об особой роли графики в эстетической парадигме «Моста».

Тексту манифеста был присущ пафос радикального обновления и созидательного бунта: художники акцентировали не просто разрыв с традицией, а сознательное противостояние «старым силам» во имя права нового поколения на свободное, искреннее и непосредственное творчество: *«С верой в развитие и в новое поколение создающих мы вызываем ко всей молодежи и как молодежь, заключающая в себе будущее, хотим свободно жить и творить вопреки еще процветающим старым силам. Нашим товарищем будет каждый, кто искренне и непосредственно станет выражать*



Ил. 1

Э. Л. Кирхнер. Титульный лист манифеста группы «Мост». 1906. Ксилография. 28,5 × 22,2 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

Ил. 2

Э. Л. Кирхнер. Манифест группы «Мост». 1906. Ксилография. 28,5 × 22,2 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

то, что побуждает его к творчеству» [Маркин, 2014, с. 20]. Текст был вырезан вручную на деревянной доске и отпечатан с нее, как гравюра. Хотя использованный шрифт (фрактура) был стандартным для немецкой печати того времени, с его грубоватой, намеренно огрубленной ручной резкой он производит ощущение мощи, непосредственности и возврата к неким исконным корням.

В начале XX века обрезаемая ксилография (гравюра на доске продольного распила), которой пользовались старые мастера, считалась в европейских художественных кругах устаревшей, архаичной техникой, окончательно вытесненной в XIX веке более совершенными репродукционными методами, такими как торцовая гравюра и различные виды печати с металла. Именно экспрессионистам принадлежит заслуга ее радикального возрождения и переосмысления выразительных возможностей, которые отвечали их эстетическим поискам. Технические ограничения обрезной гравюры, из-за которых от нее отказались в конце XVIII века в пользу более тонких репродукционных техник (трудоемкость ручной резки на продольной доске, невозможность создания тонких градаций тона и сложность детализации), воспринимались экспрессионистами не как недостатки, а как достоинства. Они сознательно использовали эти свойства материала, вырезая на доске упрощенный рисунок, заключенный в массивный черный контур. При этом внутреннее пространство намечалось минимально — с помощью цветовых заливок и редких, энергичных широких штрихов, что рождало мощный контраст и предельную выразительность лаконичного образа, придавая ему, по меткому выражению Ю. Маркина, «брутальную автономность» [Маркин, 2014, с. 322].

Дрезден: в поисках свободы

«Исключительно продуктивная деятельность Кирхнера оставила нам около 2,4 тысяч гравюр и тысячи рисунков — одно из самых масштабных и значительных графических наследий со времен Домье» [Bryant, 1959, p. 7], — пишет один из исследователей работ художника. Графика действительно была для Кирхнера лабораторией творческих опытов, где выкристаллизовалось его особое, обостренное художественное видение.

Как и большинство участников «Моста», Кирхнер получил архитектурное образование в Высшей технической школе Дрездена, где одновременно с ним учились Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуф. С этим городом связан первый, дрезденский этап существования группы (1905–1911), в рамках которого выработались основополагающие характеристики стиля участников и сформировался круг сюжетов, реализованных в живописных и графических произведениях, а также в скульптуре. Кирхнер с самого основания «Моста» стремился к лидерству, взяв на себя функции идеолога и главного хроникера группы, что позволило ему монополизировать ее историю, утвердив в ней свою ключевую роль (что закономерно вызвало негативную реакцию у остальных членов группы и привело к ее распаду).

Кирхнер более-менее последовательно изложил принципы своего художественного видения в конце 1910-х — начале 1920-х годов в небольших заметках, написанных от имени вымышленного французского критика, своеобразного альтер-эго мастера Луи де Марсале [Marsalle, 2003, pp. 209–213], из-под маски авторитетного парижского обозревателя с большой убедительностью рассказывавшего для международной аудитории о своеобразии творчества Кирхнера. Из этих текстов мы узнаем, что весь обширный корпус своей графики Кирхнер рассматривал как единую систему взаимосвязанных фрагментов, отказываясь видеть в них лишь подготовительные этюды для будущих живописных работ. Он сравнивал их с ветвями дерева, где каждая зависит от единой композиционной структуры, внося свой вклад в формирование цельного художественного образа [Marsalle, 2003, p. 209].

Кирхнер также называл запечатленные им изображения «иероглифами», в том смысле, что «они переводят природные формы в более простые, двухмерные изображения, передающие зрителю суть предмета, подобно тому, как написанное слово “лошадь” являет образ лошади для глаз» [Marsalle, 2003, p. 209]. Из этих пояснений видно, что Кирхнер стремился к созданию визуального знака, который бы передавал сущность предмета или ощущения напрямую, минуя всю избыточность натуралистического изображения. Таким образом, его «иероглиф» — это своего рода концентрированный образ, несущий в себе как изображение, так и эмоциональный посыл, атом экспрессии, из которого выстраивается все произведение, будь то живописное или графическое. Подобный подход Кирхнера вызывает некоторые аналогии с живописно-пластической системой фовизма.

Примечательно, что в хрониках «Моста» Кирхнер неоднократно подчеркивал влияние старых немецких мастеров, готики, Северного Возрождения и даже африканской пластики, однако намеренно умалчивал об очевидном воздействии творчества не только предшественников (таких как В. Ван Гог, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек и др.), но и современных ему мастеров — Э. Мунка, А. Матисса (и других фовистов), с творчеством которых он, разумеется, был хорошо знаком. По мнению ряда исследователей, подобная избирательность была продиктована стремлением художника создать миф о себе как об истинно «германском художнике», в творчестве которого реализуются исключительно национальные, присущие лишь немецкому художественному сознанию черты [Moeller, 2003, p. 24]. В заметках Луи де Марсале он неоднократно акцентировал различия между германским и романским художественными подходами: первый, по его убеждению, всегда исходит из внутреннего видения, воображения и символического восприятия реальности, тогда как второй ориентируется в большей степени на подражание природе.

По свидетельству самого Кирхнера, его первые графические опыты относятся к рубежу XIX–XX веков. Именно в рисунке формируется его индивидуальный пластический язык и характерная творческая манера. Как лидер художественного объединения, он во многом определял методологию

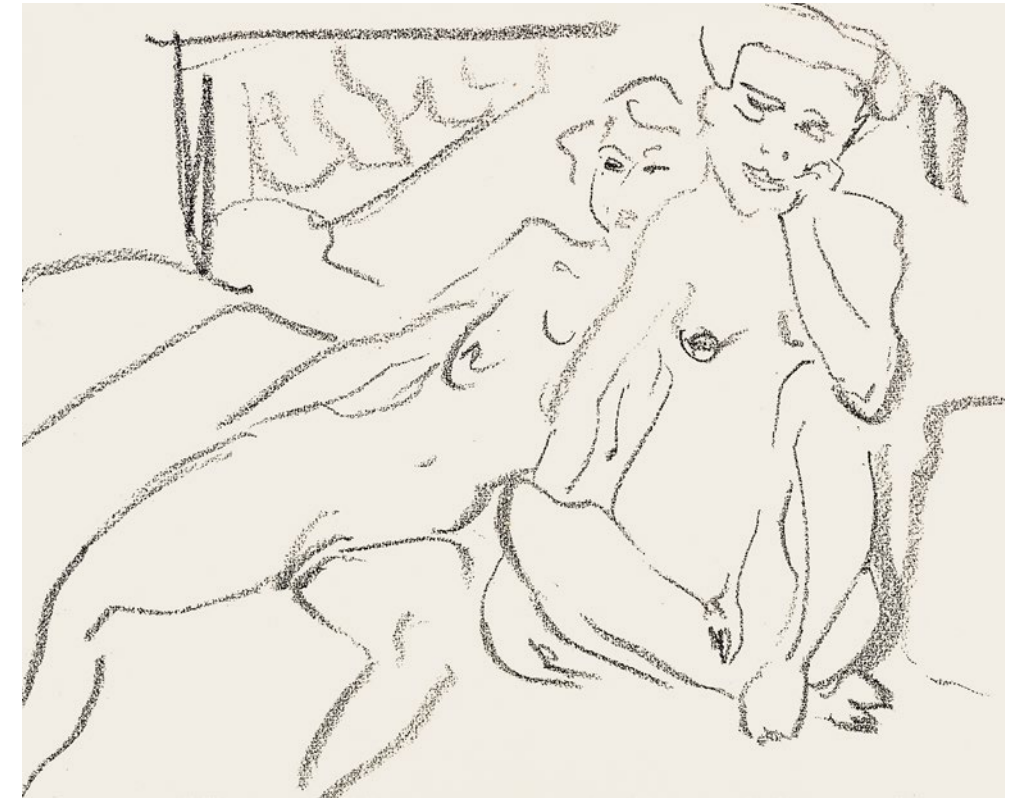
работы с натурой и направления их коллективной учебной практики. В дрезденской студии художника, ставшей своеобразной штаб-квартирой группы, практиковалась коллективная работа над быстрыми набросками, на создание которых отводилось не более 15 минут [Rhodes, 2011, p. 129]. В качестве натурщиков выступали как сами члены «Моста», так и их спутницы. Данная методика осознанно противопоставлялась традиционной академической системе, основанной на многочасовых студиях обнаженной модели. На сохранившихся рисунках Кирхнера (Ил. 3, 4) обнаженные мужские и женские фигуры, переданные выразительным, плавным контуром, запечатлены в свободных, раскованных позах. Этюдный характер листа, намеренно лишенный отделки, бросает вызов скрупулезности академического рисунка. Таким образом, спонтанность жеста и непосредственность восприятия провозглашались новой эстетической ценностью, альтернативной натурализму и подробной детализации, еще ценимых в консервативных академических кругах.

Известно, что художники активно обменивались письмами и открытками, зачастую включая в них рисунки, созданные под свежим впечатлением от увиденного (автопортреты, городские жанровые сцены и т.д.). В этом контексте рисунок обрел новую степень остроты и непосредственности, представляя собой открытый вызов не только академической традиции, но и изощренной линейной системе модерна (югендстиля), доминировавшей в живописи и графике рубежа веков.

Самые ранние гравюры Кирхнера отмечены влиянием символизма и югендстиля, хотя тематически в них уже намечаются сюжеты, ключевые для его последующего творчества. Так, в ксилографии **«Каштаны в лунном свете»** (1904, Ил. 5) приглушенная палитра сине-голубых, желтых и коричневых оттенков, а также плоскостная и обобщенная, слитная трактовка отсылают к эстетике символизма. Три танцующих в лунном свете призрачных силуэта вводят центральные для художника темы танца, единения с природой и творческого раскрепощения.

Черно-белые гравюры, такие как **«Обнаженные танцовщицы»** (1909, Ил. 6) и **«Женщина в черной шляпе»** (1907), представляют собой радикальное переосмысление плакатной эстетики Анри де Тулуз-Лотрека. Композиция здесь строится на выразительном соотношении пустот листа и массивных силуэтов, очерченных темным контуром. Влияние югендстиля проявляется в резких контрастах черного и белого, а также в сочетании декоративной линии с плоскостными черными пятнами, обозначающими шляпы моделей. Однако финальный образ лишен изящества своих прототипов. Черты лица моделей намеренно уплощены и искажены, что не добавляет им утонченности, зато создает суггестивно заряженный эмоциональный образ. Подобная аскетичная художественная система, основанная на радикальном обобщении и контрасте, знаменовала рождение нового, экспрессионистского языка.

Осознанная стратегия Кирхнера и его единомышленников, направленная на преодоление академических условностей, наиболее ярко воплотилась



Ил. 3

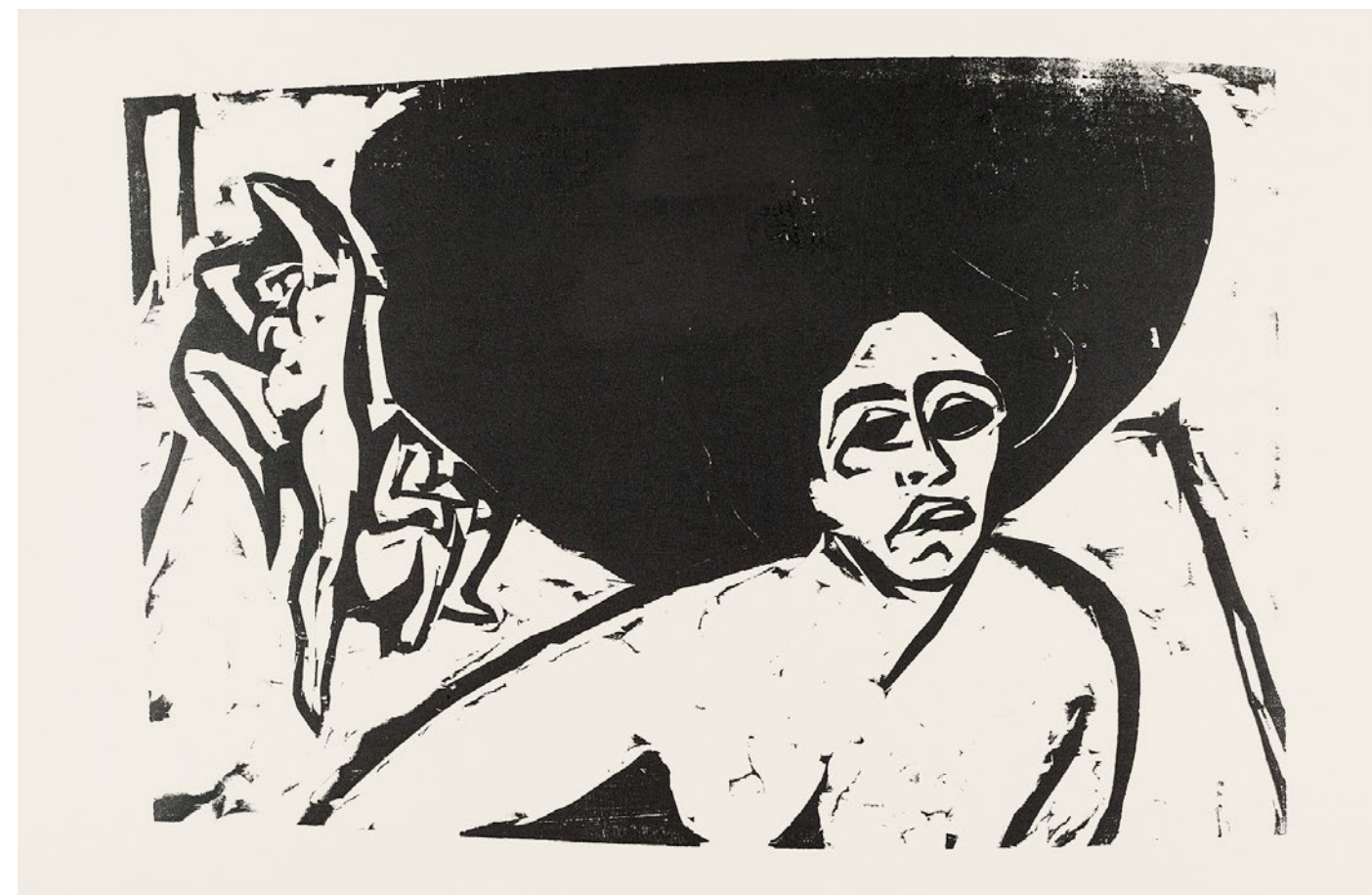
Э. Л. Кирхнер. Обнаженные в мастерской. 1909.
Бумага, итальянский карандаш. 34,6 × 43,2 см.
Частная коллекция

Ил. 4

Э. Л. Кирхнер. Купающиеся в Морицбурге. 1909.
Бумага, уголь. 35 × 44,6 см. Частная коллекция



Ил. 5
Э. Л. Кирхнер. Каштаны в лунном свете. 1904.
Цветная ксилография. 23,5 × 20,5 см.
Национальная галерея искусства, Вашингтон



Ил. 6
Э. Л. Кирхнер. Обнаженные танцовщицы. 1909.
Ксилография. 42,8 × 67,2 см. Музей современного
искусства (MoMA), Нью-Йорк

в их регулярных выездах на пленэр, в частности, к берегам озер близ замка Морицбург, находящегося всего в 14 км от Дрездена. В рамках этих коллективных практик, носивших отчетливо «дионисийский» характер, художники вместе со своими друзьями резвились на свежем воздухе, купались, танцевали и позировали друг для друга без стеснения в совершенно обнаженном виде. Так представители молодого поколения, воспитанные на ницшеанской философии с ее культом витальной силы и преодоления моральных норм современного общества, реализовывали утопический миф о «возврате к природе», обретении абсолютной творческой свободы, — запрос, актуальный для европейской культуры еще со времен Жан-Жака Руссо. «Мы жили в полной гармонии, работая и купаясь с нашими моделями. Если нам не хватало мужской обнаженной натуры, кто-то из нас прыгал в воду» [Kuspit, 2011, p. 177], — вспоминал о тех полных радостного воодушевления годах К. Шмидт-Ротлуф.

Многочисленные графические свидетельства этих выездов — быстрые зарисовки обнаженных тел в движении, выполненные пером или карандашом, — демонстрируют метод работы художников. Эти композиции, схватывающие непосредственность жеста и естественность поз, легли в основу ранних гравюр членов «Моста». Их центральным сюжетом стали фигуры купальщиков, пребывающих в идиллическом единении с природой.

В период с 1906 по 1912 год группа «Мост» ежегодно рассылала своим «пассивным членам» — меценатам, помогавшим финансировать работу объединения, — портфолио с авторскими гравюрами. Эта практика позволяла художникам напрямую общаться с покровителями, минуя традиционных посредников арт-рынка, таких как дилеры и галереи. Каждый выпуск был посвящен творчеству одного из участников. Так, в пятом портфолио, созданном Кирхнером, можно найти множество идиллических видов Морицбургских озер. Работая на пленэре, Кирхнер фиксировал в быстрых набросках динамичные позы купальщиков — бегающие, плавающие и танцующие фигуры. Следующей художественной задачей становился перенос этой живой контурной графики в материю деревянной печатной формы, что требовало радикального обобщения и стилизации. Ярким документом этого метода является ксилография «Купальщики среди камышей» (1910, Ил. 7) — один из ключевых эстампов портфолио, где пластическая энергия натурного этюда трансформирована в мощный лаконичный язык гравюры. В этой работе творческий метод Кирхнера находит свое полное воплощение. Художник сводит человеческие тела к обобщенным знакам, изображая их выразительным темным контуром, отказывается от линейной перспективы, выстраивая пространство за счет сопоставления цветовых плоскостей. Так, контрастно-оранжевые силуэты обнаженных тел активно выделяются на фоне пейзажа, переданного в изумрудных и светло-зеленых оттенках. Здесь уже присутствуют характерные кирхнеровские угловатые, словно бы рубленые формы, особенно заметные в изображении фигур купальщиков.



Ил. 7

Э. Л. Кирхнер. Купальщики среди камышей.
1910. Цветная ксилография. 40,3 × 54 см. Музей
современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

Подобная намеренно грубая трактовка пластики человеческого тела была вдохновлена, без сомнения, самой техникой резьбы по дереву. Параллельно живописным и графическим экспериментам Кирхнер с 1909 года активно занимался скульптурой, создавая под глубоким впечатлением от африканских и океанических артефактов собственные **деревянные скульптуры** (Ил. 8).

Этот опыт работы с деревом был напрямую перенесен в плоскость гравюры, определяя ее острый, геометrizованный визуальный язык. Интерес Кирхнера к африканскому искусству, которое он с друзьями внимательно изучал в Дрезденском этнографическом музее (а затем и коллекционировал), привел к фундаментальному переосмыслению гравюры. Он перестал видеть в деревянной доске нейтральную основу для изображения, а стал воспринимать ее как скульптурный блок, который нужно обрабатывать, выявляя его грубую фактуру и подчиняя форму логике резца. Таким образом, влияние примитивистской эстетики стало определяющим для формирования пластического языка всех членов «Моста». Оно выразилось в последовательной геометризации изображений, фронтальности композиционных решений, радикальном обобщении натуры и, как следствие, сведении визуального образа к концентрированному знаку-иероглифу (в терминологии самого художника).

В другой гравюре из портфолио **«Купающаяся пара»** (1910, Ил. 9) Кирхнер использует несколько иной пластический язык. Фигуры обнаженных здесь переданы более плавными, текучими линиями, которые вторят силуэтам условно изображенных гор и береговой линии озера.

Этот прием ритмически-формального уподобления человеческого тела элементам фона становится важным принципом формообразования в его графике. Он проявляется не только в идиллических сценах на природе, но и в интимных интерьерных сюжетах, как, например, в ксилографии **«Обнаженная в ванне»** (1909), где изгибы женского тела вступают в сложный диалог с геометрией окружающего пространства.

Берлин-Вавилон: между восторгом и ужасом

«Современное освещение городов в соединении с уличным движением постоянно дает мне новые импульсы. В мире распространяется новая красота, которая не заключена в единичности предметного» [Кирхнер, 1969, с. 95], — писал Кирхнер об источниках вдохновения, подчеркивая свой острый интерес ко всем проявлениям современности. Переезд участников «Моста» в Берлин осенью 1911 года, призванный ввести группу в эпицентр художественной жизни страны, ознаменовал ее второй, берлинский этап. Однако этот период оказался недолгим и напряженным: уже в 1913 году объединение официально распалось из-за накопившихся творческих и личных разногласий, усугубленных конкурентной атмосферой столицы. Тем не менее берлинский цикл Кирхнера по праву считается одним из ключевых в его творчестве. Именно здесь кристаллизовалась его зрелая творческая манера и с максимальной интенсивностью проявилось обостренное



Ил. 8

Э. Л. Кирхнер. Танцовщица с ожерельем. 1910. Раскрашенное дерево. 54,3 × 15,24 × 13,97 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес

чувство ритма столичной жизни, став своего рода художественной энтелехией — полным и совершенным воплощением его экспрессионистского метода.

В 1908 году искусствовед Вильгельм Вorrингер в знаменитом труде «Абстракция и вчувствование» [Worringer, 1907] (высоко ценимом в кругах экспрессионистов, в особенности участниками-основателями «Синего всадника» Кандинским и Марком) описал фундаментальную дихотомию художественного сознания. Согласно его теории, искусство тяготеет к одному из двух полюсов: либо к гармоничному «вчувствованию» (*Einfühlung*) — доверительному подражанию миру через натуралистические формы, либо к защитному «абстрагированию» (*Abstraktion*) — созданию орнаментальных и символических форм как убежища от внешнего хаоса. Однако применительно к экспрессионизму, в особенности к творчеству мастеров «Моста», эта, казалось бы, четкая схема дает сбой. В творчестве немецких мастеров парадоксальным образом мы часто наблюдаем соединение этих разнонаправленных импульсов. Они не отказываются от репрезентации мира — его ужасов, напряжения или витальной радости, — но выражают это содержание через немиметические, абстрагирующие средства: диссонансные цвета, деформированную линию, смещенную перспективу, отказ от иллюзорного пространства. Таким образом, «вчувствование» в тревожащую реальность осуществляется здесь через формальный язык абстракции.

Этот теоретический пробел наиболее очевиден в берлинском цикле Кирхнера, который по сей день вызывает исследовательские споры. Дискуссии о том, шокировал ли и ужасал художника урбанистический хаос или, напротив, притягивал и восхищал, часто упираются в невозможность однозначно определить его позицию в рамках дихотомии Вorrингера¹. Отмечают этот парадокс и авторы наиболее авторитетного на сегодня коллективного труда по истории модернизма: «Согласно Вorrингеру, абстракция призвана ослабить возбуждение, вызванное хаосом внешнего мира. Кирхнер же, напротив, использовал абстракцию, чтобы передать возбуждение и даже усилить его» [Фостер, 2015, с. 87]. Кирхнер и сам признавался в том, что его интересуют все проявления жизни: «Моей целью всегда было выразить чувство и опыт крупными и простыми формами и чистыми цветами... Я хотел выразить богатство и радость жизни, изобразить человечество в труде и игре, в его реакциях и взаимодействиях, выразить как любовь, так и ненависть» [Bryant, 1959, p. 10]. Таким образом, художественная практика Кирхнера выявляет границы вorrингеровской дихотомии, демонстрируя, что язык абстракции может служить не для бегства от мира, а для его интенсивного, почти болезненного проживания. Абстрагирующие

¹ См. подробно статью американского исследователя Ч. Хакстхаузена [Haxthausen, 1991, pp. 58–94], где суммированы основные аргументы исследователей в пользу восторга или же отвращения художника перед столичной жизнью.

формы становятся у него инструментом не защиты, а агрессивной передачи душевного состояния, рожденного городской средой.

Исследование Кирхнером городского пространства, опыта существования в мегаполисе и репрезентации «шоков современности» (В. Беньямин) не было изолированным художественным феноменом. Интерес формировался в русле общего интеллектуального и духовного контекста эпохи, будучи созвучным ключевым идеям современной ему немецкой социологии и философии. Георг Зиммель в эссе «Большие города и духовная жизнь» (1903) выделил ключевые черты городского существования, заключающиеся в «повышенной нервности жизни, происходящей от быстрой и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений» [Зиммель, 2002, с. 1]. Макс Вебер, в свою очередь, отмечал, что в большом городе сексуальные фантазии индивида постоянно стимулируются визуальной средой — не только буквальными впечатлениями, но и всей совокупностью явлений: рекламой, витринами с манекенами, фигурами продавщиц и танцовщиц [Weber, 1911, S. 98]. Среда мегаполиса, вызывая сверхинтенсивное нервное напряжение, одновременно предлагала и способы его компенсации, в том числе через эротизированную визуальность. Таким образом представители интеллектуальных и художественных кругов пытались осмыслить новую наступающую реальность XX века.

Критик Курт Глезер писал: «Ни один художник не прочувствовал Берлин в течение последних предвоенных лет так сильно, всеми фибрами души, как это сделал Кирхнер» [Glaser, 1923, p. 540]. В свою очередь исследователь Д. Бартман очень точно назвал произведения этого цикла «психограммами городской жизни» [Bartmann, 2006, S. 76]. Прежде всего, широкому зрителю известен живописный цикл Кирхнера, посвященный столичной уличной жизни. Однако его станковым работам предшествуют десятки перовых и карандашных набросков, сделанных на ходу. Кирхнер неустанно гулял по берлинским улицам, посещал кафе, магазины, кабаре («**Уличная сцена**», 1914, Ил. 10). В этих рисунках линия — это непосредственная фиксация шока, взгляда, возбуждения. Их эскизность, нервность, смещенность ракурсов часто даже острее, чем в итоговой картине. Графика здесь выступает в роли первичного, нефильтрованного сейсмографа впечатления, как живая ткань восприятия, сквозь которую потом проступает полотно.

Образ Берлина устойчиво ассоциировался в сознании современников Кирхнера с вавилонской блудницей², но не в христианском морализаторском смысле, а скорее в ницшеанском, подразумевающим свободу от всяческих моральных ограничений. Проститутка стала неотъемлемой частью урбанистической мифологии и, как следствие, одним из ключевых образов в изобразительном искусстве, литературе и кинематографе Германии первой трети XX века. Работы Кирхнера являются прямым художественным

² См. подробнее статью Х. Бергиус, где подробно раскрыт образ Берлина как Вавилона в немецком искусстве первой трети XX века [Bergius, 1986, S. 102–119].



Ил. 9
Э. Л. Кирхнер. Купающаяся пара. 1910.
Цветная ксилография. 25×35,4 см.
Национальная галерея искусства, Вашингтон



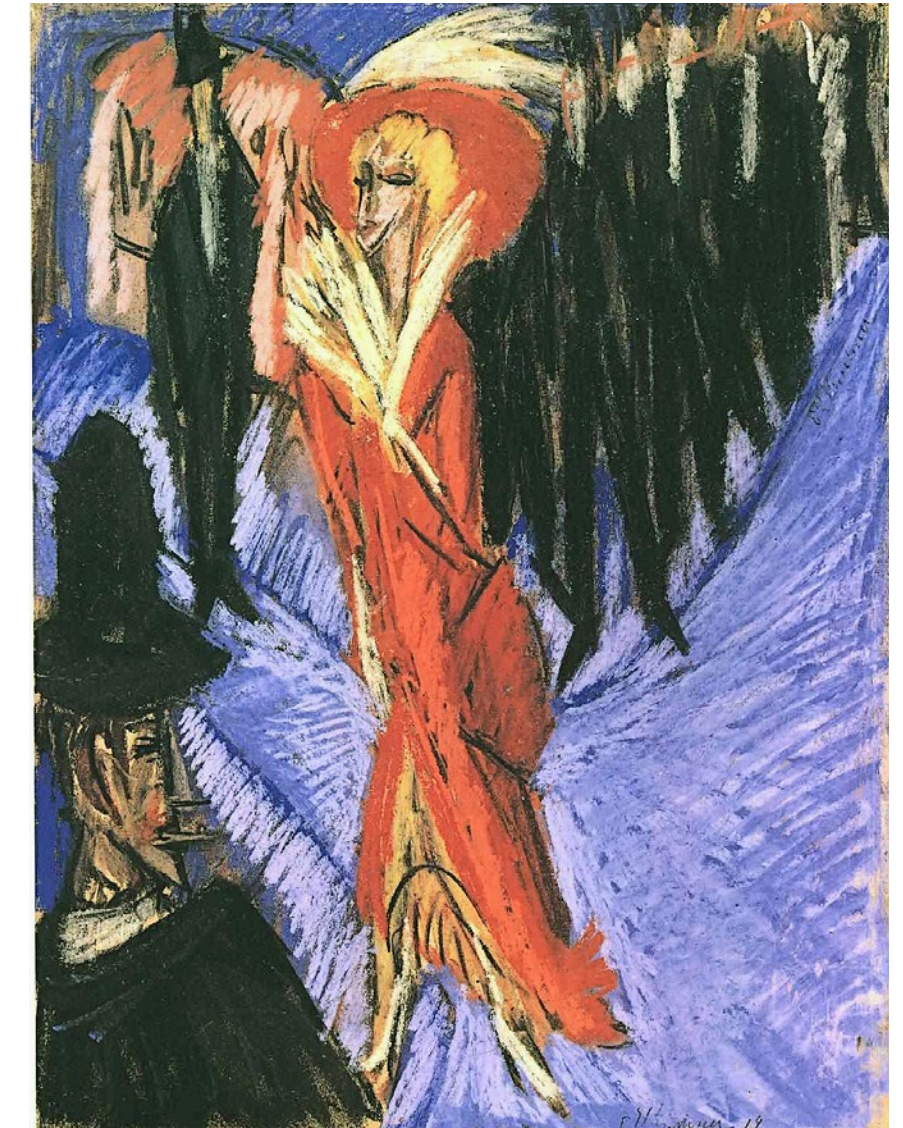
Ил. 10
Э. Л. Кирхнер. Уличная сцена. 1914. Бумага, чернила,
акварель. 54,3×39,4 см. Музей современного
искусства (MoMA), Нью-Йорк

откликом на новую реальность, где на фоне роста уличной проституции женская фигура на улице превратилась в объект повышенного интереса со стороны мужского населения. Внимание художника часто привлекают центральные оживленные улицы и площади — Фридрихштрассе, Потсдамерплац, на которых происходит символическое столкновение мужского и женского начал. Журналист Х. Освальд в своей довоенной городской хронике «Документы мегаполиса» называл, в частности, Фридрихштрассе «главным рынком проституции Берлина» [Rowe, 2003, p. 152]. Известно, что Кирхнер, стремясь к полному погружению в богемную жизнь Берлина, стал завсегдатаем ночных ресторанов и танцевальных залов, поддерживая интенсивный ритм работы с помощью алкоголя и наркотических средств. Эта личная идентификация с миром ночной столичной жизни нашла отражение в репрезентации многих мужских образов прохожих во фраках и цилиндрах, которых гипнотически тянет к проходящим мимо них кокеткам («Красная кокетка», 1914, Ил. 11).

Мужчины следуют за ними колоннами, оборачиваются и выворачивают шеи, чтобы проводить взглядом, а сами проститутки в пестрых нарядах и причудливых головных уборах с перьями похожи на хищных экзотических птиц, вышедших на охоту («Пять женщин на улице», 1914, Ил. 12).

Для графических работ берлинского цикла (зарисовок, литографий, пастелей) характерен единый набор композиционных и технических принципов: эскизная манера, имитирующая технику быстрого наброска; построение форм через угловатые, искаженные пропорции, организация композиции с помощью центростремительных диагоналей — так называемых силовых линий (обозначение художника) [Naxthausen, 1991, p. 69]. Архитектурный облик города в этих работах отступает на второй план, уступая место напряженным межличностным взаимодействиям, пронизанным обостренной чувственностью. В цветных работах (литографии, акварели, пастели) Кирхнер использует агрессивно-яркие, диссонирующие цвета (красный, желтый, оранжевый, зеленый), которые усиливают чувственный, эротический аспект сцен и визуализируют нервно-возбужденное состояние персонажей.

В черно-белой ксилографии с ее грубой, «рубленой» эстетикой доминируют намеренная угловатость и искажение форм. Пространственные деформации и эксперименты с ракурсами здесь доведены до максимума, создавая эффект тотальной дестабилизации визуального поля. Сопоставление ксилографий Кирхнера с его живописными полотнами на городские темы выявляет уникальный статус его графики, не уступающей картинам в экспрессивной интенсивности. Ярким примером служит гравюра на дереве «Потсдамская площадь» (1914, Ил. 13), представляющая собой зеркальную вариацию его знаменитой одноименной картины, написанной в год начала Первой мировой войны и ставшей символической репрезентацией уходящей вильгельмовской эпохи с ее моральной двусмысленностью и обреченностью. Мы не будем останавливаться здесь на подробном анализе данной работы и ее смысловых нюансах. Это уже было сделано исследователями,



Ил. 11

Э. Л. Кирхнер. Красная кокетка. 1914. Бумага, пастель.
41×30,2 см. Государственная галерея Штутгарта



Ил. 12
Э. Л. Кирхнер. Пять женщин на улице. 1914.
Ксилография. 52 × 39 см. Национальная галерея
искусства, Вашингтон



Ил. 13
Э. Л. Кирхнер. Потсдамская площадь. 1914.
Ксилография. Варианты оттисков. 52 × 37,5 см.
Частная коллекция

более того — картина послужила в свое время поводом для организации целой выставки³. Существует четыре вариации оттиска гравюры, причем в некоторые из них Кирхнер вводил дополнительный цвет (красный, синий, зеленый) [Soika, 2004, p. 195], расставляя тонкие эмоциональные акценты в рамках единой композиционной схемы.

Как и на знаменитой одноименной картине, на гравюре запечатлен момент выбора и фатального притяжения. Две «дамы полусвета»⁴ застыли на своем «островке безопасности» — идиллическом и в то же время отчужденном пятачке посреди людского потока. Им навстречу, разрезая пространство, бодро движется мужчина-прохожий. Совершая роковой шаг, он направляется напрямик в сети этих городских сирен, не устояв перед соблазнами мегаполиса. Кирхнер совмещает разные точки зрения: фигуры кокоток и прохожих, как и здания на среднем и дальнем планах, изображены фронтально, в их естественном положении, тогда как пространство переднего плана (мостовая, площадь) показано сверху, под резким углом, что создает эффект дестабилизации. Этот прием рождает в его уличных сценах ощущение опасной, давящей неустойчивости, когда само пространство становится источником тревоги. Напряжение сцены усилено характерными для Кирхнера жесткими, угловатыми надрезами — тонкими прорезями, обозначающими круг островка и края композиции, которые вносят в нее взрывной динамизм. Именно в таких ксилографиях, где форма рождается из сопротивления материала, экспрессивная мощь его искусства, выраженная через энергию грубых, «зазубренных» форм и черно-белого контраста (иногда дополненного другими цветами), находит свое самое чистое и концентрированное воплощение.

Литография Кирхнера «Убийца» (1914, Ил. 14), хотя и не изображает непосредственно ночную жизнь Берлина, тематически связана с ее темными проявлениями. Она создана по мотивам романа Эмиля Золя «Человек-зверь», повествующего о подавленных животных инстинктах главного героя. Кирхнер использует литературный сюжет как предлог для исследования патологических, темных сторон человеческой психики, которые обнажаются в условиях городской цивилизации. Почти всё пространство листа залито багровым цветом (отсылающим, несомненно, к цвету крови), а на фоне контрастно выделяются черная фигура героя, охваченного ужасом перед совершённым убийством, и лежащая рядом обнаженная жертва с перерезанным горлом. Этой работой Кирхнер одним из первых вводит в немецкое искусство тему убийства, совершенного на сексуальной почве (*Lustmord*), которая получит широкое развитие в 1920-е годы в творчестве художников «Новой вещественности» (О. Дикс, Г. Гросс, Р. Шлихтер и др.), также проживавших в послевоенном Берлине⁵.

³ Выставка «Потсдамская площадь: Эрнст Людвиг Кирхнер и закат Пруссии» проходила с 27 апреля по 12 августа 2001 года в Новой национальной галерее Государственных музеев Берлина [Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, 2001].

⁴ Известно, что для образа двух кокоток художнику позировали гражданская жена Кирхнера Эрна с ее сестрой Гердой [Yeats, 2021, p. 83].

⁵ См. подробнее: [Беликова, 2023].



Ил. 14

Э. Л. Кирхнер. Убийца. 1914. Литография.
50,1 × 65,2 см. Музей современного искусства
(МоМА), Нью-Йорк

Берлинский цикл Кирхнера можно считать манифестацией витальных сил и высвобожденных инстинктов, пронизывающих городское пространство. Художника, несомненно, завораживала эта «новая красота» — атмосфера моральной раскрепощенности и манящих соблазнов. Однако сквозящая во всех работах цикла глубокая тревога словно бы выполняет функцию предупреждения: неконтролируемое высвобождение первобытных сил несет угрозу разрушения как индивидуальной психики, так и основ цивилизационного порядка. Эта интуиция художника обрела зловещую актуальность с началом Первой мировой войны в 1914 году, неслучайно хронологически совпавшим с созданием работ цикла, посвященного «Потсдамской площади».

Война и внутренний надлом

Первая мировая война разделила на «до и после» не только европейскую историю, но и жизнь самого Кирхнера. Несмотря на то, что его военная служба длилась всего несколько месяцев, военный опыт нанес непоправимый ущерб психике художника. В то время как его бывшие коллеги по «Мосту» — Шмидт-Ротлуф, Пехштейн, Мюллер, Хеккель, также призванные на фронт, оказались психологически более устойчивыми и смогли адаптироваться к послевоенной реальности, Кирхнер пережил глубочайший нервный срыв. Он был комиссован по инвалидности и 1915–1917 годы провел в санаториях, борясь с депрессией, зависимостями и суицидальными мыслями. Эта травма преследовала его до конца жизни, а в итоге, вероятно, привела к самоубийству в 1938 году.

В 1916 году, на фоне растущей усталости от затянувшейся войны, берлинское издательство Пауля Кассирера запустило журнал «Der Bildermann», чтобы знакомить широкую публику с современным искусством. Среди его авторов были и бывшие участники «Моста», включая Кирхнера. Для журнала он создал серию литографий с изображением военных всадников, навеянную собственным опытом службы в артиллерии. Продолжая работать в сформированной «Мостом» экспериментальной технике, он намеренно дестабилизировал изображение: промывая литографский камень раствором скипидара, в работе «Вечерний патруль» (1915, Ил. 15) художник добивался эффекта размытости и вибрации [Figura, 2011, p. 26]. Эти формальные искажения становились визуальным эквивалентом его нервного потрясения.

Картина «Солдатская баня» (1915, Ил. 16) также отражает военный опыт Кирхнера. Как и другие его значительные станковые работы, она сопровождается графическими версиями (рисунок пером и литография), которые раскрывают авторский замысел и эволюцию композиции. Перед зрителем разворачивается клаустрофобическое пространство душевого помещения с печкой, заполненное обнаженными, истощенными телами солдат. Здесь утопия коллективного тела, характерная для раннего творчества Кирхнера (морицбургские купальщики), обретает ужасающие, антигуманистические очертания. Деиндивидуализация осуществляется здесь не через



Ил. 15

Э. Л. Кирхнер. Вечерний патруль. 1915.

Литография. 54,5 × 63,5 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк



Ил. 16

Э. Л. Кирхнер. Солдатская баня. 1915. Холст, масло.
140 × 150,5 см. Национальная галерея Осло



Ил. 17

Э. Л. Кирхнер. Солдатская баня. 1915. Литография.
57,8 × 65,3 см. Художественный музей в Морицбурге

дионисийскую мистику, а через вынужденное, унижительное подчинение. Солдаты показаны как однородная уязвимая масса, контролируемая одетым офицером, который отстраненно наблюдает за процедурой. Контраст между его военной формой и их наготой подчеркивает бесчеловечность системы, где личность растворяется. В свете последующей истории эта сцена обретает зловещее пророческое звучание, вызывая у современного зрителя ассоциации с газовыми камерами в нацистских лагерях смерти.

В рисунке пером Кирхнер фиксирует основную композиционную структуру нервными, динамичными линиями. **Литография** (Ил. 17), зеркально повторяющая живописную композицию, благодаря эффекту размытости (достигнутому, вероятно, также при помощи экспериментов с промывкой камня) придает сцене характер болезненного миража или ночного кошмара.

Хрупкость и шаткость внутреннего состояния, усугубленные постоянным страхом вновь быть призванным в армию, во многом определили и выбор литературного материала для иллюстрирования. Неслучайно Кирхнера привлек Петер Шлемил, герой повести Адельберта фон Шамиссо, — человек, бездумно продавший свою тень незнакомцу и обреченный на вечные скитания в тотальном одиночестве. Увидев в нем свое альтер эго, художник создает в 1915 году цикл ксилографий, иллюстрирующих наиболее драматичные моменты повести. Цикл включает разное количество листов в различных изданиях (от ключевых 7–9 композиций до расширенных изданий в 17–20 оттисков), но неизменно сохраняет единство замысла. Кирхнер сознательно обращается к цветной печати, наделяя цвет функцией непосредственного эмоционального высказывания. Его палитра строится на контрасте насыщенных холодных и теплых оттенков (глубокие синие, зеленые, фиолетовые против киноварно-красных, желтых), что резко усиливает драматизм и психологическую напряженность каждой сцены, визуализируя внутреннюю борьбу как Шлемиля, так и самого художника.

О том, что Кирхнер пропускал историю Шлемиля через призму личного опыта, красноречиво свидетельствуют его собственные комментарии. Так, описывая гравюру **«Шлемил встречает свою тень»** (Ил. 18), художник проводит прямую аналогию: *«Лист VI показывает угрюмого Шлемиля в поле, когда внезапно его тень появляется на солнечной земле. Он пытается ступить ногами в следы своей же тени, с безумной надеждой, что сможет снова стать самим собой, по аналогии с тем, что происходит в сознании человека, только что освобожденного от военной службы»* [Ibid., p. 26]. Это автобиографическое прочтение находит прямое выражение в формальном языке цикла. В указанной гравюре пространство лишено иллюзорной глубины, а Шлемил и его тень сведены к призрачным сталкивающимся силуэтам — черному и синему.

В другом листе, **«Одиночество в комнате»** (Ил. 19), обнаженная мужская фигура, в чертах которой угадывается сам художник, заперта в тесном темном пространстве. Его истощенное, скелетообразное тело, очерченное толстыми контурами, согнуто и не может распрямиться. Жест отчаяния



Ил. 18

Э. Л. Кирхнер. Цикл иллюстраций к повести А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». 1915. Шлемил встречает свою тень. Цветная ксилография. 42,7 × 37 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон

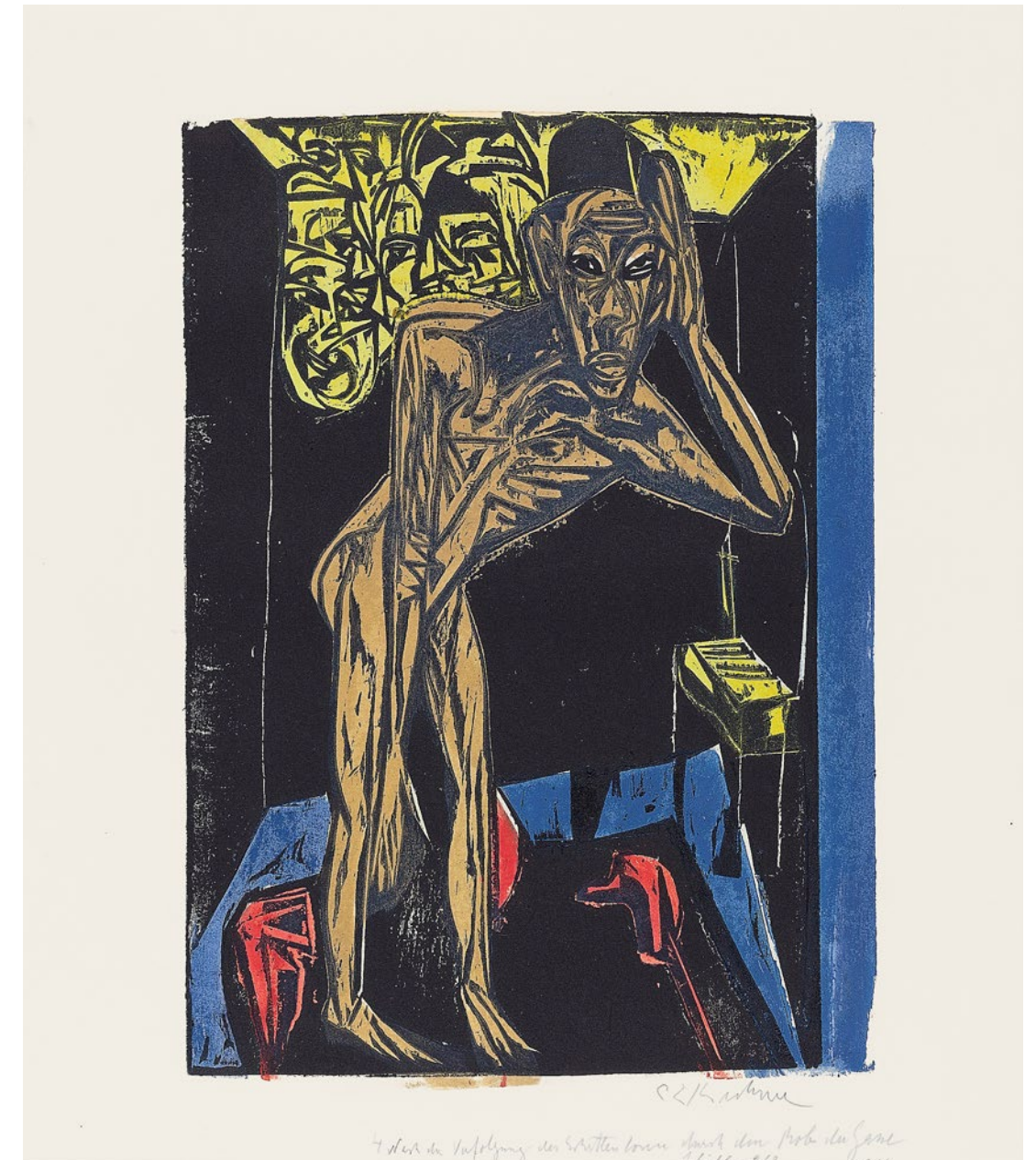
(рука, сжимающая голову) и вторая беспомощно повисшая рука визуализируют состояние полной психофизической катастрофы.

Автопортреты Кирхнера военных лет также становятся формой исследования его травматического опыта. Ксилография **«Голова больного»** (1918, Ил. 20), существующая в черно-белом и цветном вариантах, представляет собой погрудное изображение художника. Его непропорционально укрупненное и изборозженное глубокими, рублеными штрихами лицо доминирует в композиции. Взгляд направлен не на зрителя, а внутрь себя.

Фон, заполненный бурными, хаотичными линиями и завихрениями, усиливает общее ощущение смятения и душевной дисгармонии. Асимметрия черт лица служит здесь инструментом для передачи внутреннего распада и конфликта. Автопортрет фиксирует не только физическое нездоровье, но и глубину психологической травмы. Особую символическую нагрузку в работе несут изображенные руки — временно парализованные в результате злоупотребления лекарствами. В черно-белой версии этот мотив передан через выразительную, почти конвульсивную жестикуляцию непослушных пальцев, что визуализирует потерю контроля над собственным телом. Цветной вариант акцентирует иное: эмоциональную опустошенность и близость к смерти через болезненную, «трупную» окраску лица. Примечательно здесь и то, что разбалансированию подвергается вся пространственная система произведения: композиция развернута примерно на 35 градусов относительно плоскости листа. Наклоненная внутренняя рамка вступает в конфликт с ровными краями листа, словно бы олицетворяя крушение миропорядка и потерю опоры. Таким образом, пространство работы трансформируется в пространство травмы, которое художник скрупулезно исследует во всех его деталях, не желая его покидать⁶.

«Автопортрет под воздействием морфия» (1917, Ил. 21), выполненный пером, — это квинтэссенция травматического опыта художника. Лицо Кирхнера возникает здесь из хаотического вихря линий, штрихов и зигзагообразных знаков. Уже не портрет живого человека, а образ, балансирующий на грани посмертной маски и разложившегося лица с пустыми глазными впадинами, которые тем не менее сохраняют призрачную способность видеть. Экспрессия здесь достигается предельно лаконичными средствами: художнику уже даже не нужно прибегать к агрессивно-ярким, кричаще-тревожным цветам, поскольку энергия самой линии замещает собой и цвет, и объем, вызывая в зрителе ту же степень эмоционального переживания, что и его живописные полотна, доказывая самодостаточность и мощь чистого графического жеста. Так Кирхнер предвосхищает эстетику «новых диких» — немецкого неоекспрессионизма конца 1970-х годов, вызывая

6 «Я чувствую себя полумертвым от душевных и телесных мук», — писал он в письме К. Э. Остгаузу. «Теперь я и сам такой, как кокотки, которых я рисовал. Стерт, продолжения уже не будет», — читаем в письме Г. Шеффлеру [Маркин, 2014, с. 34].



Ил. 19

Э. Л. Кирхнер. Цикл иллюстраций к повести А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». 1915. Одиночество в комнате. Цветная ксилография. 41,2 × 34,5 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон



Ил. 20

Э. Л. Кирхнер. Голова больного. 1918. Ксилография.
58, x 43,4 см. Штеделевский художественный музей,
Франкфурт-на-Майне



Ил. 21

Э. Л. Кирхнер. Автопортрет под воздействием
морфия. 1917. Бумага, перо. 50 x 38 см.
Музей группы «Мост», Берлин

ассоциации, в частности, со стилистикой Георга Базелица, чье творчество генетически восходит к позднему импульсу немецкого экспрессионизма, который воплощен здесь с пугающей силой.

Свидетельством мучительного пребывания Кирхнера в многочисленных клиниках по реабилитации⁷ служит ксилография «**Нервные люди за обедом**» (1916, Ил. 22), воплощающая гнетущую, нервную атмосферу этих мест. Изображая с высокой точки трех пациентов за обеденной трапезой, Кирхнер создает не групповой портрет, а по сути «расщепляет», то есть воспроизводит три раза образ одного и того же человека вместе с тарелками на столе.

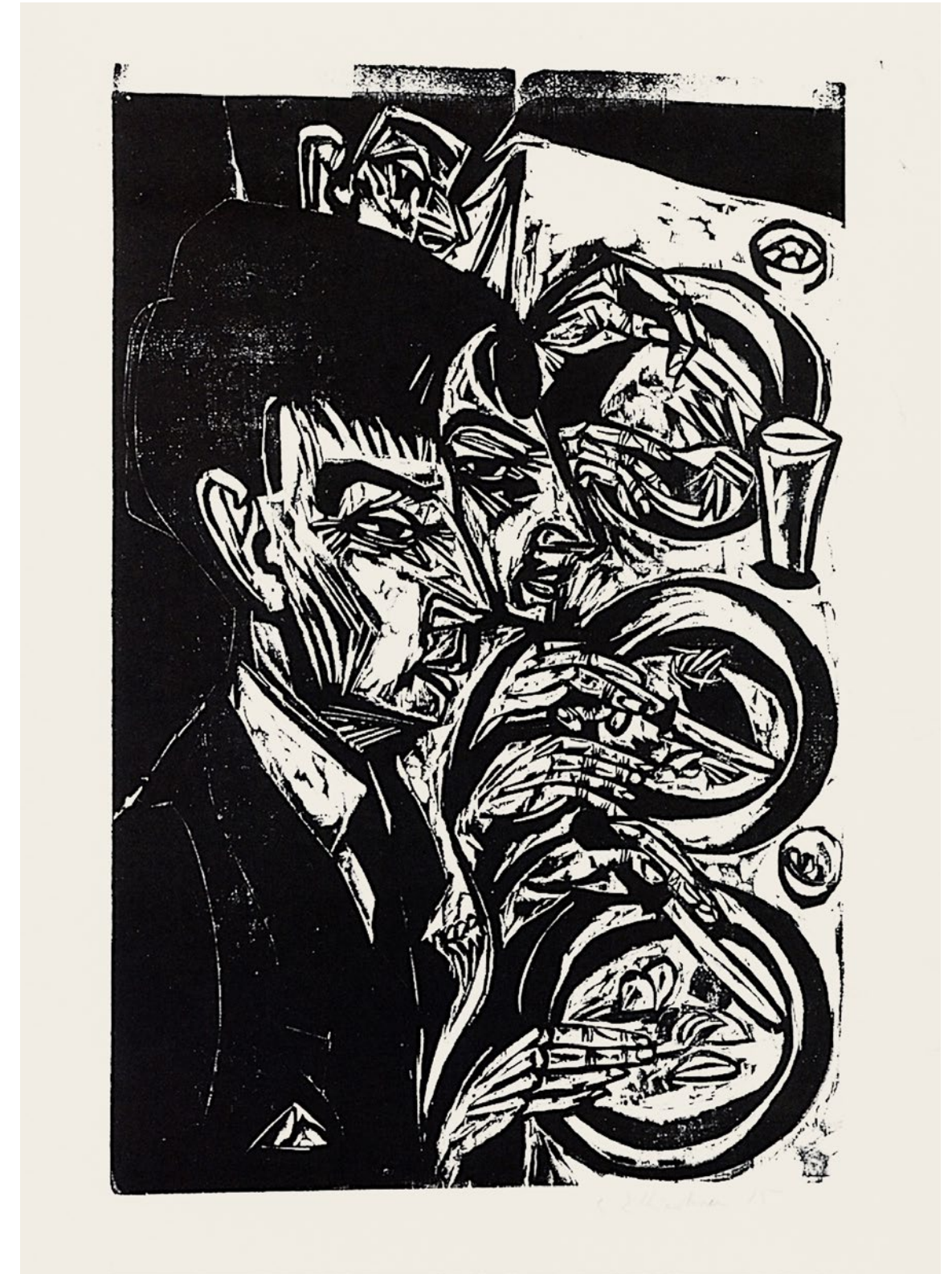
Три профиля с идентичными, гротескно удлиненными носами воспринимаются не как портреты разных людей, а как варьирование одного и того же психотипа, показанного по аналогии с кубистическим методом с разных сторон, чтобы привнести полноту в восприятие этого «невротического» образа. Ключевым выразительным элементом здесь становятся тонкие нервные пальцы пациентов, оперирующие столовыми приборами словно хирургическими скальпелями. Эта деталь передает сквозь призму нервного возбуждения глубинную физическую немощь и утрату контроля — общее состояние, объединяющее художника с его «двойниками». Таким образом, работа представляет собой скорее глубокий акт самоанализа, своего рода автопортрет художника, спроецированный на других и возвращенный себе в виде отчужденного, умноженного образа собственного страдания.

В 1917 году Кирхнер в поисках психического и душевного покоя бежит от суеты и повышенной напряженности крупных городов в небольшой альпийский городок Давос в Швейцарии, где он останется жить вплоть до самоубийства. Портреты современников, выполненные Кирхнером в технике ксилографии в 1916–1918 годах, в период психологической реабилитации, являются вершинами его графического творчества. В тот период он страдал от частичного паралича рук, что делало процесс трудоемкой резьбы по дереву мучительным⁸. В них экспрессивность и суггестивность достигают своего предела. В этой серии представлены как выдающиеся личности (друзья, интеллектуалы), так и местные жители — крестьяне, пастухи, священники. Все работы характеризуются единым пластическим языком. Лица моделей покрыты плотной сеткой белых «рубленых» штрихов, акцентирующих следы

7 Исследователь Циммерман восстанавливает насыщенную хронику лечения Кирхнера: «В 1916 году зависимость от веронала, снотворного средства, трижды приводила Кирхнера в санаторий доктора Оскара Конштамма в Кёнигштайне в Таунусе. В декабре он попал в клинику для нервных больных доктора Эделя в берлинском районе Шарлоттенбург, а в начале 1917 года — в санаторий „Шатцальп“ в Давосе, где в мае у него также была диагностирована зависимость от морфия. Летом он переехал на „Рюшхютте“ на Штафельальпе, где страдал от потери чувствительности в руках и ногах. По совету архитектора Анри ван де Вельде Кирхнер

провел период с сентября 1917-го по июль 1918 года в санатории „Бельвью“ в Кройцлингене» [Zimmermann, 2003, p. 60].

8 Это физическое ограничение привело к изменению техники: вместо вырезания крупных плоскостей он стал прорезать стамеской на поверхности доски отдельные, преимущественно тонкие линии. На оттиске эти прорезанные канавки остаются белыми линиями на интенсивно черном фоне, создавая эффект мерцающего, призрачного изображения [The Digital Collection of Städel Museum]. URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/self-portrait-with-dancing-death>



Ил. 22

Э. Л. Кирхнер. Нервные люди за обедом. 1916. Ксилография. 42 × 28 см. Государственный музей земли Гессен, Дармштадт

времени: глубокие морщины, мешки под глазами, утрированная непропорциональность черт (нос, подбородок). Некоторые из этих портретных образов воспроизведены в «обрывочном» виде, окаймленные неровными, «рваными» краями, отчего воспринимаются не как завершенные композиции в прямоугольной рамке, а как вырванные фрагменты, сохраняющие при этом свою самодостаточность («Портрет Людвиг Шамеса», 1918, Ил. 23). Это намеренное стремление к концентрированному, почти иконному лику роднит их с фаумскими портретами, также дошедшими до нас во фрагментарном виде и обладающими особой выразительностью.

Кирхнер, как уже выше упоминалось, нередко создавал две версии одной ксилографии (черно-белую и цветную), раскрывая тем самым многогранность образа. Ярким примером служит портрет давосского пастора («Портрет отца Мюллера», 1918, Ил. 24, 25). Черно-белая версия акцентирует психологизм в восприятии образа. Глубоко посаженные пронзительные глаза, угловатые черты лица, моделированные тонкой, нервной штриховкой, создают образ сурового, сосредоточенного человека. Цветная версия, выполненная в приглушенных серовато-песчаных тонах на фоне условного голубого пространства, совершает смысловую трансформацию: образ теряет индивидуальную резкость, приобретает вневременной характер и уподобляется лику святого, словно сошедшего со старой, потертой временем византийской фрески.

Вопреки распространенному представлению, военная травма не парализовала творческий потенциал Кирхнера. Нанеся сокрушительный удар по физическому и психическому здоровью художника, она не уничтожила его как творца, хотя и глубоко преломила его художественное видение. Его швейцарский период, длившийся порядка двадцати лет (1917–1938), оказался чрезвычайно продуктивным. Кирхнер активно выставлялся как в Европе (Кунстхалле в Базеле, 1923; Венецианская биеннале, 1928; галерея Шамеса во Франкфурте, 1920), так и за океаном (Институт искусства в Детройте, 1937). Многие произведения этих лет демонстрируют особую мощь его поздней манеры, которая часто остается в тени более известного «экспрессионистского» периода 1910-х годов⁹. Некоторые из этих работ, заслуживающие особого исследовательского внимания, будут рассмотрены далее.

Давос: танец и синтез искусств

Тема танца стала сквозной линией, пронизывающей все творчество Кирхнера. Однако если на раннем этапе она была неразрывно связана для него с поиском освобождения через раскованные ритмичные движения, дававшие выход витальной энергии («Гамбургские танцовщицы», 1910, Ил. 26;

⁹ «В последующие двадцать лет Кирхнер работал как пейзажист в совершенно новой для себя „гобеленной“ манере. Занимался также скульптурой, художественным текстилем, книжными иллюстрациями, печатной гра-

фикой», — лаконично написано в труде отечественного исследователя Ю. П. Маркина о швейцарском периоде Кирхнера [Маркин, 2014, с. 34].



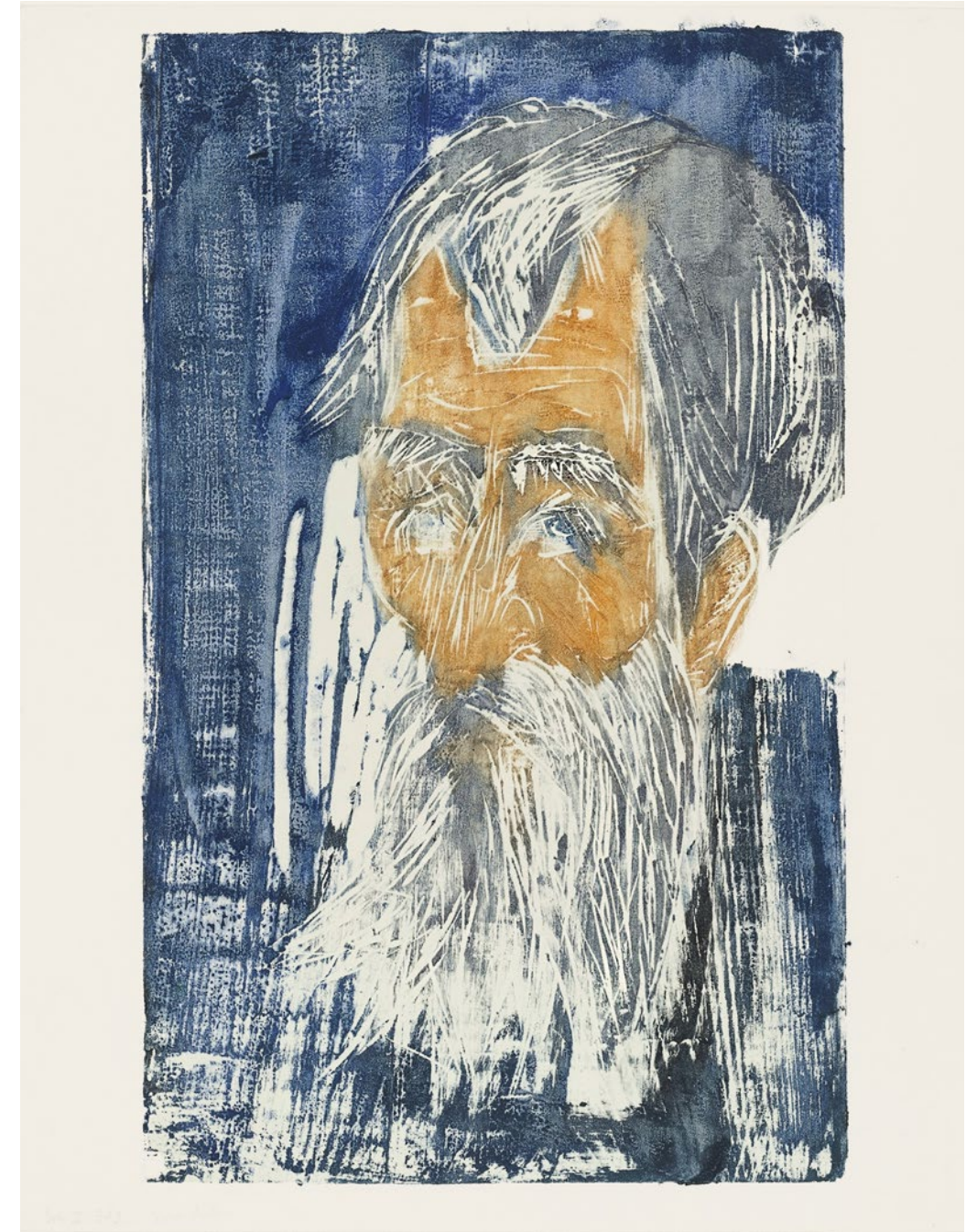
Ил. 23

Э. Л. Кирхнер. Портрет Людвиг Шамеса. 1918. Ксилография. 60,9 × 40,9 см. Музей современного искусства (MoMA), Нью-Йорк



Ил. 24

Э. Л. Кирхнер. Портрет отца Мюллера. 1918.
Ксилография. 55 × 34 см. Музей современного
искусства (МоМА), Нью-Йорк



Ил. 25

Э. Л. Кирхнер. Портрет отца Мюллера. 1918.
Цветная ксилография. 59 × 46 см. Музей
современного искусства (МоМА), Нью-Йорк



Ил. 26

Э. Л. Кирхнер. Гамбургские танцовщицы. 1910.
Бумага, тушь. 44,8 × 35 см. Музей группы «Мост»,
Берлин



Ил. 27

Э. Л. Кирхнер. Белая танцовщица варьете. 1914.
Литография. 65,20 × 50,40 см. Национальная галерея
Шотландии, Эдинбург

«Белая танцовщица варьете», 1914, Ил. 27), то в послевоенное время его отношение к танцу претерпело радикальную трансформацию.

В ряде случаев художник придавал танцу глубоко личное, интимное звучание. Наиболее яркий пример — ксилография «Автопортрет с танцующей смертью» (1918, Ил. 28), созданная после трех лет, проведенных в санаториях вследствие психического срыва.

В этой работе он обращается к универсальному средневековому сюжету *danse macabre*, аллегории бренности жизни, который становится метафорой его собственного физического и душевного состояния. Из потока тонких, нервных штрихов проступает погрудный автопортрет художника-горбуна, с которым органично сращено костлявое тело Смерти. Искривленная фигура и горб — это пластическое воплощение груза страданий, деформации души и тела под давлением болезни и воспоминаний об ужасах войны.

В целом в швейцарский период творчества интерес художника смещается от танца как выражения витальных сил и вызова морали к хореографии как высокому искусству. Это связано с его погружением в 1920–1930-е годы в эстетику нового немецкого танца (*Neudeutsche Tanzbewegung*), представленного хореографами-пионерами Мэри Вигман, Рудольфом фон Лабаном и Гретой Палуккой [Rhodes, 1993, p. 138]. Сохранились две ксилографии, посвященные ведущим хореографам нового танца: «Палукка» (1930, Ил. 29) и «Танец Мэри Вигман» (1933, Ил. 30), выполненные в единой стилистике. Обе работы фиксируют кульминационный момент динамичного движения: фигуры изображены в экспрессивном, почти вихревом вращении с размашистыми жестами рук, выраженными витиеватыми повторяющимися линиями. Чтобы визуализировать сам процесс движения, Кирхнер использует прием мультипликации в изображении частей тел: так, у Вигман мы видим целых четыре ладони и четыре стопы, а контур тела Палукки кажется раздваивающимся. В результате художник передает оптический и психологический эффект восприятия, когда человеческий взгляд не успевает за стремительной динамикой танца, схватывая лишь ее энергетический след. Таким образом, временной ритм хореографии здесь трансформирован в пространственный ритм графической композиции.

Личное знакомство с Вигман в 1926 году и посещение ее репетиций в Дрездене (куда художник время от времени ездил из Давоса) стали поворотным моментом: Кирхнер увидел в ее пластике родственный художественный поиск — создание «современной красоты» через экспрессивное движение объемов и ритмические повторы. Он писал, что их объединяет «молчаливое согласие в вопросах искусства» [Ibid., p. 140]. Этот диалог привел к трансформации его собственного метода. Танец вновь стал для Кирхнера отправной точкой для формальных экспериментов, метафорой творческого процесса как такового. В работах конца 1920–1930-х годов («Танец», 1927–1931, Ил. 31; «Два танцора», 1932) фигуративная форма постоянно балансирует на грани растворения в чистой, «взволнованной» линии, не переходя, однако, в беспредметность. Именно в этих лаконичных



Ил. 28

Э. Л. Кирхнер. Автопортрет с танцующей смертью. 1918. Ксилография. 57,8 × 41 см. Штеделевский художественный музей, Франкфурт-на-Майне



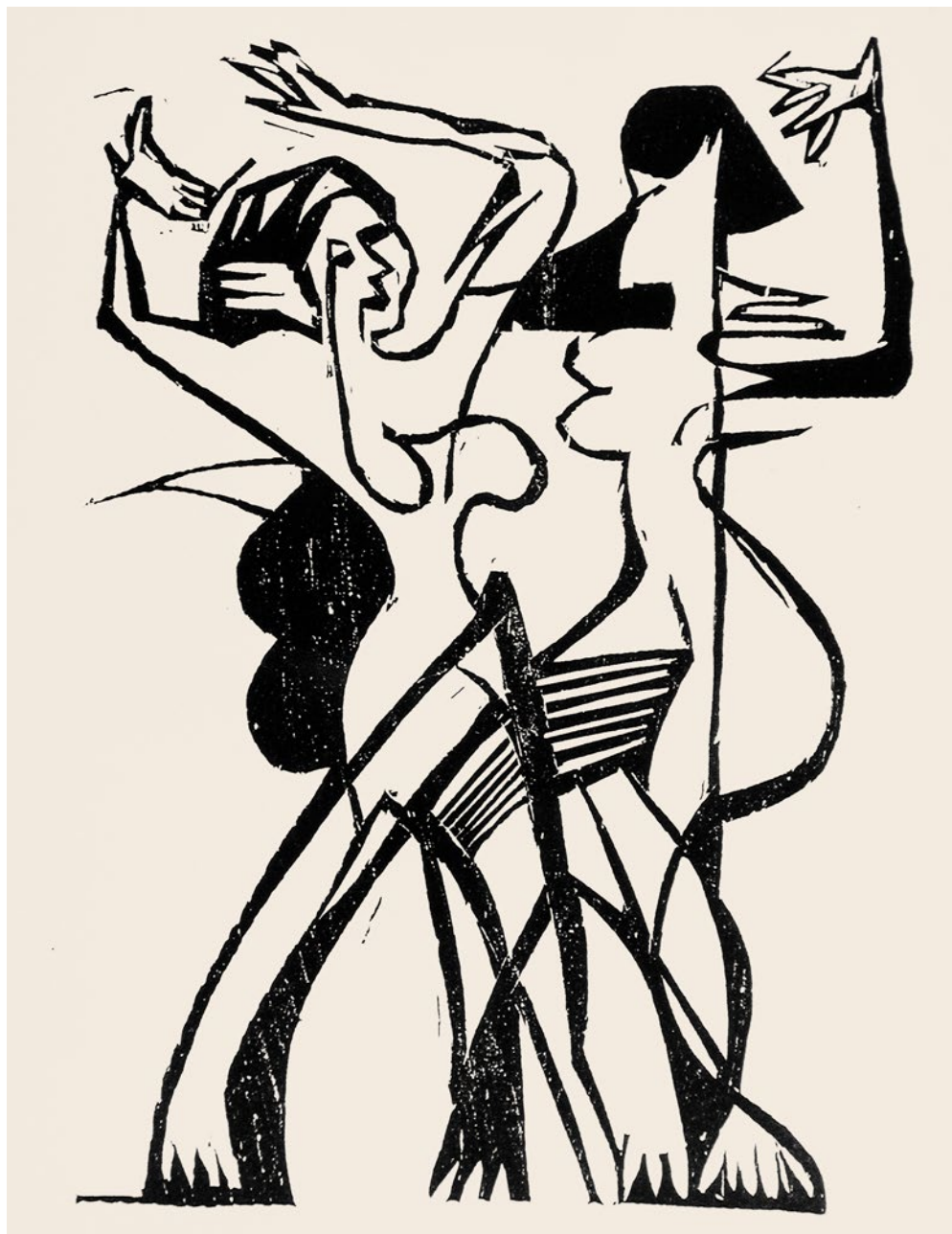
Ил. 29

Э. Л. Кирхнер. Палукка. 1930. Цветная ксилография.
51 × 43 см. Национальная галерея искусства,
Вашингтон



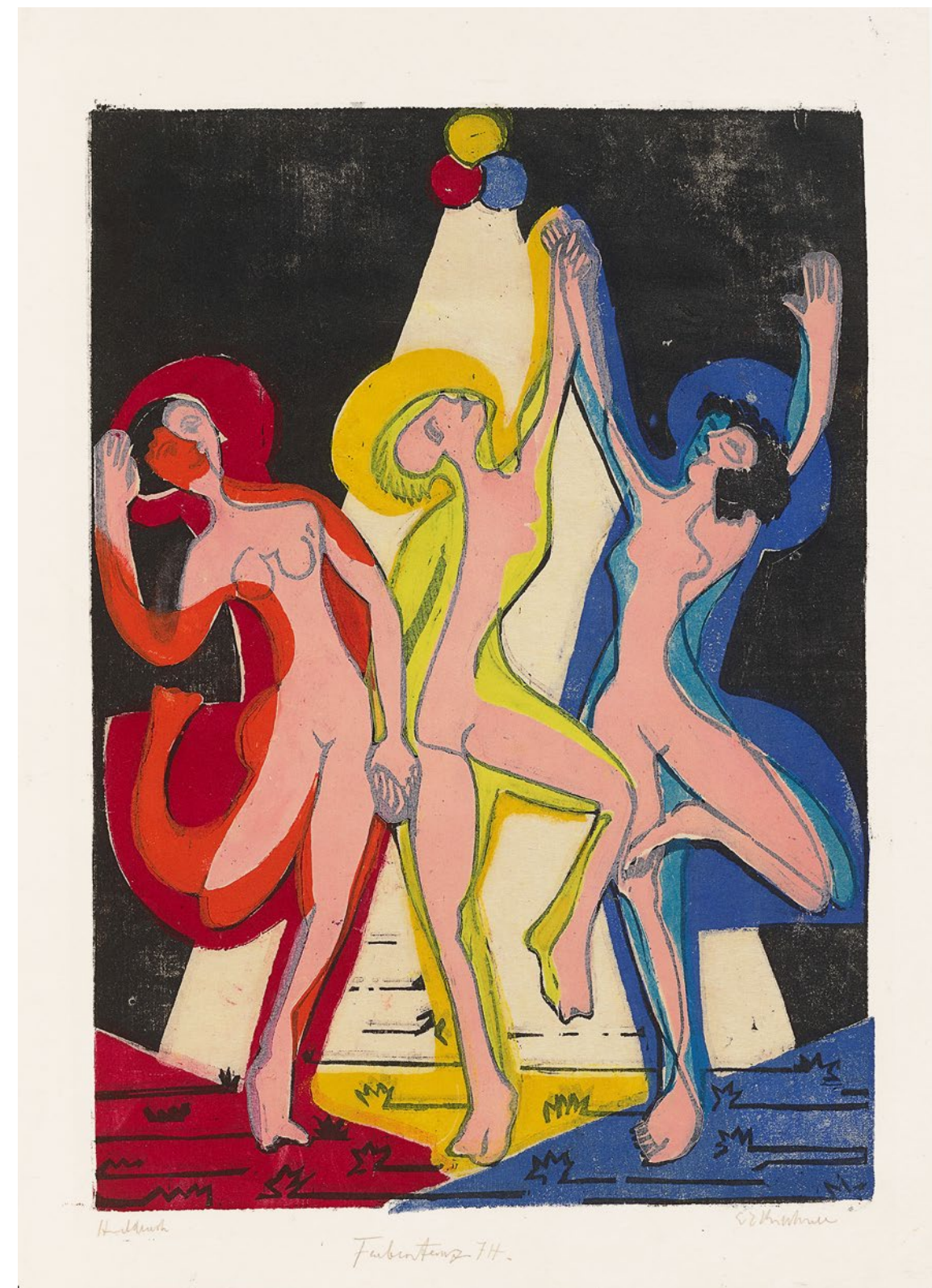
Ил. 30

Э. Л. Кирхнер. Танец Мэри Вигман. 1933.
Ксилография. 53,2 × 41,3 см. Национальная галерея
искусства, Вашингтон



Ил. 31

Э. Л. Кирхнер. Танец. 1927–1931. Ксилография.
26,04 × 15,24 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес



Ил. 32

Э. Л. Кирхнер. Цветной танец. 1933.
Цветная ксилография. 50,2 × 35,4 см. Штеделевский
художественный музей, Франкфурт-на-Майне

как по цвету, так и по стилистике гравюрах с наибольшей силой манифестируется «иероглифическая» сущность творческого метода Кирхнера. Человеческая фигура окончательно сводится к концентрированному образ-знаку, где пластический иероглиф становится прямым, почти телесным эквивалентом экспрессивного жеста движения.

Апогеем этого синтеза стал проект «Цветной танец» (1932–1934, Ил. 32) — живописное панно и серия гравюр, созданные как эскизы для оформления торжественного зала музея Фолькванг в Эссене (проект, оставшийся, увы, нереализованным).

Композиция работы вдохновлена, по всей видимости, картиной Пикассо «Три танцора» (1925, Ил. 33), на что указывает фронтальное расположение трех фигур, их жесты и пластика. Однако Кирхнер очищает своих танцовщиц от кубистического «налета», упрощает их формы и отказывается от всех лишних деталей. Плавные, лишенные прежней угловатости линии очерчивают силуэты трех танцовщиц на фоне стилизованной белой горной вершины. Колористическая гамма также предельно лаконична и строится на принципе разложения белого света на чистые спектральные цвета (синий, желтый, красный). Фигуры танцовщиц и горный пейзаж кажутся «подсвеченными» изнутри этими абстрактными цветовыми потоками. Это создает эффект внутреннего свечения, энергетического излучения, что и роднит цвет со звуковой вибрацией или энергетическим полем. В этой связи исследователи обоснованно говорят о «музыкализации» цвета [Ibid., p. 144] в творчестве позднего Кирхнера.

Таким образом, в поздний период танец окончательно утвердился для Кирхнера как концептуальный инструмент для перевода движения и ритма в визуальный образ. Этот метод позволил художнику трансформировать свою экспрессионистскую стилистику, приблизившись к проблематике чистого формообразования и синтеза искусств, что шло в русле общей для европейского модернизма тенденции, находившей свое выражение, в частности, в сценических экспериментах Баухауса. Здесь можно вспомнить Оскара Шлеммера с его «балетной триадой», где тело также рассматривалось как абстрактная, геометризованная единица в тотальном художественном действе.

Графика Кирхнера не только в значительной степени определила развитие немецкого экспрессионизма, но и оказала влияние на последующие художественные течения Германии, в особенности на послевоенный неоэкспрессионизм. Его эксперименты с формой, цветом и материалом по сей день остаются примером радикального художественного высказывания, в котором техническое новаторство неразрывно связано с трансляцией духовно-эмоционального состояния. Искусство в подобной системе художественных координат предстает духовным эквивалентом реальности, выраженным через лаконичный и острый язык графического жеста.



Ил. 33

Пабло Пикассо. Три танцора. 1925. Холст, масло.
215,3×142,2 см. Галерея Тейт Модерн, Лондон

Наряду с живописными экспериментами графика стала для Кирхнера центральным медиумом, в котором наиболее полно и радикально воплотились его творческие поиски. Уникальность графики Кирхнера заключается не в простом дублировании живописных находок, а в ее первородной и формообразующей роли. Именно сопротивление деревянной доски породило его «рубленую» линию, необходимость крайнего обобщения в гравюре отточила его «иероглифический» метод, а спонтанность рисунка стала непосредственным слепком нервного импульса.

Дрезденский и берлинский периоды творчества Кирхнера образуют принципиальную дихотомию: если в Дрездене доминирует тема идиллического единения с природой, то Берлин ознаменовал собой напряженное, нервное погружение в урбанистическую реальность. Тема танца проходит через все творчество Кирхнера, эволюционируя от выражения дионисийской свободы и вызова общественным нормам до концептуального инструмента для исследования движения, ритма и синтеза искусств.

Военный опыт и последовавший психический кризис не истощили творческие силы Кирхнера, но придали его художественному языку еще большую обостренность, о чем убедительно свидетельствуют произведения 1915–1918 годов. Именно эта вынужденная «обостренность» позволила ему с такой беспощадной точностью исследовать в графике пограничные состояния человеческой психики (тревогу, изоляцию), превращая личную боль в универсальный художественный язык. Графика стала для него пространством рефлексии и глубокого самоанализа, приобретая исповедальный характер.

Таким образом, линия для Кирхнера — это не просто графический элемент, а главный нерв и пульс его искусства. От грубой силы ксилографического штриха до тончайшей сетки в поздних портретах, она эволюционировала, но всегда оставалась проводником интенсивного переживания. Его «иероглифические» образы в зависимости от субъективного ощущения художника предстают перед нами как знаки то телесной свободы и творческой витальности, то урбанистической тревоги и военной травмы. В конечном счете, именно линия стала для Кирхнера и его соратников по «Мосту» манифестом нового видения, в котором главной ценностью является не сходство с натурой, а энергия внутреннего опыта.

Библиография

- Беликова, М. (2023).** *Репрезентация современного города и технического прогресса в работах художников Новой вещественности: Германия, 1920–1930-е годы*: диссертация ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. Москва.
- Зиммель, Г. (2002).** *Большие города и духовная жизнь* // Логос. № 3–4 (34). С. 23–34.
- Кирхнер, Э. Л. (1969).** *Заметки о жизни и работе [1931 г.]* // Мастера искусства об искусстве: Том 5, кн. 2. Искусство конца XIX — начала XX века / под ред. И. Л. Маца, И. В. Яворской. Москва.
- Маркин, Ю. (2014).** *Экспрессионисты. Живопись. Графика*. М.: РИП-холдинг.
- Ницше, Ф. (2013).** *Малое собрание сочинений* / Пер. с нем. Ю. Антоновской, В. Вейнштока, А. Заболоцкой. СПб.: Азбука-Аттикус.
- Фостер, Х., Краусс, Р., Буа, И.-А., Бухло, Б. Х. Д., Джослит, Д. (2015).** *Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Щулепникова, Е., Емельянова, А. (2020).** *Русские сезоны Дягилева в Германии (1912)* // Журнал исторических исследований. Т. 5, № 2. С. 9–13.
- Bartmann, D. (2006).** *Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871–1939* // Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz / Herausgegeben von K. Sagner, M. Ulrich. München: Hirmer Verlag. S. 70–81.
- Bergius, H. (1986).** *Berlin als Hure Babylon* // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert / Herausgegeben von J. Boberg, T. Fichter, E. Gillen. München: Beck. S. 102–119.
- Bryant, E. (1959).** *Three prints and one drawing: notes on E. L. Kirchner's contributions to 20th-century graphic art* // Brooklyn Museum Bulletin. Vol. 20, No. 3. Pp. 7–16.
- Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens (2001)* / Herausgegeben von K. Henkel, R. März. Berlin: G-und-H Verlag.
- Figura, S. (2011).** *German Expressionism: The Graphic Impulse* // German Expressionism: The Graphic Impulse / Edited by S. Figura. New York: The Museum of Modern Art.
- Glaser, C. (1923).** *Die Graphik der Neuzeit: vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Haxthausen, C. (1991).** *"A New Beauty": Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin* // Berlin: Culture and Metropolis / Edited by C. Haxthausen, H. Suhr. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 58–94.
- Kuspit, D. (2011).** *Intersubjectivity and Selfhood of the Brücke: a Kohutian Perspective* // New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History / Edited by C. Weikop. Burlington, VT: Ashgate. Pp. 177–192.
- Marsalle, L. (Kirchner) (2003).** *E. L. Kirchner' Drawings* / Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin years / Edited by J. Lloyd, M. Moeller. London: Royal Academy of Arts. Pp. 209–213.
- Moeller, M. (2003).** *Kirchner as a German Artist* // Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin years / Edited by J. Lloyd, M. Moeller. London: Royal Academy of Arts. Pp. 23–26.
- Rhodes, C. (2011).** *Difficult Kirchner: alternative traditions, visual tensions, autodidacticism* // New perspectives on Brücke expressionism: bridging history / Edited by C. Weikop. Burlington, VT: Ashgate. Pp. 125–141.
- Rhodes, C. (1993).** *The body and the dance: Kirchner's Swiss work as expressionism* // Expressionism reassessed / Edited by S. Behr, D. Fanning, D. Jarman. Manchester [England]; New York: Manchester University Press. Pp. 133–146.

- Rowe, D. (2003).** *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- Soika, A. (2004).** *Review: Kirchner* // Print Quarterly. Vol. 21, No. 2. Pp. 195–199.
- The Digital Collection of Städel Museum*. URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/self-portrait-with-dancing-death> (дата обращения: 19.12.2025)
- Weber, M. (1911).** *Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19. — 22. Oktober 1910 in Frankfurt a. M.* Tübingen: Mohr.
- Worringer, W. (1907).** *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Neuwied: Heusersche Verlags-Druckerei.
- Yeats, J. (2021).** *At the Centre of the Metropolis: Potsdamer Platz* // The Art of Society. 1900–1945. The Nationalgalerie Collection / Edited by D. Scholz, I. Grun. Berlin: DVC. Pp. 82–83.
- Zimmermann, M. (2003).** *Art and Crisis: Kirchner Paints Kirchner* // Ernst Ludwig Kirchner — Mountain Life: the Early Years in Davos, 1917–1926. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. Pp. 59–70.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Э. Л. Кирхнер. Титульный лист манифеста группы «Мост». 1906. Ксилография. 28,5 × 22,2 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/69786> (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 2.** Э. Л. Кирхнер. Манифест группы «Мост». 1906. Ксилография. 28,8 × 22,2 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/69786> (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 3.** Э. Л. Кирхнер. Обнаженные в мастерской. 1909. Бумага, итальянский карандаш. 34,6 × 43,2 см. Частная коллекция. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Akte_im_Atelier_c1907.jpg (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 4.** Э. Л. Кирхнер. Купающиеся в Морицбурге. 1909. Бумага, уголь. 35 × 44,6 см. Частная коллекция. Источник изображения — URL: <https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=123001097&anummer=22> (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 5.** Э. Л. Кирхнер. Каштаны в лунном свете. 1904. Цветная ксилография. 23,5 × 20,5 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner,_Chestnut_Trees_in_Moonlight,_1904,_NGA_152784.jpg (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 6.** Э. Л. Кирхнер. Обнаженные танцовщицы. 1909. Ксилография. 42,8 × 67,2 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-67181.html (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 7.** Э. Л. Кирхнер. Купальщики среди камышей. 1910. Цветная ксилография. 40,3 × 54 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.moma.org/collection/works/64663> (дата обращения: 10.12.2025)
- Ил. 8.** Э. Л. Кирхнер. Танцовщица с ожерельем. 1910. Раскрашенное дерево. 54,3 × 15,24 × 13,97 см. Музей искусств

округа Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: <https://collections.lacma.org/node/2113877> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 9. Э. Л. Кирхнер. Купающаяся пара. 1910. Цветная ксилография. 25 × 35,4 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Источник изображения — URL: <https://www.nga.gov/artworks/152785-bathing-couple> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 10. Э. Л. Кирхнер. Уличная сцена. 1914. Бумага, чернила, акварель. 54,3 × 39,4 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.moma.org/collection/works/36343> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 11. Э. Л. Кирхнер. Красная кокотка. 1914. Бумага, пастель. 4 × 30,2 см. Государственная галерея Штутгарта. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner_-_Rote_Cocotte.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 12. Э. Л. Кирхнер. Пять женщин на улице. 1914. Ксилография. 52 × 39 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Five_Women_on_the_Street,_1914,_NGA_65946.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 13. Э. Л. Кирхнер. Потсдамская площадь. 1914. Ксилография. Варианты оттисков. 52 × 37,5 см. Частная коллекция. Источники изображений — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Frauen_am_Potsdamer_Platz_1914_Farbabzug.jpg (дата обращения: 16.12.2025)

Ил. 14. Э. Л. Кирхнер. Убийца. 1914. Литография. 50,1 × 65,2 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_The_Murderer_%281914%29_%2824818343310%29.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 15. Э. Л. Кирхнер. Вечерний патруль. 1915. Литография. 54,5 × 63,5 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.moma.org/collection/works/83740> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 16. Э. Л. Кирхнер. Солдатская баня. 1915. Холст, масло. 140 × 150,5 см. Национальная галерея Осло. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Das_Soldatenbad.jpg#/media/File:Kirchner_-_Artillerymen_in_the_Shower,_1915,_NMK.DEP.2019.0008.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 17. Э. Л. Кирхнер. Солдатская баня. 1915. Литография. 57,8 × 65,3 см. Художественный музей в Морицбурге. Источник изображения — URL: <https://st.museum-digital.de/object/38712> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 18. Э. Л. Кирхнер. Цикл иллюстраций к повести А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». 1915. Шлемиль встречает свою тень. Цветная ксилография. 42,7 × 37 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Peter_Schlemihls_wundersame_Geschichte_-_Schlemihls_Begegnung_mit_dem_Schatten_\(Peter_Schlemihl%27s_Wondrous_Story_-_Schlemihl%27s_Encounter_with_His_Shadow\),_1915,_NGA_110097.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Peter_Schlemihls_wundersame_Geschichte_-_Schlemihls_Begegnung_mit_dem_Schatten_(Peter_Schlemihl%27s_Wondrous_Story_-_Schlemihl%27s_Encounter_with_His_Shadow),_1915,_NGA_110097.jpg) (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 19. Э. Л. Кирхнер. Цикл иллюстраций к повести А. фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». 1915. Одиночество в комнате. Цветная ксилография. 41,2 × 34,5 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон.

Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Peter_Schlemihls_wundersame_Geschichte_-_Schlemihl_in_der_Einsamkeit_des_Zimmers_\(Peter_Schlemihl%27s_Wondrous_Story_-_Schlemihl_in_the_Solitude_of_His_Room\),_1915,_NGA_110095.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Peter_Schlemihls_wundersame_Geschichte_-_Schlemihl_in_der_Einsamkeit_des_Zimmers_(Peter_Schlemihl%27s_Wondrous_Story_-_Schlemihl_in_the_Solitude_of_His_Room),_1915,_NGA_110095.jpg) (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 20. Э. Л. Кирхнер. Голова больного. 1918. Ксилография. 58,8 × 43,4 см. Штеделевский художественный музей, Франкфурт-на-Майне. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head_of_a_sick_man_\(Self_Portrait\)_-_Ernst_Ludwig_Kirchner_1917.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head_of_a_sick_man_(Self_Portrait)_-_Ernst_Ludwig_Kirchner_1917.jpg) (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 21. Э. Л. Кирхнер. Автопортрет под воздействием морфия. 1917. Бумага, перо. 50 × 38 см. Музей группы «Мост», Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner_-_Selbstbildnis_unter_Morphium.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 22. Э. Л. Кирхнер. Нервные люди за обедом. 1916. Ксилография. 42 × 28 см. Государственный музей земли Гессен, Дармштадт. Источник изображения — URL: <https://artchive.ru/res/media/img/oy1200/work/4ba/471067@2x.jpg> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 23. Э. Л. Кирхнер. Портрет Людвиг Шамеса. 1918. Ксилография. 60,9 × 40,9 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.moma.org/collection/works/59798> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 24. Э. Л. Кирхнер. Портрет отца Мюллера. 1918. Ксилография. 55 × 34 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://artchive.ru/artists/1692~Ernst_Ljudvig_Kirkhner/works/237695~Otets_Mjuller (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 25. Э. Л. Кирхнер. Портрет отца Мюллера. 1918. Цветная ксилография. 59 × 46 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-64901.html (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 26. Э. Л. Кирхнер. Гамбургские танцовщицы. 1910. Бумага, тушь. 44,8 × 35 см. Музей группы «Мост», Берлин. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Hamburger_T%C3%A4nzerinnen.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 27. Э. Л. Кирхнер. Белая танцовщица варьете. 1914. Литография. 65,20 × 50,40 см. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. Источник изображения — URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/16176> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 28. Э. Л. Кирхнер. Автопортрет с танцующей смертью. 1918. Ксилография. 57,8 × 41 см. Штеделевский художественный музей, Франкфурт-на-Майне. Источник изображения — URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/self-portrait-with-dancing-death> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 29. Э. Л. Кирхнер. Палукка. 1930. Цветная ксилография. 51 × 43 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Palucca,_1930,_NGA_154358.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 30. Э. Л. Кирхнер. Танец Мэри Вигман. 1933. Ксилография. 53,2 × 41,3 см. Национальная галерея искусства, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_Mary_Wigman%27s_Dance,_1933,_NGA_73588.jpg (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 31. Э. Л. Кирхнер. Танец. 1927–1931. Ксилография. 26,04 × 15,24 см. Музей искусств округа Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: <https://collections.lacma.org/node/200114> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 32. Э. Л. Кирхнер. Цветной танец. 1933. Цветная ксилография. 50,2 × 35,4 см. Штеделевский художественный музей, Франкфурт-на-Майне. Источник изображения — URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/dance-of-colours> (дата обращения: 10.12.2025)

Ил. 33. Пабло Пикассо. Три танцора. 1925. Холст, масло. 215,3 × 142,2 см. Галерея Тейт Модерн, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-three-dancers-t00729> (дата обращения: 10.12.2025)

References

Bartmann, Dominik (2006). *Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871–1939* // Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz / Edited by Karin Sagner, Mattias Ulruch. München: Hirmer Verlag. S. 70–81. [In German]

Belikova, Maria (2023). *Representation of the modern city and technological progress in the works of New Objectivity artists: Germany, 1920s–1930s* [Unpublished PhD dissertation]. Moscow. [In Russ.]

Bergius, Hanne (1986). *Berlin als Hure Babylon* // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert / Edited by Jochen Boberg, Tilman Fichter, Eckhart Gillen. München: Beck. S. 102–119. [In German]

Bryant, Edward (1959). *Three prints and one drawing: notes on E. L. Kirchner's contributions to 20th-century graphic art* // Brooklyn Museum Bulletin. Vol. 20, No. 3. Pp. 7–16. [In English]

Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens (2001) / Edited by K. Henkel, R. März. Berlin: G-und-H Verlag. [In German]

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Bukhlo, Benjamin H. D.; Joselit, David (2015). *Art since 1900: Modernism. Antimodernism. Postmodernism.* Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]

Glaser, Curt (1923). *Die Graphik der Neuzeit: vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.* Berlin: Bruno Cassirer. [In German]

Haxthausen, Charles (1991). *“A New Beauty”: Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin* // Berlin: Culture and Metropolis / Edited by Charles Haxthausen; Heidrun Suhr. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 58–94. [In English]

Kirchner, Ernst Ludwig (1969). *Notes on Life and Work [1931]* // Masters of Art on Art: Volume 5, book 2. Art of the late 19th — early 20th century / Edited by Mats Ivan Ludvigovich; Yavorskaya Nina Viktorovna. Moscow. [In Russ.]

Kuspit, Donald (2011). *Intersubjectivity and Selfhood of the Brücke: a Kohutian Perspective* // New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History / Edited by Christian Weikop. Burlington, VT: Ashgate. Pp. 177–192. [In English]

Markin, Yuriy (2014). *Expressionists. Painting. Graphics.* Moscow: RIP–holding. [In Russ.]

Marsalle, Louis de (Kirchner) (2003). *E. L. Kirchner' Drawings* // Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin years / Edited by Jill Lloyd; Magdalena Moeller. London: Royal Academy of Arts. Pp. 209–213. [In English]

Moeller, Magdalena (2003). *Kirchner as a German Artist* // Ernst Ludwig Kirchner: the Dresden and Berlin years / Edited by Jill Lloyd; Magdalena Moeller. London: Royal Academy of Arts. Pp. 23–26. [In English]

Nietzsche, Friedrich (2013). *Small Collected Works* / Transl. from German by Yu. Antonovskaya, V. Vainshtok, A. Zabolotskaya. St. Petersburg: Azbuka-Attikus. [In Russ.]

Rhodes, Colin (1993). *The body and the dance: Kirchner's Swiss work as expressionism* // Expressionism reassessed / Edited by Shulamith Behr; David Fanning, Douglas Jarman. Manchester [England]; New York: Manchester University Press. Pp. 133–146. [In English]

Rhodes, Colin (2011). *Difficult Kirchner: alternative traditions, visual tensions, autodidactism* // New perspectives on Brücke expressionism: bridging history / Edited by Christian Weikop. Burlington, VT: Ashgate. Pp. 125–141. [In English]

Rowe, Dorothy (2003). *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany.* Aldershot: Ashgate Publishing Ltd. [In English]

Shchulepnikova, Ekaterina Ilinichna; Emelyanova, Alexandra Andreevna (2020). *Russian Seasons of Diaghilev in Germany (1912)* // Journal of Historical Studies Vol. 5, No. 2. Pp. 9–13. [In Russ.]

Simmel, Georg (2002). *The Metropolis and Mental Life* // Logos. № 3–4 (34). S. 23–34. [In Russ.]

Soika, Aya (2004). *Review: Kirchner* // Print Quarterly. Vol. 21, No. 2. Pp. 195–199. [In English]

The Digital Collection of Städel Museum. URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/self-portrait-with-dancing-death> (access date: 19.12.2025).

Weber, Max (1911). *Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19. — 22. Oktober 1910 in Frankfurt a.M.* Tübingen: Mohr. [In German]

Worringer, Wilhelm (1907). *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie.* Neuwied: Heusersche Verlags-Druckerei. [In German]

Yeats, Johanna (2021). *At the Centre of the Metropolis: Potsdamer Platz* // The Art of Society. 1900–1945. The Nationalgalerie Collection / Edited by Dieter Scholz, Irina Grun. Berlin: DVC. [In English]

Zimmermann, Michael (2003). *Art and Crisis: Kirchner Paints Kirchner* // Ernst Ludwig Kirchner — Mountain Life: the Early Years in Davos, 1917–1926 / Edited by Bernhard Bürgi. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. Pp. 59–70. [In English]

«кино на бумаге» в графическом романе: визуальные коды романов без слов

П. В. ДЕДЮХИНА

Корпоративная художественная
коллекция АО «Газпромбанк»,
117420, Россия, Москва,
Раушская наб., д. 16
polina.dedykhina@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-206-229

Аннотация

Статья посвящена исследованию жанра романа без слов — особой форме визуального нарратива, возникшей в Европе начала XX века. Этот жанр представляет собой последовательность гравюр, объединенных в книжный формат и образующих повествование без участия текста. Романы без слов совмещают принципы изобразительного искусства и литературы. Вместе с тем немой кинематограф также оказал существенное влияние на эстетику жанра и имеет с ним ряд общих свойств, отражающих тенденцию эпохи к формированию особого визуального типа повествования.

Исследование направлено на то, чтобы проследить, как в романах без слов и в немом кинематографе формируется единая система визуального нарратива, где изображение становится носителем действия и эмоции. Общность между романами без слов и немой кино обнаруживается не только в сходстве эстетических приемов и взаимовлиянии, но и во внутреннем родстве художественного мышления. Эти черты выявляются на примере произведений Франса Мазереля и Линда Уорда, в которых наиболее полно проявляются эстетические особенности жанра: влияние экспрессионистского кино, использование ксилографии как демократичной и выразительной техники, а также приемы, близкие к монтажу и ритму немого фильма.

Период расцвета жанра совпадает с эпохой немого кино и его уходом перед звуковым, что подчеркивает их общую природу и схожие художественные устремления. Оба направления обращаются к универсальному зрительскому опыту, к языку, понятному без перевода, основанному на жесте, мимике, контрасте света и тени. Романы без слов предстают как художественный эксперимент эпохи — попытка создать универсальный визуальный язык.

Ключевые слова: роман без слов, визуальный нарратив, немое кино, гравюра, иллюстрированный рассказ, Франс Мазерель, Линд Уорд, Милт Гросс, экспрессионизм

POLINA V. DEDYUKHINA

Corporate Art Collection, Gazprombank JSC,
117420, Russia, Moscow, 16 Raushskaya Emb.
polina.dedykhina@gmail.com

“paper cinema” in the graphic novel: visual codes of the wordless novels

Для цитирования: Дедюхина П. В.
«Кино на бумаге» в графическом
романе: визуальные коды романов без
слов // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design. № 9 (1/2026). С. 206–229

Abstract

This article explores the wordless novel as a distinctive form of visual narration that emerged in Europe in the early XXth century. These works present sequences of woodcuts arranged in book form, creating a visual narrative. Bringing together the conventions of graphic art and the structural logic of literature, wordless novels also developed in close dialogue with silent cinema, sharing its interest in a purely visual language capable of conveying complex emotional and narrative content.

The study examines the ways in which wordless novels and silent film construct comparable systems of visual storytelling, in which meaning is generated through images that function simultaneously as narrative units and expressive signs. Their affinity lies not only in parallels of technique or influence, but in a deeper convergence of artistic thinking. This is particularly evident in the works of Frans Masereel and Lynd Ward, whose books reveal strong connections with Expressionist film, the expressive potential of the woodcut medium, and compositional methods analogous to cinematic montage.

The peak of the genre coincided with the final years of silent cinema and its transition to sound, a historical parallel that underscores the shared aesthetic aims of both forms. Each sought a universally legible visual language grounded in gesture, facial expression, and the interplay of light and shadow. Viewed in this context, wordless novels can be understood as a significant artistic experiment of their time — an attempt to articulate a pictorial narrative.

Keywords: wordless novel, visual narrative, silent cinema, woodcut, pictorial narrative, Frans Masereel, Lind Ward, Milt Gross, expressionism

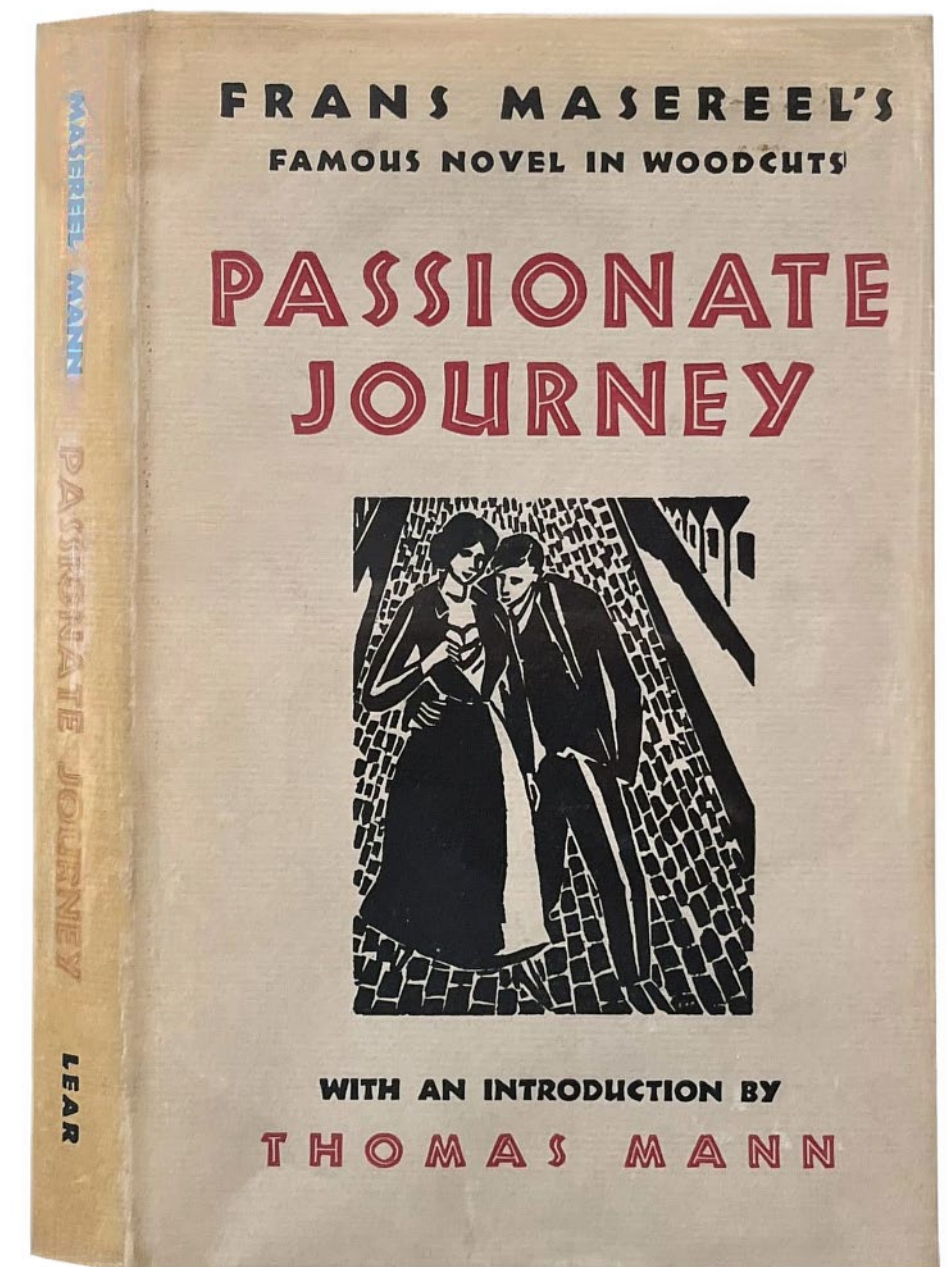
Роман без слов — самобытное и сравнительно редкое явление в искусстве книги. В произведениях такого рода нарратив строится при помощи последовательности сюжетно связанных гравюр, без использования вербальной составляющей. По своей композиции они воспроизводят структуру литературного романа, а по формальным характеристикам используют книжный формат. Это важный аспект, поскольку художники сознательно используют традиционную литературную форму: не серию рисунков или художественный альбом, а именно книгу (Ил. 1). Изображения в этих произведениях взаимосвязаны и не могут рассматриваться отдельно от контекста романа, частично не утратив при этом смысл. Франс Мазерель, основатель жанра, смог найти визуальные инструменты выражения, чтобы говорить о сложных идеях и социальных проблемах только графическими средствами, не задействуя вербальный язык. Сегодня наследники жанра — графические романы, немые книги для детей и взрослых и, в определенной мере, комиксы¹ — это неотъемлемая часть современной массовой культуры, но в начале XX века роман без слов был новым явлением, которое переживало становление и вырабатывало свой уникальный бессловесный образный язык.

Хотя роман без слов является достаточно редкой художественной формой, это не уникальный эксперимент в творчестве отдельно взятого художника, а самостоятельный жанр с устоявшейся структурой. Существует круг авторов, которые использовали сходные принципы построения повествования, опирались на одну технику — ксилографию, — определяли свои произведения как «романы без слов» (фр. — roman sans paroles; англ. — wordless novels) или «романы-гравюры» (нем. — roman en Holzschnitten; англ. — novel in woodcut)², использовали похожие стилистические приемы, были знакомы с работами друг друга и развивали жанр, внося в него индивидуальные нововведения. Самыми известными представителями являются бельгийский художник Франс Мазерель, который считается его основоположником, и Линд Уорд, чьи эксперименты способствовали развитию жанра в США, где он получил теоретическое осмысление и ряд новшеств в системе визуального языка. Это знаковые авторы, которые ассоциируются с романами без слов в первую очередь. Однако многие другие художники также обращались к жанру, хотя это и оставалось лишь эпизодом в их творческой биографии. При этом, есть ряд значимых имен, которые достаточно активно работали в жанре, например Роджер Бак или Елена Бочарова-Диттрихова. А такие авторы, как Отто Нюкель, Джакомо Патри, Милт Гросс, хоть и не создали

1 Несмотря на то что комикс появляется в XIX веке, ряд исследователей указывает на более сложную и нелинейную траекторию его развития. Например, С. Мак-Клауд рассматривает роман без слов как важное звено в истории визуального нарратива, повлиявшее на формирование современного языка комикса [McCloud, 1994, p. 18].

2 Необходимость обращения к терминологии в различных языках обусловлена сложностью в определении приоритетного термина. Основоположник жанра Франс Мазерель — художник бельгийского происхождения.

Романы изначально издавались с названиями на французском и немецком. В то же время, наиболее полный дискурс сформировался в американском искусствознании. Основной корпус научных исследований романов без слов на английском языке, также именно в англоязычной среде этот жанр обрел первоначальную теоретическую базу благодаря художнику Линду Уорду. Ввиду этого, в рамках исследования представляется логичным отдать приоритет именно англоязычному термину, хотя хронологически он и появился позже других.



Ил. 1

Обложка романа Франса Мазереля «Мой часослов» ("Mon Livre d'heures", 1919) издания 1948 года (в США издавалось под названием "Passionate journey")

большого числа произведений, но внесли весомый вклад в развитие романов без слов³.

Отличительная особенность жанра заключается в том, что романы без слов не иллюстративны. Автор создает принципиально новое произведение с сюжетной точки зрения, а не иллюстрирует уже существующий литературный источник. Это своего рода вызов и для автора, и для зрителя. Автору необходимо создать простую и понятную композицию и систему визуальных знаков в отдельно взятых изображениях, а также выстроить их в последовательность таким образом, чтобы получилось связанное и содержательное повествование. Зритель, в свою очередь, сталкивается с новой, незнакомой языковой системой. Это определяет некоторые эстетические особенности произведений. Простота и условность изображений связаны с их функциональными задачами: они должны быть построены таким образом, чтобы зритель правильно и быстро смог их интерпретировать.

Стремление к созданию легкого для понимания нарратива важно, поскольку содержательная составляющая романов имеет свою специфику. Объединяющим фактором и смыслообразующим для жанра импульсом была идеологическая направленность этих произведений. Многие авторы, и в первую очередь Мазерель и Уорд, придерживались социалистических и пацифистских взглядов, а одной из первостепенных задач искусства видели служение общественной борьбе. Один из наиболее авторитетных исследователей жанра, Перри Виллет, точно сформулировал ключевую смысловую черту романов без слов: «Темы несправедливости и мученичества, представленные в качестве своего рода социалистической мелодрамы, являются объединяющим элементом эстетики жанра» [Willett, 2005, p. 114]. Мазерель писал, что знакомство с социалистической литературой, с трудами Маркса и Кропоткина, желание обратить внимание на социальную несправедливость и проблемы неравенства стали для него импульсом к созданию произведений, которые бы помогли ему просто и доступно, при помощи ярких, эмоционально окрашенных образов доносить свои взгляды до широкой аудитории [Vorms, 1966, p. 19]. Он говорил: «Мне было недостаточно быть просто художником. В гравюре я нашел то, что позволило мне обращаться к тысячам» [Vorms, 1966, p. 35]. В будущем это стало не просто важным, а программным моментом для романов без слов, и последователи Мазереля обязательно затрагивали значимые социальные проблемы, даже если не делали их главной темой произведения⁴.

3 Романы без слов относительно редко становятся предметом отдельного исследования. Чаще они рассматриваются в рамках творчества конкретных художников (прежде всего Франса Мазереля и Линда Уорда) и нечасто выделяются непосредственно в качестве предмета анализа. Исследования, целенаправленно посвященные романам без слов, главным образом представлены в американском искусствознании. Основной корпус литературы, связанный с этой проблемой, принадлежит нескольким авторам, которые достаточно подробно разработали проблематику жанра в различных аспектах в своих статьях и монографиях. Это, в частности, Перри Виллет [Willett, 2005], Дэвид Берона [Berona, 2001; 2003;

2008], Мартин Коэн [Cohen, 1977], Джордж Уолкер [Walker, 2007] и Арт Шпигельман [Spiegelman, 2010].

4 Это сыграло трагическую роль в истории развития жанра, поскольку он попал под политическую цензуру и в Европе, и в США. В Германии он был запрещен как объект «дегенеративного искусства», в США, в свою очередь, подвергся цензуре в связи с законом о запрете пропаганды социалистических взглядов после Второй мировой войны. Возможно, если бы не официальные запреты, жанр получил бы большее развитие, привлек большее количество последователей или, как минимум, был бы известнее широкой публике сегодня.

Можно утверждать, что обобщенность форм, схематичность и отсутствие детализации во многом связаны не столько со смысловым посылом произведений и стремлением создать понятное изображение, сколько с техникой, которую избирают художники. Практически всегда это ксилография, изредка — максимально близкая ей по художественным и стилистическим особенностям линогравюра. Не случайно другое общепринятое название романов без слов, к которому часто обращаются художники, — роман-гравюра (novel in woodcuts). Однако выбор именно этой техники также обусловлен стоящими перед авторами художественными и идейными задачами. Ксилография с момента своего появления в западноевропейском искусстве в XV веке, имела достаточно демократичный характер. Это была доступная техника, подчас утилитарная, широко применявшаяся в повседневной визуальной культуре. Именно этот вид гравюры стал одним из первых средств массового искусства и широко использовался в народном творчестве. С его помощью создавались самые разные вещи — от игральных карт и лубочных картинок до религиозных гравюр и книжных иллюстраций. Доступность ксилографии и связь с простым народным творчеством как нельзя лучше соответствовала идейной составляющей романов без слов. Кроме того, изначально гравюра на дереве была средством быстрой и ясной передачи информации. На ранних этапах она существовала преимущественно в виде отдельных листов, продававшихся на ярмарках и площадях. Этот формат определял и особенности изображения — крупные фигуры, упрощенный рисунок, отсутствие тонкой моделировки. Этому способствовала и сама природа материала: мягкая, волокнистая структура дерева препятствовала созданию тонких штрихов, порождая контрастные черно-белые пятна и четкий, плотный контур. Именно эти черты — контраст света и тени, мощная линия и отказ от избыточной детализации — становятся языком художественной выразительности в романах без слов.

При всей видимой простоте роман без слов являет собой сложный жанр, в котором соединяются средства выразительности литературы, художественной графики и, что может показаться на первый взгляд неожиданным, — немного кинематографа. Его структура основана на последовательности изображений, аналогичной последовательности кадров, но разворачивающейся не во времени, а в пределах книги. При этом зритель, перелистывая страницы и выстраивая визуальный ритм, сам вносит измерение времени. Особенно точно это соотносится со словами Ю. Лотмана: «Только кино — единственное из искусств, оперирующих зрительными образами, — может построить фигуру человека как расположенную во времени фразу» [Лотман, 1973, с. 20]. Стоит отметить, что не только кино обладает такими возможностями — романы без слов также выстраивают свои образы во времени, хотя и иным способом — через взаимодействие зрителя с материальным носителем. Если в фильме кадры сливаются в непрерывное течение, то здесь членение сохраняется, образуя особый ритм повествования. Цельность возникает в сознании зрителя, который, соединяя отдельные образы, сам создает непрерывность — как бы достраивая время внутри себя. Между

немым кино и романами без слов существует внутренняя общность, коренящаяся не столько во внешнем сходстве приемов, сколько в самом способе художественного мышления. Дэвид Берона, один из ключевых исследователей романов без слов, даже называл их «немым кино в портативной книге, которую публика могла “смотреть” в свое удовольствие» [Berona, 2008, p. 12].

Эта общность не ретроспективная интерпретация поздних исследователей, а базовая особенность произведений, на которой акцентировали внимание и художники — авторы романов без слов, и их современники. Например, Томас Манн в предисловии к одному из произведений Мазереля писал, что роман без слов «Мой часослов» (*“Mon Livre d’heures”*, 1919) является его любимым фильмом. Эта формулировка может показаться нам изысканной метафорой или поэтической вольностью, однако для современников общность романов без слов и немого кино была гораздо заметнее. Наша оптика искажена представлениями о современном кинематографе, ввиду чего немое кино часто кажется нам его менее совершенным в техническом отношении аналогом. Однако это не совсем так. Немного устаревший термин «кинокартина» не случаен. Эрвин Панофский в статье «Стиль и медиум в кино» пишет об этом: «Вместо того, чтобы имитировать театральное представление, ранние фильмы наделяли движением произведения искусства по природе своей статичные» [Панофский, 2018, с. 139]. Действительно, открытки и дешевые развлекательные иллюстрации того времени часто в буквальном смысле оживлялись на экране. Таким образом, ранние киноленты имели гораздо больше общего с художественной графикой, чем с театром. Интересно, что Панофский называет комиксы (родственный романам без слов жанр) одним из важнейших истоков киноискусства. Это позволяет говорить нам не столько о влиянии кинематографа на романы без слов, сколько о том, что это явления одного порядка. К тому же романы без слов, в свою очередь, также оказывали влияние на кино, а в каких-то аспектах эти виды искусства параллельно приходили к похожим приемам и решениям. Статья Панофского примечательна тем, что он пишет ее не только как исследователь, но и как современник, свидетель становления нового вида искусства. Тем интереснее его наблюдение, что первоначально немое кино — очень народный вид искусства, обращенный к широкой аудитории, наполненный грубым лубочным юмором. Это свойственно и романам без слов, поскольку Мазерель, а позже и его последователи видели своей целью обращение именно к широкой, а не элитарной аудитории. В связи с этим романы без слов также наполнены простыми сюжетами и грубым юмором. Техника для этого избирается наиболее подходящая, ассоциирующаяся с народным творчеством, — ксилография.

Пересечения между романами без слов и немым кино прослеживаются на разных уровнях, один из наиболее очевидных — эстетический: по своей выразительности эти произведения близки к немецкому экспрессионистскому кинематографу. Ключевые эстетические характеристики, которые объединяют романы без слов и кино немецкого экспрессионизма, — это



Ил. 2

Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари»
(*“Das Cabinet des Dr. Caligari”*). 1920. Реж. Р. Вине

контрастное драматическое освещение и утрированная репрезентация эмоций. Достаточно вспомнить ярчайший образец экспрессионистского кино — «Кабинет доктора Калигари» (*“Das Cabinet des Dr. Caligari”, 1920*) Роберта Вине (Ил. 2). В этом фильме свет, тень и искажение пространства служат прямым выражением эмоционального состояния. Похожие приемы — резкие драматические контрасты света и тени, напряженная пластика жеста, сложные ракурсы, лежат в основе визуального языка романов без слов. Мазерель формально никогда не принадлежал к этому течению, но был близок кругу художников немецкого экспрессионизма, его художественный язык чрезвычайно близок этой эстетике, характерным ей темам и образам. Закономерна его близость к кинематографу именно экспрессионизма, ведь для Мазереля противопоставление света и тьмы, черного и белого — не просто формальный прием или следствие технических возможностей ксилографии, а средство эмоциональной драматургии. Световое решение в его композициях очень кинематографично, они словно подсвечены прожектором. Эта черта присуща и немецкому экспрессионистскому кино. Если для советского кино тех лет определяющим элементом выразительности был монтаж, то для немецкого — свет и контрасты. И в кино, и в романе без слов отсутствие вербальной составляющей ведет к поиску новых способов выражения. Заменой слов становятся средства невербального языка: жесты, утрированная мимика, гипертрофированная пластика.

Однако во многих немых фильмах слова присутствуют: в лаконичных фразах в интертитрах. В свою очередь, в романах без слов вербальный язык почти отсутствует как элемент. Преувеличением будет сказать, что слова никогда и ни в какой форме не встречаются в этих произведениях. Так, Отто Нюкель делит свой роман «Судьба. История в картинах» (*“Schicksal. Eine Geschichte in Bildern”, 1926*) на главы, которым дает названия. Позже Линд Уорд и другие художники также использовали этот прием в некоторых произведениях⁵. Более того, иногда слова появляются непосредственно на изображениях. Например, на вывесках, в заголовках газет и книг, в городской среде. Однако в целом художники стараются не отступать от задумки и либо полностью отказываются от вербальной составляющей, либо сводят ее к минимуму, если формат произведения не позволяет полностью исключить слова. В этом контексте показательно, что именно в немецком экспрессионистском кинематографе также обнаруживается стремление к освобождению от текста. Один из наиболее ярких примеров — фильм Фридриха Вильгельма Мурнау «Последний человек» (*“Der letzte Mann”, 1924*). В этой киноленте режиссер почти полностью отказывается от интертитров, доверяя смысл зрительскому восприятию. Подобное стремление к «чистому» зрительному рассказу объединяет романы без слов и немой

5 Как правило, между обращением к этому приему и объемом произведения обнаруживается прямая связь — чем более продолжителен нарратив, тем сложнее создать его без использования слов.

кинематограф как два ответвления единого эксперимента в области бессловесного повествования.

Рассмотрим подробнее схожесть приемов и параллели с киноязыком того времени на конкретном примере. Роман «Город» (*“La Ville”, 1925*) занимает особое место в творчестве Франса Мазереля. С исследовательской точки зрения он представляет некоторую сложность, поскольку не содержит как такового последовательного линейного нарратива. В литературе отсутствие сюжета, особенно в постмодернистских произведениях, не является редкостью. Но когда мы сталкиваемся с вопросами характеристики и классификации романов без слов, этот аспект вызывает некоторые затруднения, поскольку возникает вопрос — что отличает этот роман от графической серии? Мазерель интересно решает эту задачу, создавая не линейный визуальный нарратив, а своего рода панораму событий, где отсутствует традиционный сюжет и главный герой. В центре оказывается Город — самостоятельный герой, объединяющий множество частных судеб. Сюжет собирается из фрагментов, наподобие мозаики. Перед нами предстает калейдоскоп событий, радостных и печальных, значительных и бытовых. На страницах романа переплетается смешное и трагическое, банальное и гротескное, жизнь и смерть. И все эти случаи, происходящие одновременно в жизнях разных героев из разных социальных слоев, на разных концах одного города, создают центральный образ — самого Города, который ощущается одновременно и декорацией, и многоликим протагонистом. Автор не преследует цели просто изобразить жизнь города со всеми ее особенностями. Это произведение, так же как и другие романы без слов, традиционно насыщено социальной критикой. Художник показывает несправедливость, неприглядные стороны жизни: бедность, болезни, расслоение общества, преступность. Но он делает это отстраненно, просто демонстрируя события зрителю и оставляя возможность прийти к выводам самостоятельно. Если прибегать к кинематографическим терминам — здесь нет закадрового голоса. Художник не может оставить свой комментарий, выразить свои мысли напрямую, но может создать яркие образы, которые станут говорить сами за себя. Этот прием представляется очень удачным для распространения конкретных идей, поскольку автор напрямую не навязывает свою точку зрения, а подталкивает зрителя составить собственное мнение. Это достаточно мягкое, но способное принести результат воздействие.

В этом романе Мазерель активно обращается к самоцитированию, таким образом, соединяя свои более ранние произведения, превращая уже существующие истории в часть нового романа. В «Городе» появляются сцены и персонажи, отсылающие к его более ранним произведениям — «Моему часослову», «25 образам страстей человеческих» (*“25 images de la passion d’un homme”, 1918*) и другим. Некоторые листы напоминают композиции предыдущих романов, создавая ощущение, что художник собирает свой новый роман из фрагментов прежних историй. Так, изображение зала суда и заключенного в тюремной камере (Ил. 3, 4) напоминает нам о листах из первого романа Мазереля «25 образов страстей человеческих». В свою

очередь, сцены, изображающие художника в его мастерской (Ил. 5, 6) или эпизод обнаружения утопленника в реке, воскрешают в памяти похожие листы из «Часослова». Так, художник создает достаточно сложный и нестандартный нарратив.

В этом смысле «Город» предвосхищает идеи фильмов, появившихся спустя несколько лет, — «Берлин — симфония большого города» (1927) Вальтера Рутtmана и «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. В них также нет интертитров, это в полной мере визуальный нарратив. Как и в этих кинолентах, Мазерель создает образ города через фрагменты повседневной жизни его обитателей в течение одного дня. Особенно ярким примером представляется кинолента Рутtmана. Что особенно показательно, она появилась через несколько лет после «Города» Мазереля и представляет собой реализацию той же идеи при помощи схожих приемов, хотя и в рамках другого вида искусства. Сложно найти достоверные свидетельства, мог ли роман Мазереля вдохновить Рутtmана, но общность приемов и сюжетные пересечения очевидны, что роднит этот роман с таким жанром немного кино, как городские симфонии. В фильме Рутtmана также представлен один день из жизни города, который раскрывается посредством изображения событий, происходящих с разными горожанами. Он также насыщен социальной критикой, которая строится на демонстрации противопоставленных сцен. Как точно отмечал Зигфрид Кракауэр, немецкий социолог и исследователь раннего кинематографа: «В манере Вертова Рутtmан ставит вслед за кадром человеческих ног, идущих по улице, кадр ног коровы и противопоставляет изысканные блюда в первоклассном ресторане жалкой похлёбке бедняков» [Кракауэр, 1974, с. 99]. Что интересно, лента начинается с прибытия поезда на вокзал. Это также излюбленный мотив Мазереля. Его самый известный роман «Мой часослов» начинается с прибытия поезда, в котором едет герой. В «Городе» на втором и третьем листах также представлены сцены на вокзале, что можно отнести к самоцитированию. В то же время, фильм Рутtmана открывается схожими кадрами, тем самым обнаруживая общность даже на уровне визуального построения сюжета. Культовый фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» снят по схожему принципу. Сюжет состоит из набора событий и явлений, которые переживают жители города в течение одного дня. Не имея прямых подтвержденных свидетельств влияния романа Мазереля на эти фильмы, мы можем говорить не о заимствованиях, а об общности в системе построения визуального языка и бессловесного сюжета. Исследователи отмечают, что композиционная структура «Города» предвосхитила киноформу. По наблюдению Виллета, в «Городе» Мазереля «страсть и надежда, свойственные фильму Вертова, соединяются с анархией и отчаянием „Симфонии большого города“».

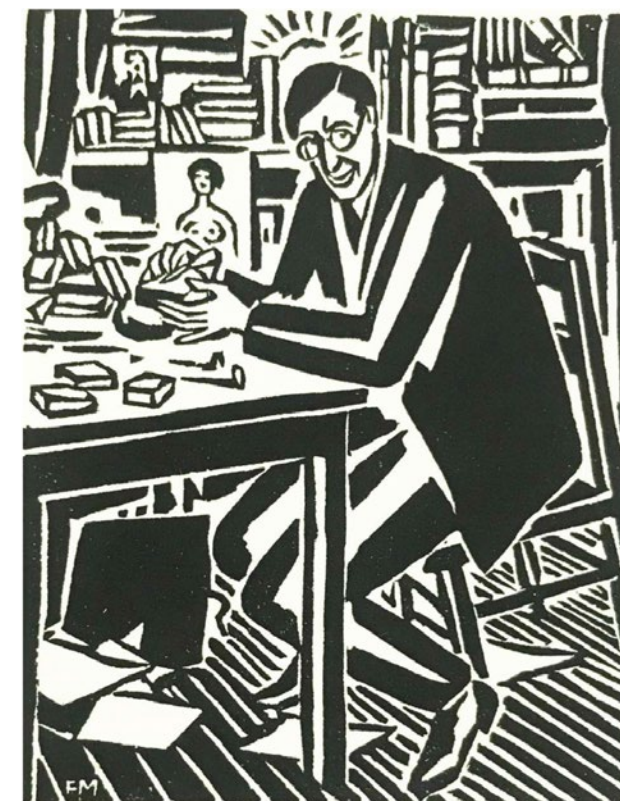
Отказ от центрального персонажа и построение повествования из цепочки отдельных событий в различных человеческих судьбах, роднит «Город» с кинематографическими поисками 1920-х годов. Он также близок к идее «массового героя», воплощенной в фильмах Сергея Эйзенштейна — «Стачке», «Броненосце „Потёмкин“», «Октябре». Эти примеры представляются



Ил. 3
Франс Мазерель. Лист из романа «25 образов страстей человеческих» («25 images de la passion d'un homme»). 1918. Ксилография



Ил. 4
Франс Мазерель. Лист из романа «Город» («La Ville»). 1925. Ксилография



Ил. 5
Франс Мазерель. Лист из романа «Мой часослов» («Mon Livre d'heures»). 1919. Ксилография



Ил. 6
Франс Мазерель. Лист из романа «Город» («La Ville»). 1925. Ксилография

удачными и в силу их идеологической близости к романам без слов. Эйзенштейн в картинах сознательно отказывается от «буржуазной концепции кинематографа», выбирая массу вместо одного действующего героя. Как и у Эйзенштейна, индивидуальная драма у Мазереля уступает место коллективному действию, где совокупность частных историй выражает общее социальное напряжение эпохи. Однако если Эйзенштейн создает динамическую, временную форму, то Мазерель строит пространственную: движение рождается не на пленке, а во взгляде зрителя, который перелистывает страницы и соединяет отдельные сцены во внутреннем движении. Здесь же проявляется характерное для эпохи ощущение «восстания масс» — того нового героя, который, по словам Ортеги-и-Гассета, вышел на авансцену истории и занял место солиста: «Толпа, возникшая на авансцене общества, внезапно стала зримой. Прежде она, возникая, оставалась незаметной, теснилась где-то в глубине сцены; теперь она вышла к рампе — сегодня это главный персонаж. Солистов больше нет — один хор» [Ортега-и-Гассет, 2002, с. 509]. Можно предположить, что именно эти художественные формы — немое кино и роман без слов — предложили наиболее подходящий язык для отражения социальных и эстетических процессов эпохи.

Общность между языковыми системами романов без слов и немного кинематографа является свидетельством широкой художественной тенденции 1920-х годов — стремления выразить коллективное переживание времени средствами визуального, «немного» повествования. Однако невозможно игнорировать тот факт, что кино также напрямую оказывало влияние на романы без слов. Некоторые инструменты визуального языка заимствуются из немного кинематографа. Это особенно характерно для американских авторов, работавших в этом жанре. Художником, которому жанр обязан своим распространением и развитием в США, был Линд Уорд. Под влиянием Мазереля, романы которого он открыл для себя во время стажировки в Лейпциге, Уорд начал создавать собственные произведения, позже приобрел последователей у себя на родине, так что его книги продавались многотысячными тиражами. Он внес ряд важных нововведений в систему визуального языка и эстетику жанра и оставил много теоретических текстов о процессе создания романов, специфике построения визуального повествования, различных приемах и свойствах художественного языка. В этих текстах Уорд также признавал и подчеркивал роль, которую немое кино оказало на формирование его художественного стиля и образа мыслей. Он не раз сравнивал момент рождения идеи романа без слов с проигрыванием воображаемого кинофильма в голове, а процесс его создания с переводом этого «кино» на бумагу. В предисловии к роману «Человек богов» ("Gods' Man", 1929) он писал: «Душевный подъем, который ощущается после того, как в воображении история оказывается сформулированной, преждевременен. После него следует долгий, тяжелый путь. То, что последовательно воспроизводилось внутренним киноаппаратом, нужно разбить на отдельные статичные изображения, каждое из которых становится стоп-кадром быстро бегущей в голове ленты, составляющей последовательный нарратив, который дальше развивается при помощи средств

графики» [Ward, 1974, p. 21]. Также он отмечал, что в его воображаемых фильмах никогда нет звука, и связывал это с тем, что его поколение «выросло на немом кино, в котором очень многое передавалось исключительно визуальными средствами: выражение лица, жесты и движения тела всецело служили языком повествования» [Ward, 1974, p. 9]. По сути, Уорд описывает процесс, напоминающий используемый в кинематографе прием — раскадровку, только направленный вспять. В кино оживляют своеобразный киноэскиз — набор рисунков, отражающих последовательность кадров в будущем фильме. Уорд же, напротив, переносит внутренний «фильм» из воображения в последовательность гравюр.

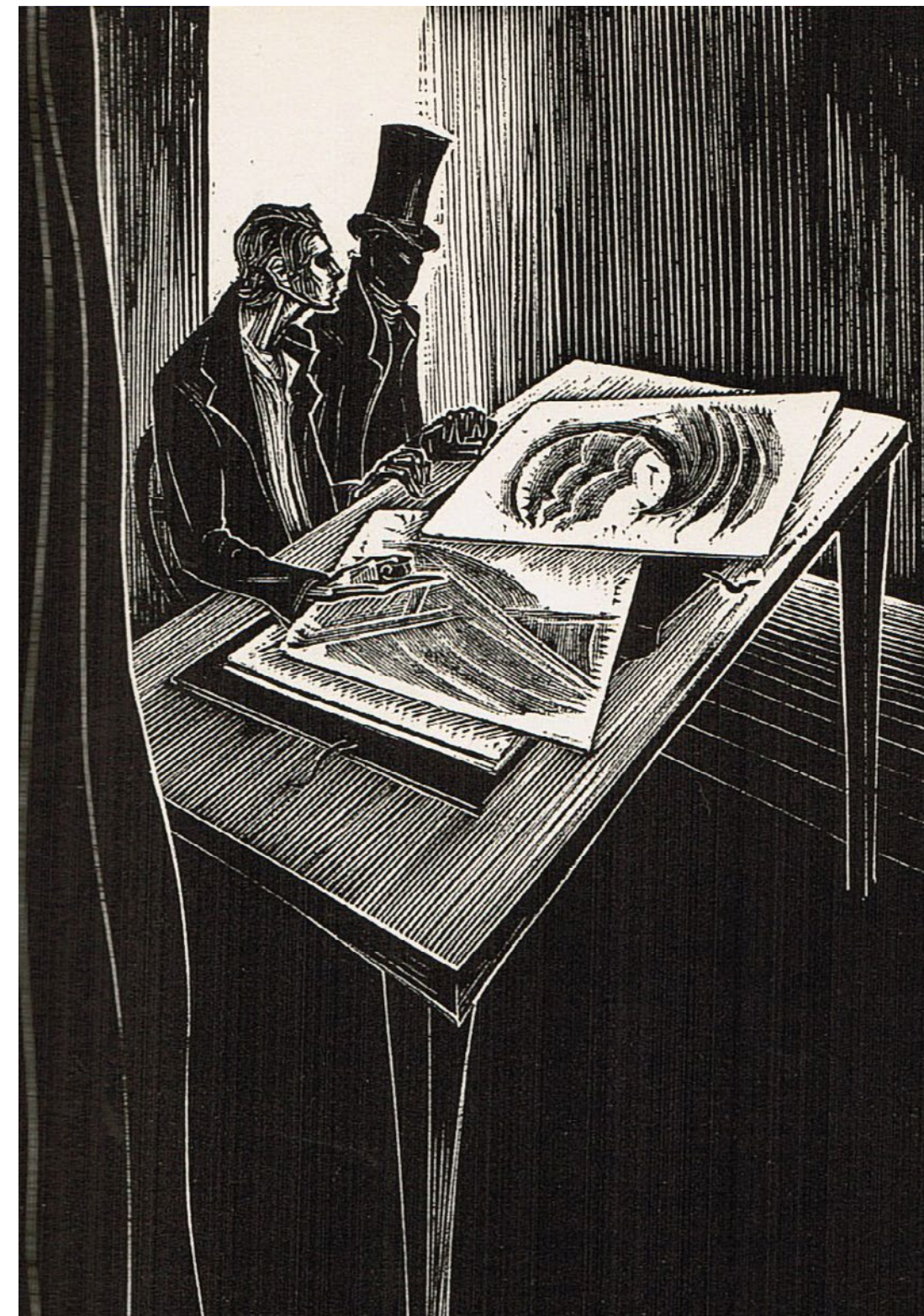
Стоит отметить, что кадр в кино по своим свойствам отличается от отдельного изображения в романе без слов. В фильме смена кадров происходит настолько стремительно, что момент перехода между ними остается неуловимым для глаза. Плотность повествования создается за счет движения, а потому каждый кадр несет сравнительно небольшой объем информации. В отдельном изображении романа без слов художнику необходимо сосредоточить значительно больше содержания, что требует использования множества разнообразных средств и знаков. Многозначность, а порой и многослойность знаков становятся характерной чертой выразительности визуального языка романов без слов. Если бы изображение лишь фиксировало предметный мир, оно утратило бы способность к изложению сложных идей и отражению внутренних состояний и свелось бы к простому перечислению. Здесь изображение передает не отдельные вещи, а мысли, чувства, связи между ними. Именно благодаря внутренней сложности и многоплановости становится возможным создание развернутого повествования. Художнику необходимо выбирать образы, которые вызывают дополнительные ассоциации и отсылают к более широкому смысловому полю. Закономерным следствием является обращение к определенному историко-культурному контексту. К образам и темам, за которыми уже закрепилось устоявшееся значение, считываемое знакомым с этим контекстом зрителем.

Это может быть использование известных иконографических схем: в романах без слов нередко появляются реминисценции христианских сюжетов. Реже встречаются мотивы, восходящие к античной мифологии. Подобные образы выполняют роль смысловых ориентиров, сообщая изображению определенную семантическую нагрузку и позволяя зрителю быстрее выстраивать ассоциативный ряд. Иногда встречаются своего рода визуальные цитаты — узнаваемые композиционные решения, отсылающие к европейской художественной традиции. Не менее важным оказывается обращение не только к отдельным образам, но и к сюжетам, укорененным в культуре. Для художников, создававших романы без слов, использование таких сюжетов было одним из инструментов, помогающих сделать повествование понятным без слов. Опираясь на знакомые архетипические сюжеты, проще создать новый, исключительно визуальный способ рассказа, поскольку какая-то часть повествования будет проще восприниматься зрителем за счет узнавания контекста.

Роман Уорда «Человек богов» (Ил. 7) является ярким примером, позволяющим проиллюстрировать не только этот тезис, но и поговорить о том, как он раскрывается в связи с кинематографическим контекстом эпохи. В этом произведении Уорд развивает популярную тему сделки с дьяволом, осмысляя ее через реалии своего времени. Главный герой — художник, который обменял у таинственного незнакомца свою душу на волшебную кисть, дающую славу и признание. Это не приносит ему счастья, и, покинув город, он ненадолго обретает покой в уединенной жизни с семьей в горах. Финал закономерный: незнакомец все же возвращается за оплатой, и художник погибает. Это привычный сюжет, часто обыгрываемый в культуре, рифмующийся с «Фаустом». Однако «Человек богов» — не экранизация и не иллюстрация «Фауста». Мотив продажи души здесь не повторяет сюжет Гёте, а служит отправной точкой для размышления о цене творчества, власти, жажде признания и разрушительной природе таланта.

Некоторые исследователи видят в этом романе прямую связь с кинематографом. Так, Кристина Вейл указывает, что визуальный язык Уорда не только формировался в диалоге с эстетикой немого кино, но и вдохновлялся конкретными кинолентами. Она цитирует современного обозревателя, полагавшего, что на этот роман повлиял фильм уже упомянутого Фридриха Вильгельма Мурнау «Фауст» ("Faust", 1926) [Weyl, 2010, p. 84]. Это предположение представляется вполне обоснованным: связь прослеживается не только в пластике образов, но и в драматическом контрасте света и тени, что роднит его с экспрессионистским кино. Но обращение Уорда к архетипическому сюжету не ограничивается цитированием: оно становится способом включить историю в универсальный культурный контекст, где «Фауст» выступает не столько источником, сколько символическим фоном. Показательно, что исследователи и критики, проводя аналогии с «Фаустом», чаще говорят о фильме, а не о литературном источнике.

Особенно отчетливо влияние кинематографа проявляется в романе Линда Уорда «Головокружение» ("Vertigo", 1937). Как отмечает Вейл, структура этого произведения перекликается с трехсерийными фильмами 1910-х годов, вновь пережившими подъем в эпоху Великой депрессии, когда киностудии стремились привлечь зрителя. Такие фильмы показывались в кинотеатрах, часто по одной серии в неделю, а сюжет строился таким образом, чтобы одна из частей заканчивалась на самом интересном месте и, тем самым, привлекала зрителей прийти на просмотр следующей части. Роман не преследует таких целей, но, подобно этим ранним сериалам, состоит из трех взаимосвязанных, но самостоятельных историй, каждая из которых имеет собственную сюжетную линию и героя [Weyl, 2010, p. 86]. Однако больший интерес представляют не структурные параллели, а прямые визуальные цитаты. Так, в одной из сцен (Ил. 8) юноша стоит возле газетного киоска, где на обложке одной из газет читается фраза: «Вы обставите девушку, мы обставим дом» ("You furnish the girl, we'll furnish the home"). Как отмечает Вейл, эта надпись — прямая отсылка к фильму Кинга Видора «Толпа» ("The Crowd", 1928) [Weyl, 2010, p. 87]. Уорд сознательно включает эту



Ил. 7

Линд Уорд. Лист из романа «Человек богов» ("Gods' Man"). 1929. Ксилография

цитату, создавая диалог между различными визуальными медиа и, тем самым, расширяя повествовательное пространство романа. К тому же в контексте романа эта надпись обретает новое, иронично-трагическое звучание. Сюжет романа строится вокруг судеб нескольких героев, по которым ударили события Великой депрессии. Обещание «дома и счастья» превращается в символ утраченных надежд. Этот фрагмент особенно интересен, поскольку являет пример того, что Уорд не просто заимствует приемы немого кино, а вплетает прямые отсылки в ткань повествования, используя визуальную цитату, которая отсылает нас не к образам классического искусства, а к современному кинематографу. Интересно это еще и тем, что такой прием опосредованно включает вербальную составляющую в бессловесный нарратив.

Учитывая столь тесную связь и обилие пересечений с немым кинематографом, закономерно, что почти все художники, обращавшиеся к жанру, выражали стремление создать экранизацию своих произведений. Однако подобная попытка была реализована лишь однажды — в случае экранизации романа Франса Мазереля «Идея» ("L'Idée", 1932). В 1930 году в Берлине Мазерель познакомился с венгерским графиком Бертольдом Бартошем. Это знакомство положило начало совместной работе над анимационной версией произведения. Спустя некоторое время художник отошел от проекта, и Бартош завершил фильм самостоятельно, представив его публике в 1932 году. В экранной версии авторы стремились добиться ощущения пространственной глубины и динамики изображения. Для этого использовалась сложная техника, создающая иллюзию трехмерности. Фильм Бартоша существенно отличается от оригинала — как в эстетических решениях, так и в построении повествования: в экранизацию были включены мотивы и сцены из других произведений Мазереля. Сложно дать объективную оценку тому, насколько удачной получилась «Идея», но это крайне важный прецедент.

Сегодня романы без слов не так часто попадают в фокус внимания исследователей и еще реже упоминания о них доходят до массового зрителя. Но в конце 1920-х годов романы без слов переживали небывалую популярность и, как любое популярное явление, подвергались пародиям. Так появился уникальный роман американского художника Милта Гросса «Он плохо с ней поступил» ("He done her wrong", 1930). Удивительный пример, по форме и структуре действительно представляющий собой роман без слов, но с содержательной и идейной точки зрения являющийся пародией. Создавая свой роман, Гросс высмеивал жанр. Соответственно, произведение обладало рядом принципиальных особенностей, которые отличают его от других романов как с содержательной и стилистической сторон, так и с точки зрения способа построения сюжета. Милт Гросс — карикатурист, мультипликатор и художник комикса. Его грубоватый карикатурный стиль имеет мало общего с ксилографиями Мазереля и его последователей. Создавая роман, Гросс не отходит от привычной стилистики комикса, хотя наряду с ними обращается и к характерным приемам, которые используют



Ил. 8

Линд Уорд. Лист из романа «Головокружение» ("Vertigo"). 1929. Ксилография

авторы романов без слов — драматические контрасты света и тени, темные, «ночные» сцены, экспрессивные жесты и позы действующих лиц и т.д. (Ил. 9).

Это одновременно пародия и полноценный, крупный роман без слов — порядка 300 страниц. Надо отметить, что большая часть произведений этого жанра не достигает такого объема. Во многом этого удалось достичь за счет простоты художественного стиля, но ключевое отличие «Он плохо с ней поступил» в технике. Гросс работает привычным для себя образом — тушью и ручкой. Он не использует выразительные средства ксилографии, но на некоторых листах создает карикатуру, имитируя характерные приемы. Лица и фигуры персонажей решены в гротескной манере. Отличается и композиционное решение листа. Так, в романах без слов чаще всего используется структура «одна страница — одно изображение». На листе размещается законченная композиция, очерченная рамкой, напоминающая отдельно взятый кадр. Гросс, хотя преимущественно и следует выработанной системе, часто вносит изменения, иногда размещая несколько изображений на листе и постоянно меняя композицию и оформление изображений на странице. Поскольку Гросс рисовал комиксы, он активно использует приемы, характерные для этого жанра. Таким образом, простое, шутливое произведение может рассматриваться как промежуточная ступень между романами без слов и современными графическими романами, которым гораздо ближе язык комиксов.

Однако в контексте темы статьи для нас интересно, что некоторые особенности романов без слов, которые художник избрал в качестве мишени для пародии, также подчеркивают переплетение повествовательных приемов этого жанра и немного кино. Основополагающий принцип пародии — гипертрофирование наиболее ярких и характерных черт того или иного явления. Подзаголовок романа гласит: «Здесь нет ни одного слова — музыки тоже нет» (Ил. 10). Кинопоказы того времени неизменно проходили под аккомпанемент тапера, и упоминание об отсутствии музыки является прямой отсылкой к кино. Что еще раз подчеркивает — для людей той эпохи романы без слов и немое кино представлялись близкими явлениями. Образцом для построения сюжета в этом романе также становится кинематографический источник — американская комедия пощечин. Художник стилизует произведение под дешевую мелодраму и фарс, обращаясь к популярным приемам комедии пощечин — стремительному ритму, преувеличенным эмоциям, намеренному нарушению психологической правдоподобности. То, что художник строит пародию именно на присущих немому кино свойствам и приемах, подчеркивает, что эта связь действительно является основополагающей для романов без слов.

Итак, в свое время роман без слов был по-настоящему массовым и популярным явлением. Предисловия к изданиям писали Томас Манн, Герман Гессе, Ромен Роллан и другие выдающиеся писатели, а произведения переиздавались большими тиражами. Так, в эпоху Великой депрессии «Человек богов» Уорда разошелся тиражом более 20 000 экземпляров.

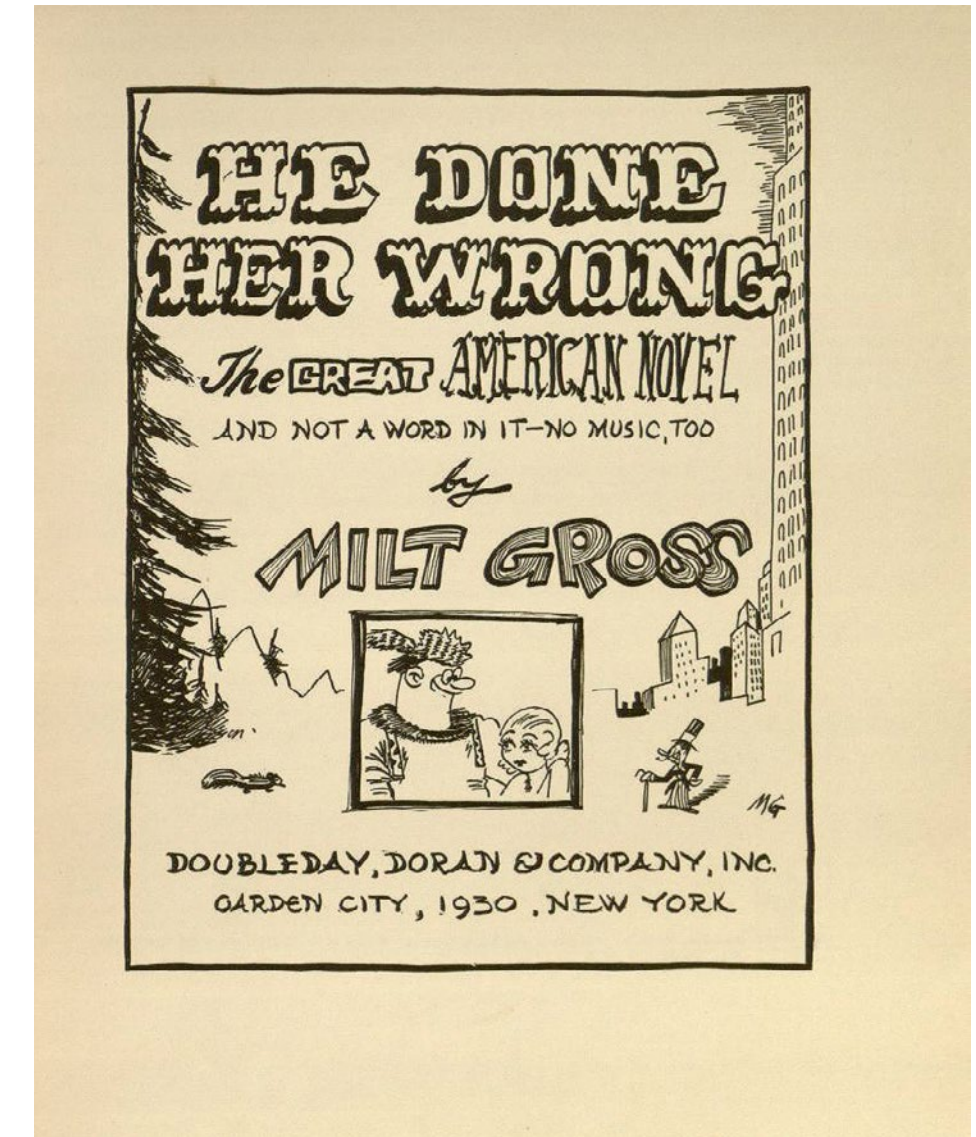


Ил. 9

Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» ("He done her wrong"). 1930. Тушь, фоторепродукция

Популярность жанра была столь велика, что он даже стал предметом пародий. Сегодня романы без слов во многом забыты, но их влияние продолжает ощущаться.

Возникновение романов без слов можно рассматривать как своеобразный спор не только с литературой, но и с новым для того времени искусством — кино. Художники попытались доказать, что изобразительные средства способны выполнять функции повествования. Если воспользоваться классической дихотомией Лессинга, согласно которой предмет живописи — тела, а предмет поэзии — действия, то роман без слов становится попыткой преодолеть это разделение и создать новый тип повествования. Но схожим путем поиска визуального высказывания, создания универсального языка, не требующего перевода, шел и кинематограф. Особенно примечательно наблюдение Виллета: вершина развития романов без слов пришлась на 1929–1931 годы — именно тогда, когда немое кино постепенно исчезало, уступая место звуковому [Willett, 2005, p. 129]. Это совпадение не случайно: оба явления представляют собой кульминацию эпохи визуального повествования, достигшей своей полноты перед тем, как смениться новыми художественными формами.



Ил. 10

Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» («He done her wrong»). 1930. Тушь, фоторепродукция

Библиография

- Дедюхина, П. В. (2022).** *Проблема визуального нарратива в искусстве Европы и США конца XIX — первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения.* Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Кракауэр, З. (1974).** *Природа фильма: Реабилитация физической реальности* / сокращ. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство.
- Лотман, М. Ю. (1973).** *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин: Ээсти Раамат.
- Ортега-и-Гассет, Х. (2002).** *Восстание масс.* М.: Издательство АСТ.
- Панофский, Э. (1997).** *Стиль и медиум в кино* // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Н. Мазур. СПб.; М.: Новое издательство. С. 91–128.
- Beronä, D. (2001).** *Pictures Speak in Comics Without Words* // The Language of Comics: Word and Image. Ed. by R. Varnum, C. T. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi. Pp. 19–35.
- Beronä, D. (2008).** *Wordless Books: The Original Graphic Novels.* New York: Abrams Books.
- Beronä, D. (2003).** *Wordless Novels in Woodcuts* // Print Quarterly. Vol. 20. No. 1. Pp. 61–73.
- Cohen, M. (1977).** *The Novel in Woodcuts: A Handbook* // Journal of Modern Literature. Vol. 6. No. 2. Pp. 171–195.
- McCloud, S. (1994).** *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York: Harper Collins & Kitchen Sink Press.
- Spiegelman, A. (2010).** *Lynd Ward: God’s Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage.* New York: Library of America.
- Vorms, P. (1966).** *Frans Masereel.* Musee des Beaux-Arts.
- Walker, G. (2007).** *Graphic Witness: Four Famous Graphic Novels.* Toronto: Firefly Books.
- Ward, L. (1974).** *Storyteller Without Words. The Wood Engravings of Lynd Ward.* New York: Harry N. Abrams Inc.
- Weyl, C. (2012).** *Lynd Ward’s Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext* // Athanor. Vol. 30. Pp. 85–95.
- Willett, P. (2005).** *The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences* // A Companion to the Literature of German Expressionism / Ed. N. Donahue. Camden House Publishing. Pp. 111–134.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Обложка романа Франса Мазереля «Мой часослов» (“Mon Livre d’heures”, 1919) издания 1948 года (в США издавалось под названием “Passionate journey”). Источник изображения — URL: <https://www.abebooks.com/PASSIONATE-JOURNEY-Novel-165-Woodcuts-Masereel/31119349334/bd> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 2.** Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари» (“Das Cabinet des Dr. Caligari”). 1920. Реж. Р. Вине. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CABINET_DES_DR_CALIGARI_01.jpg (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 3.** Франс Мазерель. Лист из романа «25 образов страстей человеческих» (“25 images de la passion d’un homme”). 1918. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://theanarchistlibrary.org/library/frans-masereel-25-images-of-a-man-s-passion> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 4.** Франс Мазерель. Лист из романа «Город» (“La Ville”). 1925. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/masereel-frans-la-ciudad/page/n49/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 5.** Франс Мазерель. Лист из романа «Мой часослов» (“Mon Livre d’heures”). 1919. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://museum-behnhhaus-draegerhaus.de/nordische-woche---digital-story-ii> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 6.** Франс Мазерель. Лист из романа «Город» (“La Ville”). 1925. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/masereel-frans-la-ciudad/page/n51/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 7.** Линд Уорд. Лист из романа «Человек богов» (“Gods’ Man”). 1929. Ксилография. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gods_Man-1929-026.jpg (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 8.** Линд Уорд. Лист из романа «Головокружение» (“Vertigo”). 1929. Ксилография. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/preludetomillion0000ward/page/n525/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 9.** Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» (“He done her wrong”). 1930. Тушь, фоторепродукция. Источник изображения — URL: <https://archive.org/details/hedoneherwrongr0000gros/page/n33/mode/2up> (дата обращения: 21.11.2025)
- Ил. 10.** Милт Гросс. Лист из романа «Он плохо с ней поступил» (“He done her wrong”). 1930. Тушь, фоторепродукция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milt_Gross_\(1930\)_He_Done_Her_Wrong_\(title_page\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Milt_Gross_(1930)_He_Done_Her_Wrong_(title_page).jpg) (дата обращения: 21.11.2025)

References

- Beronä, David (2001).** *Pictures Speak in Comics Without Words* // The Language of Comics: Word and Image / Ed. by R. Varnum, C. T. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi. Pp. 19–35.
- Beronä, David (2008).** *Wordless Books: The Original Graphic Novels.* New York: Abrams Books.
- Beronä, David (2003).** *Wordless Novels in Woodcuts* // Print Quarterly. Vol. 20. No. 1. Pp. 61–73.
- Cohen, Martin (1977).** *The Novel in Woodcuts: A Handbook* // Journal of Modern Literature. Vol. 6. No. 2. Pp. 171–195.
- Dedyukhina, Polina (2022).** *The Problem of Visual Narrative in the Art of Europe and the USA of the Late 19th — First Half of the 20th Century: PhD Dissertation.* Moscow: Lomonosov Moscow State University. [In Russ.]
- Krakauer, Siegfried (1974).** *The Nature of Film: Rehabilitation of Physical Reality.* (Abridged Russian translation by D. F. Sokolova). Moscow: Iskustvo. [In Russ.]
- Lotman, Mikhail (1973).** *Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics.* Tallinn: Eesti Raamat. [In Russ.]
- McCloud, Scott (1994).** *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York: Harper Collins & Kitchen Sink Press.
- Ortega y Gasset, José (2002).** *The Revolt of the Masses.* Moscow: AST Publishers. [In Russ.]
- Panofsky, Erwin (1997).** *Style and Medium in the Moving Pictures.* Ed. by Irving Lavin. Cambridge, MA. // Cited from: The World of Images. Images of the World: Anthology of Visual Culture Studies / Ed. by N. N. Mazur. St. Petersburg; Moscow: Novoe izdatelstvo, 2018. Pp. 91–128 [In Russ.]
- Spiegelman, Art (2010).** *Lynd Ward: God’s Man, Madman’s Drum, Wild Pilgrimage.* New York: Library of America.
- Vorms, Pierre (1966).** *Frans Masereel.* Musee des Beaux-Arts.
- Walker, George (2007).** *Graphic Witness: Four Famous Graphic Novels.* Toronto: Firefly Books.
- Ward, Lynd (1974).** *Storyteller Without Words: The Wood Engravings of Lynd Ward.* New York: Harry N. Abrams Inc.
- Weyl, Christina (2012).** *“Lynd Ward’s Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext”* // Athanor. Vol. 30. Pp. 85–95.
- Willett, Perry (2005).** *“The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences”* // A Companion to the Literature of German Expressionism / Ed. by Neil Donahue. Camden House Publishing. Pp. 111–134.

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

«ОПЫТ КИНОГЛАЗА» ДАРИНЫ ПОЛИКАРПОВОЙ. КОНТАКТЫ ТРЕТЬЕЙ СТЕПЕНИ

М. А. СЕЛЕЗНЁВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054,
Россия, Москва, ул. Малая
Пионерская, д. 12
m.seleznirov11@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-230-235

Поликарпова, Дарина. Опыт киноглаза. Исследование
кинематографической автономии М.: НЛО, 2025. 224 с.

М. А. СЕЛЕЗНЁВ
«ОПЫТ КИНОГЛАЗА» ДАРИНЫ ПОЛИКАРПОВОЙ.
КОНТАКТЫ ТРЕТЬЕЙ СТЕПЕНИ



«Опыт киноглаза» Дарины Поликарповой — пример работы, если не уникальной в контексте российского киноведения, то во всяком случае редкой. Нечасто удастся встретить книгу, написанную русскоязычным автором, которая не просто предлагает читателю разбор конкретной темы или обзор существующих подходов и концепций, а формулирует оригинальную теорию кино. Теорию, по меньшей мере выдвигающую один в меру провокационный тезис, связанный с попыткой переопределить онтологию кино. Сама Поликарпова еще во вступлении признается, что вопрос, положенный в основу ее повествования, — «что такое кино?» — способен показаться архаичным, заставляющим вспомнить знаменитый сборник Андре Базена с таким названием и разнообразные штудии кинотеоретиков первой половины XX века от Риччото Канудо и Луи Деллюка до Жана Эпштейна и Рудольфа Арнхейма, каждый из которых по-своему определял природу медиума кино. Однако, возможно, как раз сегодня, после того как первая четверть XXI столетия осталась позади, после всех тех цифровых метаморфоз, которые пережил кинематограф, и тех стихийных преобразований, ожидание которых явно витает в воздухе в 2020-х, возвращение такой фундаментальной темы становится логичным и даже ожидаемым. А работа Поликарповой обзаводится рифмами уже после выхода ее в свет — книгами, статьями и видеоэссе, поднимающими похожие темы.

Итак, предельно кратко и не без некоторого упрощения центральную мысль книги можно сформулировать так: кинематограф — это автономная сущность, обладающая не просто своей историей или языком, но собственным машинным восприятием и собственной чувственностью, принципиально не совпадающей с чувственностью человека. Из чего следует, что зрители нередко оказываются не до конца восприимчивыми, словно бы немного подслеповатыми свидетелями работы кино. Способными соприкоснуться с опытом киноглаза, но вовсе не в тех понятиях и не в тех формах, в которых привыкли о нем говорить — как в исследовательской среде, так и в обычной зрительской беседе. Так, например, логичным и едва ли не неизбежным может казаться восприятие кинематографа через фильмы, то есть законченные замкнутые структуры, ограниченные заранее определенным хронометражем и часто обладающие предпочтительным способом их восприятия (например, проекция изображения на большом экране в пространстве темного кинотеатрального зала). В действительности все это — лишь удобная и соразмерная человеку форма. Тогда как логика самого кино фрагментарна и радикально открыта, не связана с теми констелляциями-повествованиями, из которых, как может представляться и зрителю, и исследователю, состоит его история.

Сама Поликарпова во введении формулирует основной постулат следующим образом: «...кино в самом деле обладает автономией и на собственных основаниях вступает в чувственные отношения с миром, настойчиво проявляет свою агентность даже там, где ее следы пытаются истребить» (с. 11). Однако, тут же предупреждает — для того, чтобы эти слова не звучали как красивая и занимательная, но скорее фантазия, как

хрупкое киноведческое видение, необходимо пройти несколько этапов в рассуждении, привести последовательные доводы, обзавестись союзниками среди режиссеров и теоретиков кино. Чему и посвящены три основных раздела книги.

Первая часть связана с ревизией всех прежних теорий, которые в том или ином виде уже говорили об автономности кино, стараясь определить его сущность. Поликарпова начинает с разговора об уже упомянутых выше авторах первой половины XX века, касается некоторых представителей так называемых больших теорий, а отдельное внимание уделяет двум исследователям, чьи интуиции и построения наиболее отчетливо рифмуются с ее собственной задумкой. Во-первых, это Дэниел Фрэмpton с его концепцией фильморазума и представлением о способности экрана мыслить. Его логику Поликарпова находит не до конца удовлетворительной: «...подход Фрэмптона скорее играет с языком описания кино, едва ли формулируя его инаковость, никак не нарушая конвенциональные представления о кино как о фильме — осмысленном, умопостигаемом и, главное, понятном объекте» (с. 59). Во-вторых, подробно разбираются тексты Вивиан Собчак, связанные с телесностью кинематографа и особыми режимами восприятия, связанными, например, с тактильностью.

Заканчивается первый раздел прямым обращением к читателю, предложением заключить договор, состоящий из нескольких пунктов, согласие с которым (пока что построенное скорее на доверии и желании разыграть мысленный эксперимент) позволит двинуться в рассуждениях дальше. Позиции договора читаются как сжатые до коротких формулировок ключевые положения книги, и одновременно декларация намерений автора, те необходимые допущения, благодаря которым взгляд на кино под другим ракурсом сделается возможным:

«А) Кино не является искусством (хоть в определенном контексте его и можно так называть);

Б) Оно существует не благодаря автору и зрителю и не исчерпывает смысл своего существования их встречей;

В) Кино — не совокупность фильмов, а фильм является не первичной и естественной, а лишь удобной человеку формой презентации...» (с. 70).

Второй раздел напоминает что-то вроде подготовки к длительному путешествию, почти что авантюре, перед которой необходимо собрать весь полезный инвентарь, что способна предложить наука о кино, и обзавестись наибольшим количеством связей. Поликарпова ищет и находит своеобразных единомышленников среди режиссеров кино, преимущественно экспериментального. Одной из ключевых фигур, как можно было догадаться уже по названию книги, становится Дзига Вертов с его концепцией киноглаза, которую он не просто манифестировал, но прежде всего воплощал в монтажных работах, хрониках и фильмах. Фрагментарный характер проекта Вертова и его уникальный взгляд на кинематограф становится идеальным рефреном для концепции Поликарповой: «...[Вертов]

мыслит кинематограф как нечто стихийно разлитое по миру, осуществляющее свою работу в непрекращающемся движении. Если кино, погруженное в материю, должно иметь какое-то подобие тела, то тело это ацентрично, рассеяно, что и позволяет осуществлять те невозможные для человека броски в пространстве и времени, которые для метода Вертова очень важны» (с. 90).

Среди других режиссеров, упомянутых в разделе, стоит отдельно отметить представителей структурного кино — от классиков направления из Канады и США до подхвативших эти практики японских авангардистов. Их внимание к изучению киноаппарата как такового, и открытие особенной и нередуцируемой к человеческому восприятию работы кино, становится важным дополнением к выстраиваемой в книге системе: «...структурное кино стало процессом для себя самого, сместив привычный взгляд на складывание кинематографического события» (с. 116). Другой средой, где Поликарпова ищет поддержку, является философия. Главными авторами для нее служат Александр Готлиб Баумгартнер, Иммануил Кант, Альфред Норт Уайтхед и Морис Мерло-Понти.

Третий раздел, к которому читатель приближается с уже сложившейся мозаикой идей, повествует преимущественно о последствиях, что может иметь утверждение нового статуса кино, признание его автономии и особенного типа чувственности. Интересен в этой связи заключительный сегмент книги, посвященный разбору работ шести достаточно далеких друг от друга авторов — от ярчайшего представителя авторского кино Михаэля Ханеке до классика аналитической киноэссеистики Харуна Фароки. Обращение к их сюжетам и техникам повествования показывает, что теоретические построения, предложенные в книге, возможно, уже давно не являются исключительно теорией, а следы описанных процессов не просто заметны в отдельных фильмах, их авторы намеренно касаются подобных тем и заявляют, на уровне сюжетов и подходов, об уникальной кино-чувственности. Как это происходит, по мнению Поликарповой, например, в фильме «Нет» Джордана Пила: «...в отличие от многих хорроров, монстр здесь — это и есть кино. Совершенно буквально: направленный на него глазок камеры узнает в развернутой пасти себя самого (очертания и вправду очень похожи на объектив). Так что, по сути, фильм Пила — радикальный вариант “кино о кино”, где кино-как-орудие, отправлено воевать с диким, не прирученным собратом» (с. 200–201).

«Опыт киноглаза» представляется крайне важным исследованием, которое одновременно пробует собрать воедино, подытожить различные поиски в области автономии кино — от киноглаза Вертова до гаптической визуальности как ее понимают Лора Маркс и Вивиан Собчак, — а вместе с тем, наметить вектор для будущих работ. И обнаружить открывающийся простор для развития мысли, способной двигаться беспрепятственно, между примерами разного уровня, обнаруживая следы кино-чувственности всюду — в жанровых фильмах, хронике, персональных роликах, загруженных на видеохостинги, или в сгенерированных изображениях.

Закончить хочется утверждением, что несмотря на определенную формальную сложность проекта Поликарповой и требовательность к знанию теории кино, на самом деле любой зритель, хоть с какой-то периодичностью имеющий контакты с кинематографом, способен уловить центральную мысль книги на интуитивном уровне. Стоит лишь задуматься уже не об опыте киноглаза, а о личной истории взаимодействия с экраном, как нетрудно ощутить — прежде чем полюбить отдельные фильмы, всегда сперва влюбляешься в кино как таковое. А каждый новый сеанс — это всякий раз коммуникация с одной и той же сущностью, автономной и обладающей особенной чувственностью, той сущностью, которой и посвящена книга Поликарповой.