

Санкт-Петербургское региональное отделение
«Ассоциация искусствоведов. ООО АИС»
Творческий союз историков искусства и художественных критиков

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 81

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ЭПОХА АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА БЕНУА
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ХХІ ВЕКА»

Составители —

О. А. Кривдина, А. М. Митрохина, Л. А. Волошина



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

П 29 Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 81 / О. А. Кривдина, А. М. Митрохина, Л. А. Волошина (составление). — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2026. — 188 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-??? (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-??? (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISSN: 2949-3153

eISSN: 2949-3161

«Петербургские искусствоведческие тетради» — совместный проект российских искусствоведов, культурологов, историков, философов, реставраторов, сотрудников музеев, научных и учебных заведений. Тематическая направленность — актуальные проблемы теории и истории искусства в современном преломлении. Издание полезно как профессионалам, так и широкому кругу любителей искусства.

УДК 7
ББК 85.1

П 29 St. Petersburg Art History Books. Issue 81 / О. А. Krivdina, А. М. Mitrokhina, L. A. Voloshina (compilers). — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2026. — 188 pages : ill. — Text : direct.

“St. Petersburg Art History Books” is a joint project of Russian art historians, cultural experts, historians, philosophers, restorers, museum experts, representatives of scientific and educational institutes. The edition focuses on current issues of theory and history of art from the contemporary point of view. The edition may be of interest for both professionals and a wide range of art lovers.

Составители: О. А. Кривдина, А. М. Митрохина, Л. А. Волошина

Редакционная коллегия: О. А. Кривдина, канд. искусств, вед. науч. сотрудник ГРМ, профессор Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина; С.М. Грачёва, доктор искусствоведения, доцент, декан ф-та теории и истории Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина; Р. А. Бахтияров, канд. искусствоведения, специалист по координации научной работы ГРМ, доцент Центра инновационных образовательных проектов СПбГХПА им. А. Л. Штиглица; Л. А. Волошина, канд. философских наук, преподаватель института практической психологии «ИМАТОН» СПб. Редактор-составитель: Л. Н. Митрохина

Научный редактор: Р. А. Бахтияров

Научный руководитель: О. А. Кривдина

На обложке: «Послание через века». Памятный знак. Гранит. 3,65 × 2,40 × 0,9 м.

Творческая группа: художник Э. П. Соловьёва, искусствовед А. Г. Раскин, архитектор О. С. Романов. Установлен в честь 300-летия Санкт-Петербурга на Университетской набережной 25 октября 2002 года. На развороте гранитной книги высечены строки из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», посвященные Санкт-Петербургу.

Фото Л. Н. Митрохиной.

На первой странице: логотип Санкт-Петербургского регионального отделения «Ассоциация искусствоведов. ООО АИС»

Авторы: Н. Дьякова, Д. Титов и Л. Митрохина.

Обложка А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2026

© СПб РО «Ассоциация искусствоведов. ООО АИС», 2026

© СПб ГБУК «ГМП „Исаакиевский собор“», 2026

© Государственный музей истории религии, 2026

© Коллектив авторов, 2026

© Кривдина О. А., Митрохина А. М., Волошина Л. А., составление, 2026

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2026

Введение

Научно-практическая конференция «Эпоха Александра Николаевича Бенуа и художественное наследие XXI века» состоялась 14–15 ноября 2025 года в Большом зале Санкт-Петербургского Союза художников и была приурочена к 155-летию со дня рождения русского художника, историка искусства, сценографа, художественного критика и одного из основоположников объединения «Мир искусства».

Основным направлением стало рассмотрение проблем и динамики развития отечественной культуры и искусства XX–XXI веков. В центре внимания оказались творческое наследие А. Н. Бенуа, его вклад в сохранение и популяризацию искусства, новаторские принципы сценографии и их развитие в театральном искусстве, графика и ее стилистические формы, а также взаимодействие литературы и визуальных образов.

Как один из представителей Серебряного века, А. Н. Бенуа внес значительный вклад в развитие музейного дела, книжной иллюстрации и мемуарной литературы. Его многогранная деятельность, вдохновленная культурой Петербурга и Западной Европы, способствовала популяризации отечественного искусства в России и за рубежом. Будучи одним из создателей объединения «Мир искусства», А. Бенуа во многом определил вектор развития русского искусства XX века. В разные годы он совмещал творческую работу с музейной и исследовательской деятельностью, занимая должность заведующего картинной галереей Эрмитажа. Такое разнообразие интересов нашло отражение и в программе конференции.

Представленные доклады отличались междисциплинарным характером. Были предложены новые методологические подходы, позволяющие раскрыть и обогатить тематику конференции. Рассмотрены исторические аспекты и современные трактовки, что дает возможность проследить влияние наследия Бенуа на процессы в искусстве XXI века. В центре внимания оказались такие направления, как сценография Бенуа, проблемы атрибуции его графических листов, его отношение к скульптуре и ее мастерам, влияние восточного искусства, в частности японской гравюры укиё-э, на художников круга «Мир искусства», а также философско-эстетические параллели между идеями объединения и русской философией XIX–XX веков. Ряд докладов был посвящен музейной и мемуарной деятельности художника, его связям с другими мастерами, взаимодействию его графических работ с петербургским культурным пространством. Осмысление его наследия в современном контексте позволило по-новому взглянуть на его роль в сохранении и развитии художественных традиций.

Конференция способствовала привлечению исследователей, музейных специалистов, студентов и искусствоведов, чьи научные интересы лежат в области изучения наследия А. Н. Бенуа и влияния его творчества на современное искусство и смежные области. Были охвачены такие области, как живопись, графика, сценография, литература, скульптура и междисциплинарные виды искусства. В ходе выступлений участники продемонстрировали современные

методы и подходы, что не только обогатило обсуждаемую тему, но и позволило сформировать новые векторы для дальнейших исследований. Таким образом, научно-практическая конференция содействовала расширению связей между исследователями, созданию динамичной дискуссионной площадки, актуализации наследия А. Н. Бенуа и русской культуры, а также осмыслению роли русского национального кода в мировом пространстве.

А. М. Митрохина

составитель сборника материалов конференции
«Эпоха Александра Николаевича Бенуа
и художественное наследие XXI века»

Байгузина Е. Н.
кандидат искусствоведения, доцент,
Академии Русского балета имени
А. Я. Вагановой
Санкт-Петербург, Россия
baielena@mail.ru

Эпистолярный автопортрет Льва Бакста

Огромно и до сих пор до конца не изучено эпистолярное наследие Льва Самойловича Бакста (1866–1924). Большой интерес представляет персональный фонд Бакста (№ 111), хранящийся в Государственной Третьяковской галерее. В нем среди многочисленных писем есть одно, которое можно назвать эпистолярным автопортретом художника (Д. 53). Письмо было адресовано предмету его страсти — Любви Павловне Гриценко (1870–1928), будущей жене. Интенсивная переписка шла зимой-летом 1903 года, когда роман достиг апогея. Она раскрывает личностные качества художника и его пристрастия в разных областях жизни.

Ключевые слова: Бакст, Гриценко, переписка, роман, эпистолярный автопортрет.

Baiguzina E. N.
PhD in Arts, Associate professor,
Vaganova Ballet Academy
Saint Petersburg, Russia

Epistolary self-portrait by Lev Bakst

The epistolary legacy of Lev Samoilovich Bakst (1866–1924) is enormous and still not fully understood. Bakst's personal collection (No. 111), which is kept in the State Tretyakov Gallery, is of great interest. Among the numerous letters in it, there is one that can be called an epistolary self-portrait of the artist (53). The letter was addressed to the object of his passion, Lyubov Pavlovna Gritsenko (1870–1928), his future wife. Intensive correspondence took place in March 1903, when the novel reached its climax. It reveals the artist's personal qualities and preferences in various areas of life.

Keywords: Bakst, Gritsenko, correspondence, novel, epistolary self-portrait.

До наших дней дошло огромное эпистолярное наследие ведущего художника *Русских сезонов* — Льва Самойловича Бакста (1866–1924). Наиболее значительная его часть хранится в архиве Государственной Третьяковской галереи (фонд № 111 целиком посвящен художнику), с обширной перепиской

Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа можно познакомиться в рукописном отделе Государственного Русского музея (фонд 137), отдельные документы, связанные с жизнью и творчеством Бакста, находятся в Российском государственном архиве, Российской национальной библиотеке, Центральном государственном архиве литературы и искусства и др. В 2012 году в издательстве «Искусство—XXI век» [8] вышел долгожданный двухтомник «Лев Бакст. Моя души открыта», представляющий первую систематическую публикацию литературного (первая книга) и эпистолярного (книга вторая) наследия художника.

Переписка художника с современниками, отличавшаяся невероятным разнообразием волновавших Бакста тем, представляет очевидный интерес и для современного читателя. Иные из писем по сути — настоящие художественные трактаты, написанные в яркой и самобытной форме, — Бакст, без сомнения, обладал даром слова. Эпистолярное наследие позволяет подробно проследить хронику жизни художника, поскольку, живя на несколько стран, он вел активную переписку с самым широким кругом людей. Если суммировать весь объем писем, то не без иронии можно утверждать, что мы знаем о Баксте так много, как если бы он жил в эпоху «Инстаграма» и был активным блогером.

Образ и особенности личности художника доносят до нас многочисленные сохранившиеся фотографии, живописные и графические портреты и автопортреты, воспоминания современников. В письмах самого художника вырисовывается еще один, не менее выразительный — эпистолярный автопортрет Бакста. Не претендуя на полноценный анализ этого большого блока материалов, сосредоточимся на занятных деталях — нескольких штрихах к автопортрету влюбленного художника, опираясь на письма Бакста к предмету его страсти — Любви Гриценко. Переписка шла зимой-летом 1903 года, когда бурный роман достиг апогея.

Любовь Павловна Гриценко (1870–1928), урожденная Третьякова, третья дочь знаменитого коллекционера и мецената, основателя Третьяковской галереи. В 1893 году она вышла замуж за художника Николая Николаевича Гриценко (1856–1900), скончавшегося через 7 лет от туберкулеза. Любовь Павловна вновь оделась в траур¹, к тому же молодая вдова оказалась в интересном положении и вскоре родила дочь — Марину Николаевну Гриценко (1901–1972).

В начале XX века к моменту встречи со своей пассией Бакст входил в художественное объединение «Мир искусства», но еще не был всемирно знаменитым художником, жил за счет гонораров² и частных уроков рисования³. Тогда как Любовь Павловна была очень богатой вдовой из весьма известной

¹ В 1898 году скончался отец Любви — Павел Михайлович Третьяков. По этикету того времени близкие (дети, жена) должны были носить траурные платья до двух лет.

² К примеру, за оформление спектакля «Ипполит» в Александринском театре в 1902 году Бакст получил 2500 рублей.

³ Учениками Бакста были Борис и Елена — дети Великой княгини Марии Павловны и Великого князя Владимира Александровича, президента Императорской Академии художеств.

в Российской империи семьи, имела самые широкие связи в лучшем обществе. Словом, социальные статусы будущих мужа и жены на момент знакомства были катастрофически далеки.

Знакомство произошло в конце 1902 года в доме Александры Павловны Боткиной (старшей сестры Любви) и ее мужа — Сергея Сергеевича Боткина (профессора Военно-медицинской академии, страстного коллекционера живописи). В свою очередь, с семейством Боткиных Бакст познакомил его близкий друг Александр Николаевич Бенуа, приятели часто, по два раза в неделю бывали в гостеприимном доме. Регулярные встречи привели к взаимной симпатии Льва Самойловича и Любви Павловны, переросшей в увлечение, а затем и в серьезные чувства. Бакст постоянно пишет возлюбленной полные сначала скрытых, а затем страстных признаний письма, страницы сопровождаются ее изображением в черном траурном платье.

Художник в это время работал над оформлением балета И. Байера «Фея кукол», его премьера состоялась 7 февраля 1903 года в Эрмитажном театре. Действие сказочного балета проходило в игрушечном магазине Дойникова в Гостином дворе на Невском проспекте, интерьеры и экстерьеры которого Бакст добросовестно воспроизвел на декорации, отталкиваясь от своих детских впечатлений и открыток середины XIX века. Художник настолько был поглощен любовной страстью, что не видел ничего непристойного в ее публичной демонстрации, а потому вставил портрет Любви Павловны в модном черном платье в игрушечную лавку вместе с куклами. За две недели до премьеры с настоящей одержимостью влюбленного он сообщил Любочке про этот нюанс:

«Сегодня развернули моих кукол на декор[ации], и Лансере увидел „Вас“ и так долго кашлял, что я принужден был дать несколько сбивчивых объяснений — с удовольствием, впрочем, ибо ловлю себя на том, что ни к селу ни к городу упоминаю Ваше имя, чтобы иметь невыразимо заманчивое удовольствие поболтать ненароком о Вас!» [8, с. 41].

Непосредственным свидетелем зарождавшегося романа стал Александр Николаевич Бенуа, который в своих воспоминаниях упоминает этот забавный эпизод:

«В поисках предлога и места для своих свиданий Лёвушка задумал написать портрет Любви Павловны, а так как он в это время заканчивал свою декорацию игрушечной лавки, то и сеансы происходили в этой же декорационной мастерской, лишь немного в стороне. Портрет получился очень схожим и удачным, и тогда, по странной прихоти, он решил его включить, всем напоказ, в самую декорацию. Возможно, что Любовь увидела в этом особый знак преклонения, и, во всяком случае, она не протестовала. Фигура ее на холсте была аккуратно вырезана и пришита к общей „падуге“ среди всяких паяцев, кукол, барабанов, мячей, тележек и прочих игрушек. Любовь Павловна висела в своем черном новомодном парижском платье и в своей огромной черной шляпе! Я помню изумление, охватившее ее зятя С. С. Боткина, когда на генеральной репетиции в Эрмитажном театре взвился занавес и перед его глазами, на самом первом плане предстала его бель-сер. О каком жирным смехом он тогда залился, приговаривая: „Люба-то, Люба-то

висит! Он подвесил ее под потолок! Ха, ха, ха. И ведь как похожа!“. Немалое, как тогда говорили, впечатление произвела эта чудаческая выходка художника и на высокопоставленных зрителей, когда перед ними на следующий день был представлен новый балет. Все в зале спрашивали друг друга, что это за дама висит как живая среди игрушек? Таким образом, сердечная тайна влюбленных стала „басней города“» [2, с. 368].

Фотопортреты Любови Павловны Гриценко того времени доносят до нас образ миниатюрной изящной дамы, хотя далеко не красавицы. Но, как известно, «красота в глазах смотрящего», и Бакст наделяет предмет своей страсти (32-летнюю женщину) неземным изяществом, превосходящим всех юных балерин:

«Утром я был на репетиции в Театральном Училище (моего балета) [...]. Но никто, никто не может и думать сравниться с Вашей фигурой! Я глядел на всех балетных и думал, как далеко им до Вас и какие все сутулые, толстоногие, ни одной, которая бы не оскорбляла линию глаз! Кто сказал, что балетные прелестны? Это — кухарки днем!» [8, с. 40].

Сейчас затруднительно сказать, кого именно видел художник на репетиции 25 января (одних воспитанниц или прима-балерин), но доподлинно известно, что на премьере 7 февраля роли исполняли лучшие танцовщики Императорских театров: М. Кшесинская (Фея кукол), А. Павлова (Испанка), О. Преображенская (Бебе). Несомненно лишь одно — Гриценко действительно имела точеную фигурку с тонкой талией, узкими кистями и ступнями, пышные русые волосы и знала толк в нарядах.

Любовь Павловна не присутствовала на премьере «Феи кукол», к тому времени она уехала на отдых во Францию, в местечко Ментона, куда через день летели длинные письма от влюбленного художника. Этот период был творчески напряженным для Бакста, весной 1903 года он интенсивно работал над оформлением готовящейся к постановке на сцене Александринского театра трагедии Еврипида «Эдип в Колоне»¹, практически во всех письмах художник делился своими планами с Гриценко. Видимо, за стол он садился после интенсивного рабочего дня, на многих посланиях стоит не только дата, но и время написания — 1, 2 часа ночи. Художник был всецело поглощен двумя страстями — искусством и любовью. Любовная пылкость писем так тесно переплеталась с творческими откровениями художника, что чередовалась буквально через предложение. Так, в письме от 28 февраля 1903 года Бакст писал:

«Эскиз Эдипа сделал. Много еще рисунков надо. Хотелось все поспеть к сроку отъезда! Какое счастье. Добрая, моя хорошая, дорогая, обожаемая Люба, Вы так трогательно согласились на все² [...]

А что же вожжи? Смотрите, не избалуйте меня! Ведь я собирался сдаться „рабом“ Вашим. Целую Ваши ножки как раб, а ручки, губки, ушко и глазки уж не знаю, как кто! [...]

¹ Премьера «Эдипа в Колоне» в постановке Ю. Э. Озаровского состоялась на сцене Александринского театра 9 января 1904 года.

² Речь идет о согласии Гриценко на приезд Бакста на несколько недель в Ментону.

Сегодня вечером у меня заседание с Мережковским и его женою и Д. Философовым об Эдипе. Не очень мне теперь по душе спорить за свой тип постановки, но иначе нельзя! Боюсь вспылить завтра у Теляковского!» [5].

В эти дни (начало марта) Бакст спешил завершить основные эскизы, чтобы ехать в Ментону, к Любови Павловне. Выполненная работа для «Эдипа» не совсем удовлетворяла художника, он мечтал о новых впечатлениях, о чем и писал в письме от 2 марта:

«Суббота 1 ч. ночи [...]

*Еще столько работы! Но бодро ее делаю и на мелкие неприятности просто не обращаю внимания. „Эдипа“ буду писать сам и возьму себе лишь маляров, да одного помощника и 1-го ученика, очень уж меня доконали прежние! Конечно, было бы дивно съездить в Грецию и написать там с десяток, другой этюдов гор, дали и тенистых сырых мест с пышною зеленью. Это внесло бы много свежести и правды в построение пейзажной декорации, не говоря уже об *couleur locale*. Конечно, это важно. Но исполнимо ли?» [6].*

В письмах этого небольшого, но интенсивного по насыщенности событий отрезка времени ярко вырисовывается не только творческая, но и личная индивидуальность Бакста. В том же письме от 2 марта сквозь сетования на свою несобранность прорываются характерные для влюбленного желания говорить везде о предмете своей страсти:

«„Дела“ — мое слабое место; всегда у меня тут путаница, и я недостойный, в этом случае, сын моего народа! Вероятно, моя профессия на меня повлияла! Завтра открывается выставка „Рериха“ в Грабариаде¹, потом вечер-раут и ужин в столовой Бенуа и Лансере. Как жаль, что я не смею предложить тоста за отсутствующих „друзей“ предприятия. Хотя вот и Анна Карловна² в отъезде и многие художники [...]

Конечно, „многие“ догадались бы, и тост был бы принят с энтузиазмом, да ... но ... невозможно! Жалко!!!» [6]

Питая надежду в ближайшем будущем стать семейным человеком, Бакст как бы пытался оценить сам себя со стороны. Итоги таких размышлений вылились в письмо, которое можно было бы назвать «Люблю — не люблю», где художник с долей иронии размышляет о своих предпочтениях, предлагая невесте ознакомиться со своеобразной промоверсией себя. Письмо не было опубликовано в упоминаемом выше сборнике «Лев Бакст. Моя душа открыта», оно датировано 1903 годом и предположительно, относится к концу марта, до отъезда художника во Францию. Ответных писем Любови Павловны к Баксту не сохранилось, но именно она просила художника написать о себе подробнее, какой же он — Лев Самойлович Бакст? Эпистолярный автопортрет влюбленного художника вышел ярким и противоречивым:

¹ Речь идет о выставке «Современное искусство» (1903) в особняке А. Н. Ольхина в Петербурге, главным куратором которой стал Игорь Эммануилович Грабарь, выставку на смешливо называли «Грабариадой». Помимо изобразительного искусства, на ней были представлены интерьеры по эскизам мирискусников, в том числе «Будуар» по эскизу Л. Бакста.

² Анна Карловна Бенуа — жена художника А. Н. Бенуа.

«[...] я такой, как в письмах и в характеристиках друзей. Порядка не знаю, счетов сводить не могу и Ленины¹ счета с наслаждением бросаю на пол, к ее ежедневному отчаянию, [...] смеюсь над аккуратностью, обожаю чистоту, красивые костюмы, чудное белье, люблю делать подарки, люблю утром, чтобы меня разбудили и опять дали уснуть, люблю абсолютную тишину и одиночество во время работы! Не люблю жары в толпе, чтения вслух, драмы в театре, визитов и щей. Обожаю цветы, музыку, оперу, балет, больше всего комедию и водевиль, церковное пение, симфоническую музыку, устриц, crevettes, vol-au-vent, [...], не ем мороженого, люблю минеральные воды [...] не люблю белого вина, люблю сигары, кружевные платья, decollates, жемчуг на шее, душистые волосы, элегантную обувь [...] люблю кольца на женской руке, сапфиры, рубины и бриллианты, люблю больше всего старых мастеров — Giorgione, Masaccio, Michel-Ange, Bronsino, Tiepolo, Velasqueza [...].

Обожаю путешествия, экзотические страны, яркий колорит, негров, тюрбаны, арабов, индусов, сиамок!

Не люблю „шестидесятников“, прописную мораль, казенные чувства, презираю хитрость и продажничество [...]. Обожаю фрукты, сладости, духи, шляпы и новенькие пузырьки с красками, белую бумагу и чистый холст, прогулки ночью, холодные ужины, тепловатые ванны, клоунов, фокусы, сиденье в сумерках, люблю „пить“ (не вино, пить его совсем почти не пью и не люблю), а просто „пить“, воду, чай, кофе, шоколад, не люблю сам дуться, люблю дразнить парикмахера, шутить с цветочницей или цветочником, невероятно легко знакомясь, все имена забываю, все всегда путаю, забываю везде чемоданы, палки, свертки, не помню чисел и забываю заводить часы.

Вообще я незаслуженно избалован, добр по природе, поспешно и несправедливо делаю заключения, ревнив, taquin², впечатлителен, обожаю детей и стариков, работаю часто до изнеможения — забываю завтрак и обед; часто люблю лениться, периодически заключаю, что совершенно бездарен, часто думаю, что очень даровит; всегда доволен последней вещью и ругательно ругаю все старые мои картины. Ненавижу Достоевского и Льва Толстого; люблю Гоголя, Пушкина, А. Толстого, Лермонтова, Гончарова, Чехова, Verlain'a, Musset, Balsac, Baudelaire, Dickens, Bret Hard, Dadet, Labich'a, "тетогіres" и автобиографии больше всего; не люблю толстых русских журналов, люблю хорошие издания художественные, керамику и подушечки. Люблю любить и больше всего на свете ЛЮБЛЮ (и обожаю) ЛЮБУ!

Вот судите — кажется, все высypал. Ах да, люблю СВОБОДУ. Но люблю, чтобы меня не бросали на произвол судьбы! Теперь про меня Вам все ясно, какая я в сущности дрянь, и что не только любить, но и жалеть меня нечего...» [7].

Разумеется, художник изящно кокетничал со своей пассией, во взаимности чувств он вполне был уверен. Вместе с тем, как видно из этого отрывка,

¹ Возможно, речь идет об экономке Бакста.

² taquin (фр.) — задира.

личность Бакста самому автору виделась противоречивой и экстравагантной. Страстное трудолюбие сочеталось в нем с щегольством, эстетством, любовью к моде и прекрасным мелочам, радующим глаз. Современники отмечали, что художник всегда одевался в высшей степени элегантно, вошил усы, страшно переживал, когда начал лысеть и был вынужден приклеивать небольшой паричок. В вопросах моды и элегантности Любовь Павловна могла посоперничать с будущим мужем, ее фотографии в изысканных нарядах и восторженные реплики художника об этом ярко свидетельствуют. Бакст — человек нежный и ласковый в своих письмах трогательно называет Любовь Павловну «ненаглядной курочкой», «прелестной девочкой», «звездочкой», «дорогой крошкой» и пр.

Вместе с тем в исповедальном письме художник отмечал свою несобранность, неумение вести дела, забывчивость и расточительность, эти качества характера наряду с ранимостью и неуверенностью в себе неоднократно доводили его до нервных срывов. Бакст обладал тонкой душевной организацией и, подобно многим творцам, был склонен к затяжной меланхолии.

Встреча влюбленных произошла в конце марта 1903 года на юге Франции в курортном городке Ментона. Здесь Бакст провел со своей пассией целый месяц, выполнив ее портрет в полный рост, хранящийся ныне в Третьяковской галерее. На портрете Гриценко изображена художником уже в модном кружевном белом платье, с этого времени ее траур по мужу был снят. В июне Бакст вернулся в Петербург, ему предстояла работа над оформлением трагедии Софокла «Эдип в Колоне» в Александринском театре и хлопоты по обустройству будущего семейного жилья.

Дело шло к свадьбе, но путь к венцу оказался непростым квестом для обоих. Родственники Любви Павловны всячески противились браку, считая его мезальянсом (Бакст не имел стабильного дохода, а невеста привыкла жить в неге и удовольствиях). Друзья Бакста, в свою очередь, нелестно высказывались о невесте, считая ее чересчур претенциозной и жеманной. Кроме того, по законам Российской империи брак между инославными подданными запрещался. Бакст вынужден был сменить веру с иудаизма на лютеранство, испросив разрешение министра иностранных дел В. К. Плеве. Крещение происходило в ноябре 1903 года в Варшаве [4, с. 372]; хотя оно было вынужденной мерой, Бакст, не будучи человеком религиозным, тем не менее, переживал его как предательство веры отцов и после развода вернулся в иудаизм.

12 ноября 1903 года в Петербурге Лев Бакст был обвенчан с Любовью Гриценко. Молодожены поселились на ул. Спасской (ныне ул. Рылеева), в угловом доме 2, выходящем к Спасо-Преображенскому собору, в квартире Гриценко, присоединив к ней соседнюю и обустроив мастерскую художнику. В этом доме супруги прожили вместе несколько непростых лет, то расставаясь, то снова сходясь, спустя два года после свадьбы (в декабре 1905 года), после очередного конфликта Бакст переехал на время к сестре Софье Самойловне, откуда в сердцах писал Бенуа:

«Я разошелся, наконец, с женой, и горячо надеюсь и мечтаю, что — навсегда!» [8, с. 100].

Психологические качели продолжали изматывать обоих супругов еще несколько лет, но лишь с 1907 года художник значится проживающим по адресу от жены адресу: ул. Кирочная, 24, кв. 6 [3, с. 42]. Рождение 8/21 сентября 1907 года сына Андрея, увы, не укрепило семью. Окончательный разрыв брака был инициирован Любовью Павловной, в октябре 1910 года через Синод она добилась официально развода [4, с. 378].

Удивительно, что в оставшиеся годы бывшие супруги оставались в дружеских теплых отношениях, о чем свидетельствуют многочисленные письма Бакста, продолжавшего в них называть бывшую супругу «дорогой курочкой». С 1910 года настоящим домом художника стал Париж, где он поселился в период интенсивной работы над *Русскими сезонами*. До конца дней художник трепетно заботился о своей семье — бывшей жене, падчерице Марине Гриценко и сыне Андрее. После революции они остались в России, страшно нуждались и голодали, Бакст посылал им посылки с продуктами и деньги, хотя те не всегда доходили до адресата. Терзаясь переживаниями о семье, художник всеми силами стремился вырвать ее из Советской России, в апреле 1922 года он писал об этом Марине:

«Ни на минуту я не оставляю и не оставлял забот о том, чтобы соединиться поскорее с вами всеми, и моя переписка началась сразу же, как стало возможным переписываться. Моя цель и единственная — это видеть вас вечно счастливыми, спокойными, в довольстве; и пока я жив — никогда эта цель меня не покинет. Я знаю себя — я верный по натуре и, если кому подарил свое сердце, то — навсегда» [8, с. 222].

В начале 1920-х годов художник задействовал всю свою популярность и международные связи, через полковника У. Хаскелла, «возглавлявшего штаб американской гуманитарной миссии в Советском Союзе» [1, с. 280–281], смог-таки добиться разрешения на выезд семьи за границу. В конце 1922 года Бакст наконец-то встретился после долгой разлуки с бывшей женой и сыном Андреем в Париже. Любовь Павловна вскоре уехала жить к младшей сестре Марии Боткиной в Сан-Ремо, она пережила Бакста на 4 года. Андрей Львович Бакст (1907–1972) после смерти матери в 1928 году «уехал в Париж, где унаследовал от отца мастерскую» [9, с. 126]. Он исповедовал православие, впоследствии стал художником театра и кино и передал часть архива отца Государственной Третьяковской галерее и Государственному Русскому музею.

Список литературы

1. **Барсак Жан Луи.** *Семья Льва Бакста* // Лев Бакст/ Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения — М.: ABCdesign, — 2016. — С. 278–281.
2. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания*: в 5 кн. — М.: Наука, 1980. — Т. 2 — Кн. 4–5. — 743 с.
3. *Весь Петербург.* Адресная и справочная книга С.-Петербурга на 1907 год. — СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1907. — 936 с.
4. **Гольнец Сергей.** *Лев Самойлович Бакст.* — М.: ООО «БуксМАрт», 2017. — 408 с.

5. ГТГ. Ф. 111. Д. 48. Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко от 28 февраля 1903 г.
6. ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 111. Д. 51. Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко от 2 марта 1903 г.
7. ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 111. Д. 53. Письмо Л. С. Бакста Л. П. Гриценко. Б /д. 1903.
8. **Лев Бакст.** *Моя душа открыта:* [в 2 кн.]. Кн. вторая: Письма. — М.: Искусство—XXI век, 2012. — Кн. 2. — 360 с.
9. **Счастнй Владимир.** *Лев Бакст: жизнь пером Жар-птицы.* — Минск: Четыре четверти, 2016. — 152 с.

Плотникова М. В.
старший научный сотрудник
отдела народного искусства,
Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия
156mozart56@gmail.com

Судьба коллекции русских народных игрушек А. Н. Бенуа

Коллекция русских народных игрушек А. Н. Бенуа была крупнейшим частным собранием (773 предмета) в дореволюционном С.-Петербурге. В отличие от известных графических произведений художника, посвященных игрушкам, непростая судьба его коллекции после революции оставалась малоизученной. Этому посвящены материалы данной статьи. Восстанавливается история продажи собрания в Русский музей в 1920 году, прослеживается дробление и дальнейшее перемещение частей обезличенной коллекции в другие музеи в 1930–1940-е годы. Приводятся документы ГРМ, обнаруженные в последнее время, называются установленные экспонаты в современных собраниях Русского музея и Эрмитажа, происходящие из коллекции А. Н. Бенуа. Особо отмечается роль публикаций А. Н. Бенуа в популяризации игрушки в дореволюционной периодической печати, утверждение ее значения как художественного явления национального искусства.

Ключевые слова: традиционная игрушка, народные промыслы, собирательство, Русский музей, Эрмитаж, коллекция Бенуа.

Plotnikova M. V.
Senior Researcher at the Department of
Folk Art,
The State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

The fate of the collection of Russian folk toys A. N. Benois

The collection of Russian folk toys A. N. Benois was the largest private collection (773 items) in pre-revolutionary St. Petersburg. Unlike the artist's famous graphic works dedicated to toys, the difficult fate of his collection after the revolution remained poorly understood. The materials of this article are devoted to this. The history of the sale of the collection to the Russian Museum in 1920 is being restored, fragmentation and further movement of parts of the impersonal collection to other museums in the 1930s and 1940s are traced. The

documents of the State Russian Museum, discovered recently, are called the established exhibits in the modern collections of the Russian Museum and the Hermitage, originating from the collection of A. N. Benois. The role of publications by A. N. Benois in popularizing toys in the pre-revolutionary periodical press, asserting its significance as an artistic phenomenon of national art is especially noted.

Keywords: traditional toy, folk crafts, gathering, Russian Museum, Hermitage, Benois collection.

В разносторонней деятельности Александра Николаевича Бенуа есть особая область: он был крупнейшим собирателем русских народных игрушек в дореволюционном С.-Петербурге. Здесь наблюдается огромный контраст: если его графические произведения (наборы «Открытых писем», «Азбука»), дореволюционные публикации и воспоминания об игрушках широко известны, то судьба его игрушечной коллекции после революции до недавнего времени оставалась малоизученной. Многие вопросы не решены до сих пор.

В 1912 году Бенуа написал предположение, что систематизацией его коллекции когда-нибудь займется «этнографический отдел Музея Александра III в почтенном издании своих „материалов“» [4, с. 52]. После революции Этнографический отдел Русского музея был реформирован. Появился Историко-бытовой отдел (ИБО) нового типа, в котором, согласно марксистским постулатам о базе и надстройке, приоритетом подбора экспонатов была бытовая функция предмета, а не художественное значение произведения. Этот подход давал повод к обезличиванию и дроблению национализированных коллекций, перемещению их частей в разные музеи.

Собираясь эмигрировать, А. Н. Бенуа продал в 1920 году свою коллекцию игрушек в Русский музей, но не смог уехать в 1921 году. Он был избран тогда в совет Русского музея по Художественному и Историко-бытовому отделам [11, с. 4, 48], активно участвовал в деятельности музея, стараясь по возможности противостоять «глупейшей попытке придать марксистский классовый характер» ряду подобных реформ [3, с. 776].

Когда в 1926 году А. Н. Бенуа покинул страну, имя бывшего владельца собрания подлежало забвению. В конце 1930 года на Всероссийском музейном съезде было озвучена директива наркома просвещения А. С. Бубнова: покончить с «вещевым фетишизмом», отойти от «музеев-кунсткамер», т. е. сократить историко-бытовые и историко-художественные музеи и поставить их на службу социалистическому строительству.

В 1933 году Центральная контрольная комиссия ВКП(б) рассматривала «Дело Русского музея». Поводом для обвинения была хранившаяся в Художественном отделе музея «...обнаруженная переписка удравшего за границу контрреволюционера Бенуа» [10, прим. 10]¹. В 1934 году вышло постановление ВЦИК «О состоянии и задачах музейного строительства в РСФСР», объявившее музей «орудием политического воспитания пролетарских масс».

¹ Цит. источник: Отдел рукописей ГРМ. Ф. 1728. Оп. 1. Д. 98558/2.

Этнографический отдел Русского музея отделился и стал самостоятельным музеем под названием «Государственный музей этнографии народов СССР» (ГМЭ), а Историко-бытовой отдел ГРМ был передан Государственному музею революции, находившемуся в Зимнем дворце. В результате дальнейших административных реформ в 1937 году бывший ИБО ГРМ стал Историческим отделом Музея этнографии. Хотя в том же году в Русском музее был создан новый Отдел художественных ремесел (нынешний Отдел народного искусства), и кустарные игрушки полностью соответствовали его профилю, их возвращения не произошло. Накануне войны в апреле 1941 года «непрофильные» экспонаты коллекции бывшего ИБО ГРМ поступили в новообразованный Отдел истории русской культуры Эрмитажа. В обосновании этого решения было указано: Русский музей «занят изучением чисто надстроечных памятников, что коренным образом противоречит установкам Исторического отдела» [2, прим. 2]¹.

Перемещение экспонатов коллекции А. Н. Бенуа в Зимний дворец ввиду соседства Эрмитажа с Музеем революции выглядело в то время идеологически более оправданным. Предметы получили достойный адрес, они оказались в музее, где Бенуа работал хранителем картинной галереи, а имя большой семьи пользовалось особым пиететом.

А. Н. Бенуа не знал в эмиграции о судьбе своей коллекции и предполагал, что «она до сих пор, вероятно, украшает Бытовой отдел» [5, с. 210]. Многократные перетасовки обезличенного и разрозненного собрания игрушек надолго скрыли имя собирателя и для исследователей. В издании Русского музея «Выдающиеся собиратели народного искусства» (2011) А. Н. Бенуа не упоминался. Его имя отсутствует и в современном электронном проекте «Собиратели Российского этнографического музея»².

Документы о приобретении Русским музеем коллекции игрушек А. Н. Бенуа в качестве первичного источника многократно перемещенных экспонатов были обнаружены столетие спустя в 2021 году³. Это протокол заседания Совета ИБО ГРМ от 29 апреля 1920 года: доклад М. Ф. Фармаковского о приобретении «крайне интересной» коллекции русских народных игрушек А. Н. Бенуа и счета музею с его подписью о получении выплат. В них указан объем собрания: 773 предмета.

В настоящее время установлено происхождение около 10% игрушек из собрания Бенуа, хранящихся в Отделе народного искусства Русского музея. Многие из них нередко публиковались, но источник поступления оставался неизвестным. Наибольшее количество предметов (63) — глиняная игрушка производства традиционных центров Тамбовской, Тульской, Рязанской, Тверской, Новгородской, Курской, Полтавской и Черниговской губерний Российской империи. Видимо, заведующий Отдела народных художественных ремесел ГРМ Л. А. Динцес, автор труда «Русская глиняная игрушка» (1936),

¹ Цит. источник: АГЭ. Ф. 1. Оп. 17. Д. 584. С. 8–9.

² Виртуальный проект «Собиратели Российского этнографического музея». — URL: <https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/>.

³ Протокол ЭФЗК ГРМ № 286 от 12.08.2021, Акт ОФ № 11061 от 18.08.2021.

смог обосновать сохранение в Русском музее, прежде всего, предметов своего научного исследования. В современном собрании ГРМ имеется 7 Сергиево-Посадских и 5 богородских игрушек из коллекции А. Н. Бенуа.

Еще одна часть собрания Бенуа хранится в Эрмитаже. В каталоге музейной выставки «Игрушка в России в собрании Эрмитажа» (1979) указано 17 экспонатов из коллекции А. Н. Бенуа [7, Кат. №№ 26, 33, 74, 88, 91, 95, 109–119], из них 11 — глиняные игрушки: 5 — из Опошны, 3 рязанские из Скопина, 2 — тульские и одна вятская. В книге И. Н. Ухановой «Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа» (2011) воспроизведены еще 4 глиняные дымковские игрушки [12, с. 34] и несколько других артефактов из этой коллекции. В цифровых коллекциях Отдела Русского прикладного искусства Эрмитажа в аннотациях к экспонатам зафиксировано одновременное поступление значительно большего числа игрушек из Музея этнографии (ГМЭ, ныне РЭМ), и, возможно, в будущем еще обнаружится происхождение некоторых из них также из коллекции А. Н. Бенуа¹. Представление о ее составе дополняют изображения на открытках Бенуа. В музейных собраниях хранятся идентичные игрушки, происходящие из иных источников. Массовая продукция традиционных художественных промыслов достигает коллективных высот мастерства при многократном повторении образцов, поэтому находятся точные соответствия открыточным образам.

Исключительно велика роль А. Н. Бенуа в популяризации игрушки как художественного явления. Его публикации 1904 года «Азбука» [1, с. 10] и рисунки игрушек из собственного собрания в Открытых письмах [6] стали классикой детской литературы. Открытки Бенуа публиковались во французской прессе уже в 1910 году [13, р. 66–68]. «Что же касается иллюстрированных альбомов для детей, то нигде не делают их так восхитительно, как в России», — писал известный парижский исследователь игрушки Леон Кларети в 1914 году, ставя русских художников в пример своим соотечественникам. [14, р. 350]. При этом А. Н. Бенуа приходилось преодолевать непонимание консервативных петербургских чиновников. В Обзоре II Всероссийской кустарной выставки так упомянуты богородские мастера: «Игрушечный промысел представлен был изделиями 15 кустарей; но все это из дерева, весьма однообразные не художественные, шаблонной работы, игрушками» [8, с. 171]. Эта оценка не помешала чиновнику особых поручений при Главноуправляющем Департамента землеустройства и земледелия — министерства, курировавшего кустарные промыслы, — перечислить затем награды на выставке всех богородских участников: золотую, серебряные и бронзовые медали и похвальные отзывы. К тому времени промысел имел уже немало наград и на международных выставках.

Сломать стереотип барского представления о копеечной «деревенской, мужицкой игрушке», открыть глаза читателя на живость и выразительность

¹ Коллекция произведений русского прикладного искусства и художественного ремесла. Разнородные материалы. — URL: <https://collections.hermitage.ru/entity/COLLECTION/1426431800>.

простых глиняных фигурок и элегантных деревянных резных Троицких барынь, затейливость игрушек из папье-маше с движением и звуком призвана была статья А. Н. Бенуа «Игрушки» в петербургском журнале «Аполлон» (1912). Она была помещена вместе с очерком известного деятеля московского губернского Кустарного музея Н. Д. Бартрама «О возможности возрождения в игрушке народного творчества». Во время подготовки номера журнала к печати в Академии художеств проходил Всероссийский съезд художников (декабрь 1911 — январь 1912 г.), на котором выступил с докладом «Игрушки и прикладное искусство» петербургский врач и коллекционер игрушки Л. Г. Оршанский, а в Пименовском зале Академии открылась предложенная им Рождественская выставка игрушки. Леонтий Николаевич Бенуа, брат Александра, был ректором Высшего художественного училища Академии художеств, и роль семьи Бенуа в организации выставки в престижном академическом зале несомненна. Все эти мероприятия призваны были утвердить в столице империи художественное значение традиционной игрушки.

В области А. Н. Бенуа профессионально атрибутировал произведения живописи и графики. Но характеризуя свое собрание игрушек, он, подобно гофмановскому герою¹, предпочитал оставаться большим ребенком «из желания хоть иногда окунуться в детство» [4, с. 50]. Бенуа вспоминал и живо описывал детские радости обладания этими игрушками — первые импульсы творчества, игры воображения. Он демонстрировал вовсе не музейное отношение к своему собранию: «Игрушки у меня стоят в беспорядке. Это из уважения к ним. Оттого-то их и не замечают в музеях и на выставках (кустарных), что там их ставят, как на параде, и каждому привешивают этикетку. Это их мертвит», «в натуре игрушки — ломаться», «нет ей большей радости, как попасть к шалуну и неряхе, который ее не бережет и сваливает в одну кучу...». А. Н. Бенуа не занялся классификацией игрушек по центрам изготовления: «Это не мое дело», он писал даже: «несомненно, самим игрушкам это бы не понравилось. Но сейчас говорить о том, что одно сделано в посаде Сергиевской Лавры, а другое в Киеве, а третье в Тамбове — к чему? Достаточно и того, что это чисто русские вещи, „милые русские вещи“...». Тем не менее, ведя разговор с читателем, Бенуа обратил внимание многих на своеобразие и доступность русской игрушки, ее художественные качества: «Теперь кто ни придет ко мне, все без исключения начинают восхищаться игрушками. Даже досадно становится за те вещи на стенах, которые более достойны внимания. „Какая прелесть, сколько жизни, как типично, да где вы это все достали“. И не хотят верить, что это все „сегодняшнее“ (или „вчерашнее“), что можно эти драгоценности за несколько копеек иметь на Сенной и в любой лавочке „канцелярских принадлежностей“» [4, с. 51–52].

Столетие с лишним спустя игрушки обрели свой музейный статус. В начале XX века отдельные предметы на кустарных выставках было действительно трудно рассматривать скорее из-за нагромождения на небольшом пространстве

¹ Герой сказки Э. Т. А. Гофмана «Повелитель блох» Перегринус Тис, господин тридцати шести лет, купавший себе игрушки.

самого разного материала. Витрины II Всероссийской кустарной выставки в Петербурге (1914) стали первой профессиональной экспозицией игрушек. Ныне сотрудники отдела народного искусства Русского музея изучают промыслы и выясняют, по возможности, имена отдельных мастеров. Этикетки экспонатов их не «мертвят», а только помогают внимательному рассмотрению. Проходя по залам мимо витрин с игрушками, нередко наблюдаешь живой интерес посетителей, и бывает необходимо вступить в разговор с ними, дать дальнейшие пояснения.

Список литературы

1. *Азбука в картинах Александра Бенуа*: Издание Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг, 1904. — 35 с. — С. 10. Игрушки.
2. **Анисимова М. В.** *Историко-бытовой отдел Русского музея: формирование, развитие, ликвидация* / М. В. Анисимова // Исторический журнал: научные исследования. — 2020. — № 4. — С. 108–117. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33047 (дата обращения: 12.08.2025).
3. **Бенуа А. Н.** *Дневник 1918–1924* / А. Н. Бенуа. — М.: Захаров, 2010. — 810 с.
4. **Бенуа А. Н.** *Игрушки* / А. Н. Бенуа // Аполлон. — 1912. — № 2. — С. 49–54.
5. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания в пяти книгах*. Том I. Книги 1, 2, 3. / Сост. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов, Л. В. Андреева. — Кн. 1. Ч. 2. Глава 3. Любимые игрушки. — М.: Наука, 1980. — 749 с.
6. **Бенуа А. Н.** *Русские народные игрушки. Открытые письма Общины Святой Евгении*. Серии I–II. / А. Н. Бенуа. — СПб.: Т-во Голике и Вильборг, [1905]. — 11 с.
7. **Виллинбахов Г. В., Уханова И. Н.** *Игрушка в России XVIII — начала XX веков*. Каталог / Г. В. Виллинбахов, И. Н. Уханова. — Л.: Гос. Эрмитаж, 1979. — 23 с.
8. **Гомилевский В. И.** *Некоторые выставки, происходившие в 1913 году и имевшие значение для сельского хозяйства*. Глава III. Всероссийская кустарная выставка / В. И. Гомилевский // Ежегодник Главного управления землеустройства и земледелия по Департаменту земледелия и Лесному департаменту. Год 8. 1914 / под ред. Н. А. Крюкова. — Пг: Типография В. Ф. Киршбаума, 1915. — 926 с. — URL: <https://www/prlib.ru/item/700456> (дата обращения: 12.08.2025).
9. **Добужинский М. В.** *Воспоминания* / Сост. Г. И. Чугунов. — М.: Наука, 1987. — 477 с.
10. **Крышталёва М. К.** *Архив Александра Бенуа: формирование и распределение* / М. К. Крышталёва // Культурная антропология. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhiv-aleksandra-benua-formirovanie-i-raspredelenie?ysclid=ltpj0oqgjq497282166> (дата обращения: 12.08.2025).

11. *Отчет Русского музея за 1922 год*. Пг.: Тип. им. Ивана Фёдорова, 1923. — 74 с.
12. **Уханова И. Н.** *Игрушки в собрании Государственного Эрмитажа* / И. Н. Уханова. — СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. — 199 с.
13. **Alfe Lucie.** *Le jouet russe* / Lucie Alfe (Людмила Савицкая) // *Art et industrie*. Janvier 1910. Fascicule IV. Pp. 66, 67, 68. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9740798r/f63.item.r> (дата обращения: 12.08.2025).
14. **Claretie Leo** *Le jouet de Paris contre le jouet boche* / Leo Claretie // *Les Amis de Paris: revue mensuelle illustrée*. №27. Janvier 1914. P. 348–350. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65851772/f405.image.r> (дата обращения: 12.08.2025).

Соколова Е. М.
кандидат искусствоведения,
начальник отдела научных проектов,
эксперт по графике
Научно-исследовательской
независимой
экспертизы имени П. М. Третьякова
Москва, Россия
info@catherine-sokolova.art

А. Н. Бенуа — театральный художник. Особенности творческого метода

Статья посвящена методу работы Александра Николаевича Бенуа в театре, рассмотренному на примере оформления постановки балета 1928 года «Царевна Лебедь» для труппы Иды Рубинштейн в Париже. В качестве источников использованы материалы французской прессы, воспоминания и сведения из писем, а также сами произведения художника из музейных и частных собраний. Работа в театре составляет значимую часть творческого наследия А. Н. Бенуа, и в сфере театрально-декорационного искусства он выступил новатором, переосмыслив постановку как цельное произведение. Бенуа продумывал свои проекты, участвуя во всех этапах: помимо эскизов мизансцен, декораций, гримов и бутафории, он давал рекомендации актерам, следил за изготовлением костюмов, вникал в тонкости освещения и конструкции сцены, продумывал ритм и атмосферу всей постановки.

Ключевые слова: Александр Бенуа, Ида Рубинштейн, Царь Салтан, Царевна Лебедь, театральная декорация, макет, театральный художник.

Sokolova E. M.
PhD in Arts,
Head of the scientific research department,
graphic's expert of P. M. Tretyakov
Independent
Art and Research Expertise
Moscow, Russia

Alexander Benois as an artist of the theater. Peculiarities of the method

The article explores a methodology of Alexander Benois approach to the production of theater plays, his role as an artist and creator in the 1928 “Tsar Saltan: Princesse Cygne” ballet of Ida Rubinshtein’s enterprise

in Paris. French newspapers critics, memoirs and letters, as much as the aquarelles by the master from museums' and private collections are being included as sources for this particular research. Benois' work in theater constitutes a great part of his all in all heritage. He became the innovator in stage design and decorative art, reconsidering the play as a wholesome piece and the very role of the artist of the theater. Apart from providing sketches of the stage and prop and make up, Benois participated in rehearsals, making valuable comments on the actors' performances, supervised costume production, was involved in technical aspects of the stage lights and machinery, aiming to balance rhythm and atmosphere of the whole play.

Keywords: Alexander Benois, Ida Rubinshtein, Tsar Saltan, Princesse Cygne, decoration, maquette, artist of the theater.

В конце 2023 года в поле зрения эксперта попала уникальная работа знаменитого Александра Николаевича Бенуа (1870–1960). Это эскиз театральной декорации для II акта спектакля «Царевна Лебедь», 1928 года, находящийся в частном собрании. Желание владельца обратиться к профессиональному реставратору и освежить экспозиционный вид предмета привело к целому исследованию.

Творческая биография А. Н. Бенуа обширна и богата самыми разными проектами, в которых проявился его выдающийся талант искусствоведа и критика, графика, художника театра и сценографа. После дягилевского триумфа «Русских сезонов» французская публика с восторгом принимала русские постановки, а с уходом «Русских балетов» одной из самых успешных и деятельных стала антреприза Иды Рубинштейн. Начиная с сезона 1928–1929 годов труппа знаменитой Рубинштейн на протяжении десяти лет, то есть практически вплоть до Второй мировой, активно выступала в самых значимых театрах Парижа. Главным художником был сразу приглашен Александр Николаевич, и он тотчас же начал принимать участие и в формировании репертуара. В письме Ф. Ф. Нотгафту от 25 марта 1928 года Бенуа пишет: «Утешаюсь работой. И так ее много и так она увлекательна, что занимает все мое время <...> А работаю я над серией балетов (некоторые моего сочинения), которыми собирается изумить Париж Ида Рубинштейн в предстоящем ноябре. Тут есть и русский сказочный сюжет, и средневековый библейский, и античный, и ренессансный, и романтический, и роскошный» [1, с. 630].

Необходимо уточнить, почему Александра Бенуа в научной литературе называют одним из новаторов театральной постановки. До начала XX века театр заказывал декоратору оформление, когда разработанный режиссером постановочный план уже был утвержден; теперь Бенуа — постановщик и художник — сам выбирает произведение, предлагает план спектакля и исполняет эскизы, и только после этого начинается работа с актерами. Конечно, он был не один, в 1900-е годы целая плеяда мастеров русского искусства первого ряда приходит на театральные подмостки и приносит свое видение и цельность сценического решения [К. А. Коровин, А. Я. Головин и др.], а почву

для этого новаторства подготовили еще раньше на сценах частных театров Москвы и Санкт-Петербурга. Раньше исполнение декораций разных актов могло быть распределено между несколькими художниками сцены, а костюмы главных героев могли шиться по их личным заказам и в соответствии с их вкусами и капризами¹. Бенуа приносит живописное понимание картины в оформление сцены, но действует деликатно, оставляя пространство для актера, избегает чрезмерного давления окружения. Художник уделяет внимание не только антуражу, костюмам и гриму, но и реквизиту: каждая деталь должна быть стилистически точной и органично вписанной в заданную стилистику, формируя тем самым единый художественный ансамбль спектакля. Одной из ключевых задач сценографии становится помощь актеру во «вживании» в роль, создание ощутимой, насыщенной атмосферы на подмостках. Такой подход к театру, в сумме с колоссальными бюджетами каждой постановки и качеством балетной школы русских исполнителей, не могли не впечатлять французскую публику.

Среди зрелищных постановок в сезоне 1928 года на сцене Опера в Париже была показана «Царевна Лебедь» отрывок из «Сказки о царе Салтане», во французской прессе эта постановка была обозначена под двумя именами: «Princesse Cygne (Tzar Saltan)». Премьера отгремела 29 ноября. Стоит обратить внимание на рецензии этого действа. К примеру, 5 декабря журнал *Le Temps* опубликовал большую статью, посвященную сразу нескольким балетам мадам Рубинштейн. В отношении Принцессы Лебедь критик пишет следующее [здесь и далее перевод с французского авторский]: «„Принцесса Лебедь“, поставленная на музыку из „Царя Салтана“ Римского-Корсакова, — спектакль иного богатства, иного размаха. Господин Дягилев уже превратил в балет оперу „Золотой петушок“. Госпожа Ида Рубинштейн поступила так же с Царем Салтаном. Надо признать, что фантастические сюжеты театральных поэм Римского-Корсакова вполне удачно поддаются таким преобразованиям. Эти перевоплощения прощаются сразу, как только их слышишь и видишь. Тем более что госпожа Бронислава Нижинская вложила в хореографию „Принцессы Лебедь“ лучшее и самое блистательное из своих замыслов балетного мастерства. Римский-Корсаков, который, как известно, был морским офицером, передал эту морскую сказку Пушкина с живым и напряженным вдохновением. Госпожа Ида Рубинштейн позволила нам вновь услышать самые ностальгические или самые пламенные страницы „Царя Салтана“. Спектакль отличается исключительным великолепием. Он радует глаз, увлекает душу, захватывает воображение. Никогда господин Александр Бенуа не поднимался до таких широких и величественных образов. Исключительно цветное богатство декораций и костюмов распределены с безошибочной зоркостью...» [2, с. 3]. Если судить по этому отзыву, учитывая значимость самой сцены главной парижской Оперы, это была не просто одна из постановок «на вечер», которыми в то время

¹ Необходимо уточнить, что с подобным капризом примы — Иды А. Н. Бенуа пришлось смириться на протяжении их плодотворного сотрудничества, однако, если судить по авторским пометкам на целом ряде эскизов, подготовленных мастером для танцовщицы, часто ему удавалось настоять на авторском надзоре за изготовлением нарядов.

изобиловала французская столица, это было значимое театральное событие, и за его художественным воплощением стоял именно Александр Бенуа.

Впервые эскиз к этой указанной театральной декорации был продемонстрирован западноевропейской публике «Alexandre Benois & the World of Art», в конце 2002 года в Stockholm Dansmuseet — Museum Rolf de Maré. Спустя десять лет, в мае 2012 года акварель была продана на аукционе Sotheby's в Париже и поступила в неизвестное частное собрание в России. Следующее десятилетие работа неоднократно появлялась на публике в рамках Российского антикварного Салона. Декорация сцены второго акта балета представляет собой архитектурную фантазию, отдаленно напоминающую композицию русских икон. Золотые маковки церквей, кресты и шатры башен повторены в золотом цвете боковых кулис, складки поднятого бело-голубого занавеса перекликаются стенами соборов. Самое примечательное, что работа сделана как своеобразный коллаж из нескольких перспективных фрагментов, изначально составленных по планам. Подпись художника и авторские надписи слева и справа в углах предполагают, что работа над композицией была завершена. За время бытования эти фрагменты были склеены между собой, надо полагать, для удобства экспонирования в раме, и основной версией, обосновывающей существование такого коллажа, было желание художника объединить «удавшиеся элементы» с разных листов, созданные в процессе работы. Однако исследование творческого метода Александра Николаевича показывает, что художнику не свойственно такое отношение к своим эскизам. Его фантастическая работоспособность, внимание к деталям и единообразию стиля всей постановки и костюмов, в сумме богатым опытом художника-декоратора театра предполагает создание большого количества эскизов в процессе поиска верного образного решения. В коллекции музея Тиссен-Борнемиссы находится прямой аналог к исследуемому произведению, подкрепляющий это утверждение: более детально разработанный эскиз с большим количеством архитектурных элементов.

В процессе проведения музейной реставрации фрагменты с большим трудом удалось размонтировать, и наличие деталей, скрытых от глаза в коллаже, позволило предположить, что перед нами редкий памятник, иллюстрирующий методику работы Александра Николаевича Бенуа над разработкой пространства сцены. Из архивных фотографий известно, что художник, как и некоторые другие авторы начала XX века, пользовался объемными макетами сцены.

Вероятнее всего, исследуемые части относятся к промежуточному этапу работы над замыслом. В частном собрании находится еще один эскиз второго акта, меньшей разработки и меньшего формата, но с большим количеством зданий на дальнем плане. Сопоставляя между собой все три имеющиеся на сегодняшний день декорации, что само по себе редкая возможность, можно обратить внимание не только на усложнение заднего плана, но и на поиск решения центральной группы: в законченном эскизе два персонажа спускаются по лестнице в открытый створ ворот дальнего плана. Эта маленькая деталь может говорить о том, что в исследуемом коллаже не хватает центральной подвижной детали, позволяющей обеспечить торжественный выход героев на сцену.

Судя по либретто, балет «Царевна Лебедь» имел всего два акта, хотя эскиз из собрания Тиссен-Борнемиссы аннотирован рукой Бенуа — «III acte». Второй — золотое, радостное, свадебное оформление, находящееся в полном контрасте с темной, скалистой, бурной декорацией первой сцены. Это была еще и сцена волшебного превращения, все в той же статье *Le Temps* есть описание: «...Затем сцена меняется, и мы видим, как постепенно возникает чудесный город, где все дома — дворцы. Машинерия Оперы весьма ловко справилась с этой постепенной заменой декораций и доказала нам, что она способна на все, что от нее можно потребовать» [2, с. 8]. То есть фон представлял собой не одно полотно, а выстраивался постепенно, в несколько этапов, так что переход от одной сцены к другой был плавным. А. Н. Бенуа понимал, что театр, особенно театр-сказка, обязан обладать волшебными эффектами. Зритель не должен осознать технические приемы, чтобы ахнуть от эффекта. Конечно, надо предполагать, на помощь машинерии приходил и грамотный сценический свет.

Для того, чтобы представить себе, как мог выглядеть исследуемый объект в объеме, можно привести в пример собранную модель декорации сцены к постановке «Сильфиды», 1909 г., в рамках «Русских балетов» С. П. Дягилева из собрания музея Виктории и Альберта в Англии. В отечественных музейных собраниях также есть разобранные на части объемные макеты декораций, находящиеся в коллекции ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, и собранный в 1930-х макет к постановке «Пиковая дама» 1921 года из собрания Государственного академического театра оперы и балета в Ленинграде. Однако, принимая во внимание дату отъезда А. Н. Бенуа во Францию, даже этот макет не может служить безупречным источником авторского видения процесса.

В настоящее время реставрация уникального произведения из частного собрания все еще продолжается, и нет ответов на очень многие вопросы: как соотносится масштаб и реальные размеры сцены Оперы, освещение, решение пола, расстановка и удаленность деталей относительно друг друга, но в первом приближении рассматривается версия восстановления объемного макета декорации из сохранившихся частей ввиду исключительной редкости подобных предметов.

Список литературы

1. *Александр Бенуа размышляет...*: Статьи, письма, высказывания / Под ред. И. С. Зильберштейна и А. И. Савинова. — М., 1968. — С. 680.
2. **Henry Malherbe Feuilleton Du Temps. Chronique Musucale // Le Temps** — 5.12.1928. — P. 3/8.

Звенигородская Н. Г.
старший научный сотрудник
Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия
zven@list.ru

А. Н. Бенуа — художник фильма Абея Ганса «Наполеон». 1924–1927

В предлагаемом докладе рассматривается один из аспектов творческой деятельности Александра Николаевича Бенуа, не вызвавший, за несколькими исключениями, особого внимания исследователей. В огромном творческом наследии художника, выдающегося живописца, графика, иллюстратора, театрального декоратора и мастера сценического костюма, кинематографические работы занимают небольшое место. Он принимал участие в оформлении всего нескольких фильмов, среди которых наиболее известной была лента «Идиот» (“L’Idiot”) 1946 года, экранизация одноименного романа Ф. М. Достоевского, осуществленная режиссером Жоржем Лампеном при участии звезды французского кинематографа актера Жерара Филиппа в роля князя Мышкина. Тем знаменательнее, что первый опыт А. Н. Бенуа в кино оказался связан с навсегда вошедшим в анналы истории шедевром кинематографии — фильмом Абея Ганса «Наполеон». Данное исследование основано на изобразительных и архивных материалах, находящихся в собрании Государственного Русского музея и некоторых частных коллекциях.

Ключевые слова: Бенуа, Ганс, Наполеон, кинематограф, эскиз декорации, эскиз костюма, Корсика, Тюильри, макет.

Zvenigorodskaya N. G.
Senior Researcher
The State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

A. N. Benois — artist of Abel Hans’s film “Napoleon”. 1924–1927

The proposed report examines one aspect of Alexander Nikolaevich Benois’s creative work, which, with a few exceptions, has not received much attention from researchers. In the artist’s vast creative legacy as an outstanding painter, graphic artist, illustrator, theater set designer, and master of stage costume, his cinematic works occupy a relatively small space. He took part in the design of only a few films, the most famous of which was “L’Idiot” (1946), an adaptation of Fyodor

Dostoevsky's novel of the same name, directed by Georges Lampin and starring the French film star Gérard Philipe as Prince Myshkin. It is particularly significant that Benois's first experience in cinema was associated with a masterpiece of cinematic history, Abel Gance's film "Napoleon". This study is based on visual and archival materials in the collection of the State Russian Museum and some other private collections.

Keywords: Benoit, Hans, Napoleon, cinema, set design, costume design, Corsica, Tuileries, model.

В предлагаемой статье рассматривается один из аспектов творческой деятельности Александра Николаевича Бенуа, не вызвавший, за несколькими исключениями, особого внимания исследователей. В огромном творческом наследии художника, выдающегося живописца, графика, иллюстратора, театрального декоратора и мастера сценического костюма, кинематографические работы занимают весьма небольшое место. Художник внимательно следил за новинками киноиндустрии (судя по дневникам петербургско-ленинградского периода, Бенуа посещал кинотеатры практически еженедельно), однако отзывался о кино сдержанно. В 1917 году в статье «О кинематографии» Бенуа писал: «В нем слишком большая мощь, слишком большая гениальность, слишком большое соответствие с условиями нашего времени и нашего быта»¹ [1]. Еще более негативно он высказывался об этом виде искусства в письме Льву Кулешову от 2 марта 1925 года в ответ на его предложение оформить кинематографическую трилогию «Три величества», обвиняя кино (в частности, советское) в тенденциозности и частом проявлении дурного вкуса»² [2].

Возможно, что связь Бенуа с кинематографом так бы и не состоялась, однако в 1923 году художник получил предложение, от которого трудно было отказаться. Абель Ганс, уже весьма знаменитый к тому времени французский кинорежиссер, предложил ему участвовать в создании киноэпопеи об одной из ярчайших фигур европейской истории, Наполеоне Бонапарте, в качестве научного консультанта и художника. Замысел Ганса вдохновил Бенуа, и в итоге он стал одним из соавторов фильма «Наполеон», премьеры которого, состоявшаяся 7 апреля 1927 года в Гранд-Опера в Париже, произвела настоящий фурор.

Владимир Набоков, бывший в числе первых зрителей, отозвался на премьеру стихотворением: «На полотнищах, озаренных / Игрой малиновых лучей, / Условный выгиб окрыленных / Наполеоновых коней».

«Наполеон» — один из самых знаменитых, культовых фильмов в истории французского кинематографа — существовал в нескольких вариантах. Сначала он длился 195 минут (демонстрировался на тройном экране, был немым,

¹ Александр Бенуа размышляет... [Текст] [Статьи, письма, высказывания] / Подгот. изд., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. — М.: Советский художник, 1968. С. 113.

² ЦГАЛИ. Ф. 2679. Л. 193; Сб. Встречи с прошлым. Вып. 3. М.: «Сов. Россия». 1987. — Александр Бенуа и кинематограф. Публ. И. П. Сиротинской. С. 191–195.

черно-белым с небольшой подцветкой, музыку к нему написал Артур Онеггер), потом был выпущен в четырех сериях по 90 минут. В 1935 году Ганс сделал звуковой вариант под названием «Наполеон Бонапарт». В 1971 году фильм был показан как триптих Клодом Лелюшем. Наконец, историк Кевин Бранлоу в 1981 году сделал наилучший вариант картины, прокатом которой занимался Фрэнсис Коппола с музыкой Кармине Коппола.

«Наполеон» — первый в мире блокбастер с огромным количеством спецэффектов (сделанных, заметим, «вручную»), с батальными сценами, харизматичным главным героем (Бонапарт в исполнении Альбера Дьюдонне), с пафосом и лирикой, иронией и гротеском, динамичный и окутанный романтическим флером. Фильм прославил всех своих участников: актеров, режиссеров, операторов. Таланту Александра Николаевича Бенуа он был аутентичен.

В Русском музее, благодаря активной, поистине героической, собирательской деятельности его директора Василия Алексеевича Пушкирева и доброй воле Анны Александровны Бенуа-Черкесовой, собрался довольно большой корпус материалов А. Н. Бенуа, связанных с этим фильмом.

Прежде всего это находящиеся в фонде рисунка XX века четырнадцать рисунков А. Н. Бенуа — набросков эскизов декораций к фильму «Наполеон» в альбоме 1924 года. А также хранящиеся в Отделе рукописей ГРМ в фонде А. Н. Бенуа письма Абеля Ганса и его сотрудников к Александру Николаевичу, а также тщательно сохраненные художником документы к постановке фильма (списки исполненных автором декораций, макетов и костюмов, бухгалтерские бумаги) и четыре оригинальных эскиза костюмов (тушь, перо, акварель).

Помимо этого, сейчас можно располагать и произведениями из швейцарского собрания Кристофера Муравьёва-Апостола, четыре года назад показанного на выставке в Музее-усадьбе Муравьёвых-Апостолов (удаление!), состоящего из тридцати девяти великолепных («выставочных») костюмов персонажей ленты «Наполеон», выполненных Александром Бенуа.

Все это в совокупности позволяет составить если и не полное, то достаточное представление о большой творческой работе, проделанной художником, и вкладе Бенуа в мировую кинематографию.

Абель Ганс (Перетон Эжен Александр; 25.10.1889 — 10.11.1981) принадлежал к первой волне французского киноавангарда. Наряду с Луи Деллюком, Жаном Эпштейном, Марселем Л'Эрбье, Жерменой Дюлак, Ганс не пытался реформировать жанровую составляющую кино. Он создавал для кино новую форму.

В своем манифесте «Время изображения пришло!», созданном во время съемок «Наполеона», он писал: «Я не устаю повторять: слова в нашем современном обществе более не заключают в себе правды. <...> Одни только действия еще находятся в согласии с нашей психологией. <...> Добиваясь синтеза действий и убирая слова, кинематограф представляет новым психологам суровую истину действий. <...> Кино становится алхимическим искусством,

от которого мы вправе ждать преобразования всех иных искусств, при условии, что мы дотронемся до его сердца, — сердца, этого метронома кино»¹.

Замысел «Наполеона» родился у Абеля Ганса еще в 1921 году. Ганс захотел создать эпическое полотно о французской истории. Он даже специально, прервав съемку фильма «Колесо» (1923), совершил поездку в Америку для встречи с Дэвидом Гриффитом, поскольку фильм Гриффита «Рождение нации» (1915) натолкнул его на мысль создать для Франции картину такого же масштаба.

Европа к этому времени уже пережила кризис «потерянного поколения», разочарования в общественной жизни. Идея «героя», выдающейся исторической личности, способной вывести нацию на передовые рубежи современности, ощутимо завладевала умами народов. К чему это привело, мы сегодня знаем.

Фильм Ганса критиковали, называя его взгляд на Революцию крайне правым, даже упрекали, что он создал Наполеона для неопытных фашистов. Это, разумеется, не так, к фашизму Ганс не имел и не мог иметь никакого отношения. Хотя его выбор и трактовка великого эпизода французской истории, безусловно, шли в русле общего направления общественного сознания. Видя в Наполеоне воплощение самого духа Франции, Абель Ганс создал красивую легенду о Бонапарте. Не случайно первая версия фильма называлась «Наполеон глазами Абеля Ганса».

Непосредственно к фильму Абель Ганс приступил в 1923 году. За финансированием он обратился к проживавшему в Германии русскому эмигранту, бизнесмену Владимиру Венгеру, мечтавшему о создании фильма по «Войне и миру» Льва Толстого. В итоге переговоров Венгер согласился на замену и создал целый международный финансовый синдикат для обеспечения съемок. В собственность Ганса перешла студия «Бийанкур», принадлежавшая прежде компании «Cine-Frans-Film». Расположенная под Парижем, в Булонь-Бийанкуре, она была одной из ведущих французских студий. Вместе с движимым и недвижимым имуществом студии к Гансу перешла и вся съемочная группа, наполовину состоявшая из русских эмигрантов.

«Русский след» в создании фильма не был связан с особыми национальными предпочтениями Ганса. Его интересовал профессионализм, а русская культура в эти годы во Франции была в большом пиетете. Абель Ганс пользовался консультациями Александра Бенуа и Марка Ландау-Алданова² как лучших знатоков эпохи Великой французской революции. В качестве своих помощников пригласил режиссеров Александра Волкова³ и Виктора Туржанского⁴. Из русских артистов в фильме снимались Николай Колин, Володя (Н. В.)

¹ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 1–2.

² Алданов Марк Александрович (Мордхай-Маркус Израилевич Ландау; 1886–1957) — русский прозаик, публицист, автор очерков на исторические темы, философ и химик.

³ Волков Александр Александрович (1885–1942) — русский, французский режиссер, работал также в Германии и Италии.

⁴ Туржанский Виктор (Вячеслав) Константинович (в эмиграции Victor или Viktor Tourjansky; 1891–1976) — кинорежиссер, актер, сценарист, художник кино и живописец. Работал в России, Великобритании, Германии, Испании, Италии, Франции и США.

Руденко (Наполеон в детстве), Аршо Шахатуни, Александр Кублицкий (в роли Дантона), Грегуар Мечников. Роль Наполеона (которого блистательно сыграл в фильме Альбер Дьедоне) первоначально предлагалась Ивану Мозжухину.

Изначально Абель Ганс собирался показать в своей эпопее всю жизнь Бонапарта. Сценарий состоял из восьми серий, по три тысячи метров каждая. Однако снять удалось только две первые серии: «Юность Бонапарта» и «Бонапарт и террор» (где прослеживалась жизнь Бонапарта от учебы в военном училище в Бриен-ле-Шато (Франция) до начала его Итальянского похода), которые, собственно, и стали фильмом. Съемки начались в январе 1925 года на Корсике и длились (с перерывом) по октябрь 1926 года. Они проходили в Бриенне, Париже, Бриансоне, Тулоне, Сен-Клу и Мальмезоне. Невероятные технические новации пластического языка фильма: съемка с летающих камер — то раскачивающихся на маятнике, то скользящих по проволоке, то заложенных в снежок, изобретение короткого монтажа, полиэкрана и панорамного кино — сочетаются в фильме с точной достоверностью каждой детали, с исторической подлинностью материала.

В воззвании к своим сотрудникам Абель Ганс написал: «Друзья мои, вдумайтесь в глубокий смысл, вложенный мною в эти слова. Фильм должен позволить нам окончательно войти в Храм Искусств через грандиозные ворота Истории»¹. Создание этой «Истории» и было задачей Александра Николаевича Бенуа.

Приняв предложение Ганса Абеля во время пребывания в Париже осенью 1923 года, Бенуа приступил к первым эскизам уже в Петрограде, рисуя их в альбоме, озаглавленном им: «1924 год». Хотя сценарий фильма окончательно был завершен Гансом только в конце 1924 года, первые части его, видимо, были уже написаны в 1923 году или подробно обговорены автором, с которым у Александра Николаевича с самого начала сложились теплые дружеские отношения.

Альбом начинается с двух эскизов костюмов Паскаля Паоли, корсиканского политического деятеля, главного, смертельного врага Бонапарта. Бенуа всегда давал в своих эскизах костюмов еще и характеристику героя — и здесь она очевидно нелицеприятна.

Затем идут наброски детства Бонапарта в Военной школе в Бриен-ле-Шато. Художник изображает в них различные ракурсы академии; дортуар, вестибюль, залы. Это — не просто варианты, поиски подходящей экспозиции. Это — наброски самих декораций к сценам съемок. Дело в том, что работа над фильмом была исключительно многодельной. К каждому эпизоду съемок художник должен был рисовать отдельный эскиз, а нередко и делать макет. Часто, создавая эскиз общей декорации, художник вынужден был в процессе съемок дополнительно писать эскизы его многочисленных фрагментов. В Отделе рукописей ГРМ хранятся списки работ Бенуа, выполненных им для фильма. Число их превышает тысячу.

¹ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 1–2.

К тому же работа эта должна была делаться очень быстро. Вот одно из писем Ганса к Бенуа (17 июня 1925 года): «В спешке. О, быстрый эскизик для Мёлана, скоренько, скоренько? Ньепс должен прибыть в воскресенье, и, если Вы сделаете для него рисунок, он сможет немедленно принять все решения по работе»¹.

Художник должен был еще и следить за цехами. Так в письме от 14 мая из Аяччо Ганс, обнаружив нехватку костюмов для статистов, требует от Бенуа: «Позаботьтесь хорошенько, чтобы у нас не было таких недостатков с костюмами эпохи Революции»².

Мы видим, насколько эта деятельность была тяжела и просто несопоставима с работой в театре. Впрочем, в какой-то степени это окупалось абсолютным доверием Ганса к своему художнику: как к его работам, так и к его советам. В письме из Аяччо (2 мая 1925 года) Ганс сообщает: «Я решил не обращаться к родному дому Бонапарта, который действительно представляет мало интереса <...> я решил создать все сцены в летнем доме Бонапарта, <...> таким образом, мы сможем сохранить абсолютную достоверность. <...> Вы обнаружите там окна и двери с видом на море, на чащи, на гору и в сад <...> Я отправлю вам завтра снимки интерьера и внешнего вида; вы заметите, что дом очень живописный, и с интерьером вы сможете сделать все, что вам захочется»³.

В июне 1925 года Ганс шлет Бенуа телеграмму с просьбой выслать костюм Бонапарта — капитана артиллерии, в котором Бонапарт (во второй раз) приехал на Корсику.

Работая над первой частью фильма, Бенуа делал декорации и к сцене «Взятие снежной крепости в Бриенне», и сцену с Бонапартом-ребенком, в компании орла вынашивавшим свои честолюбивые замыслы. Но этих эскизов в ГРМ нет, как нет и эскизов к сценам, об авторстве Бенуа которых свидетельствуют письма Абея Ганса: «Нельсон в Трафальгарской битве» и «Двойная буря», в которой были параллельно смонтированы две сцены: бегство Наполеона с Корсики во Францию (под парусом по бурному морю) и кадры заседания Конвента (буря человеческих страстей).

В Отделе рукописей ГРМ хранится эскиз костюма к сцене фильма «Встреча пастухов». Ганс писал Бенуа: «Я решил снимать сцену совета пастухов в Париже, так как местные пастухи воистину не весьма бесстрастны; по этой причине я хотел бы, чтобы Вы инициировали производство макета по процессу Холла⁴, с изображением звездной ночи, который мы соединим с нашим бархатом, на переднем плане — огонь, костер, а вокруг него будут вырисовываться фигуры пастухов. Романтика и сила картины, конечно, много выиграют, если

¹ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 6.

² Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 3.

³ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 4–5.

⁴ Уолтер Дж. Холл, английский художник-постановщик, запатентовал в 1921 г. т. н. «процесс Холла»: на плотный картон наносились тщательно отрисованные изображения, вырезались и монтировались перед камерой во время студийных съемок. Таким образом, режиссер мог сразу видеть результат съемки.

снимать таким образом в студии, и, когда макет будет закончен, понадобится каких-нибудь полдня работы»¹.

В альбоме 1924 года есть набросок интерьера монастыря Кордельеров, использованный в сюжете «Восстания кордельеров». Ганс писал Бенуа в мае 1925 года: «я предпочитаю наше первоначальное видение последовательности декораций, а именно монастырь Кордельеров с ризницей, а затем интерьер и внешний вид Тюильри»².

Бенуа делал декорации и макеты и к сцене «Штурм Тюильри», по которым Гансом был выстроен целый квартал в Париже. Первые наброски к этой части фильма также находятся в альбоме ГРМ.

Одновременно Александр Николаевич занимался костюмами. Судя по спискам в его фонде Отдела рукописей ГРМ, он создал просто все костюмы к фильму. В собрании Кристофера Муравьева-Апостола находятся великолепные образы Бонапарта, Дантона, Марата, Людовика XVI, Луи Сен-Жюста, которого исполнял Абель Ганс. Заметим, там только мужские костюмы. Где-то ведь находятся и женские...

Помимо костюмов исторических личностей, большое место в эскизах Бенуа занимают и костюмы толпы: знатные господа и их слуги, буржуа, воодушевленные идеями революции, санкюлоты, якобинцы.

Абель Ганс, которого нередко упрекали в излишнем апологетизировании Наполеона, никогда не забывал, что он делает фильм о Франции, французском народе. Поэтому он старался не брать костюмов для массовок для складов со старьем. Разумеется, это не могло распространяться на всех — батальные сцены фильма достигали полутора тысяч человек. Но те участники, что попадали на первые планы кадров, были одеты в костюмы, сшитые по эскизам Бенуа. Четыре таких эскиза костюмов для актеров, исполняющих эпизодические роли, хранятся в Отделе рукописей ГРМ.

У Александра Бенуа были официальные помощники: Владимир Мейнгардт³ и Петр Шильдкнехт⁴, которые делали декорации по его эскизам и макетам. Если Мейнгардт (во второй половине 1920-х годов ставший известным кинохудожником) был, в основном, исполнителем, то Петр Шильдкнехт, близкий знакомый семьи Бенуа еще по Петербургу, вскоре занял его место в создании декораций к дальнейшим частям фильма.

¹ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 3.

² Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 4–5.

³ Мейнгардт Владимир — художник; после «Наполеона» много работал в кинематографе Франции, Испании.

⁴ Шильдкнехт Петр Николаевич (1892–1967) — художник театра и кино. Сын академика архитектуры Николая Александровича Шильдкнехта (1857–1919). Учился на архитектурном отделении ИАХ, образования не завершил. В 1922–1924 годах работал как художник в театрах Петрограда — «Пассаж», Малый Оперный, Мариинский (здесь осуществил, в частности, постановку «Аиды» Дж. Верди; спектакль в декорациях по его эскизам возобновлен в 2001 году). В 1924 году эмигрировал в Германию, затем переехал во Францию. Работал художником в кино, сотрудничал с театром Н. Н. Евреинова. Писал натюрморты. Как декоратор участвовал в постановках многих фильмов. С 1940 года работал в Испании и Португалии.

Представляется, что Бенуа просто устал от напряженного труда (тем более, что у него в это же время было много работы с театром Иды Рубинштейн, где он с 1924 года занимался постановкой спектакля «Идиот» по Ф. М. Достоевскому, а впоследствии оформил почти все спектакли, с подготовкой персональной выставки, к которой он писал новые станковые произведения, и многое другое) и передал дело своему младшему другу, которому полностью доверял, сосредоточившись на костюмах. Из всех сорока восьми декорационных конструкций к «Наполеону» одиннадцать были сделаны Бенуа, а остальные тридцать семь принадлежат Петру Шильдкнехту (заметим, что следующим фильмом Шильдкнехта как художника стала столь же культовая картина «Андалузский пес» Луи Бунюэля).

Абель Ганс был расстроен уходом Бенуа. Он писал ему 10 мая 1926 года: «Мы только что закончили ночные сцены осады Тулона, которые мне кажутся весьма удачными, и, если бы не вкус и мера, которыми Вы окружали прежде мою работу, я был бы совершенно доволен. Г-н Шильдкнехт делает все, что может, и иногда добивается блестящих результатов; однако эпохи он не знает и кажется мне несколько нерешительным.

Как сложны оказываются простые вещи, и почему наше сотрудничество омрачилось нашим расставанием, когда все или почти все прочее удержалось на плаву?

Наша слишком короткая совместная работа позволяет мне понять, сколь великую поддержку Вы могли бы оказать нашему искусству и, что еще важнее, оценить утонченность и возвышенность Вашего духа, совершенно неведомые нашему поколению»¹.

К этим словам можно добавить только одно: прикосновение Александра Николаевича Бенуа к кинематографу оказалось еще одним триумфом его таланта.

Список литературы

1. *Александр Бенуа размышляет...* [Статьи, письма, высказывания] / Подгот. изд., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. — М.: Советский художник, 1968. — 749 с.
2. *Сиротинская И. П. Александр Бенуа и кинематограф* / Сиротинская И. П. // Встречи с прошлым. Вып. 3. — СПб. — М.: Советская Россия, 1987. — С. 191–195.

¹ Отдел рукописей ГРМ. Ф. 137. Оп. 11867. Ед. хр. 1364. Л. 19.

Мозохина Н. А.

кандидат искусствоведения

Государственный музей-заповедник

«Гатчина»

Гатчина, Россия

natalymoz@mail.ru

Александр Бенуа и цензура открыток

Статья А. Н. Бенуа «О художественной цензуре», опубликованная в газете «Слово» в октябре 1905 года, является важным историческим документом, описывающим цензурные практики периода Первой русской революции. Художник повествует о нескольких случаях своего взаимодействия с цензурным ведомством, в том числе по изданию серий открыток для Общины св. Евгении со снимками произведений из собраний Императорского Эрмитажа и Русского музея императора Александра III. Обнаруженные в петербургских архивах документы подтверждают его рассказ и впервые позволяют раскрыть подробности этой истории. Ее актуальность заключается в малой степени изученности темы художественной цензуры (цензуры изображений), которая, однако, важна для понимания влияния государственной регуляции на развитие искусства и художественную жизнь России.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, открытки, цензура, запрет, газета «Слово», В. Я. Курбатов, Императорский Эрмитаж, Русский музей императора Александра III, нравственность.

Mozokhina N. A.

PhD in Arts

Gatchina Palace and Estate Museum

Gatchina, Russia

Alexander Benois and the censorship of postcards

Published in the newspaper “Slovo” in October 1905, A. N. Benois article “On artistic censorship” is an important historical document describing the censorship practices of the period of the First Russian Revolution. The artist tells about several cases of his interaction with the censorship department, including the publication of a series of postcards with reproductions of the masterpieces from the Imperial Hermitage and the Russian Museum of Emperor Alexander III collections for the Community of St. Eugenia. Found in St. Petersburg archives documents confirm his story and for the first time allow to reveal the details of it. Its relevance lies in the low degree of study of the

topic of artistic censorship (censorship of images), which, however, is important for understanding the influence of state regulation on art progress and artistic life in Russia.

Keywords: A. N. Benua, postcards, censorship, prohibition, newspaper “Slovo”, V. Y. Kurbatov, Imperial Hermitage, Russian Museum of Emperor Alexander III, morality.

9 октября 1905 года, в самый разгар нарастания революционного движения в стране, вылившегося во Всероссийскую октябрьскую политическую стачку, вынудившую правительство пойти на уступки и опубликовать 17 октября Высочайший манифест об усовершенствовании государственного порядка, в газете правого толка «Слово» была опубликована статья А. Н. Бенуа «О художественной цензуре» [2] — одном из видов государственного контроля, к которому имелись претензии у протестующих. В момент ее написания художник находился в заграничной поездке и о нестабильном политическом положении на родине мог судить по письмам родных, друзей и знакомых, а также по газетам, которые ему могли пересылать во Францию с некоторой задержкой. Его реакцию в виде статьи о цензуре можно рассматривать как результат его переживаний, усиленных опытом взаимодействия с цензурными ведомствами.

То, что А. Н. Бенуа именует цензурой художественной, в современной книговедческой науке, исследующей цензуру как явление, принято называть цензурой изображений [7], хотя историки искусства придерживаются терминологии критика [8; 9]. С этой стороны художественной деятельности он столкнулся не сразу. Когда был задуман журнал «Мир искусства», то, несмотря на значительное влияние А. Н. Бенуа на облик и содержание издания, он не нес за него ответственности перед Санкт-Петербургским цензурным комитетом. Издателями официально считались княгиня М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов, редактором — С. П. Дягилев, в его отсутствие — В. Ф. Нувель [4, с. 93; 5, с. 206–207]. Именно они отвечали перед законом за содержание публикаций и в случае разногласий с комитетом были обязаны объясняться с ним. Когда в 1900 году А. Н. Бенуа пригласили редактировать журнал «Художественные сокровища России», то и здесь взаимодействие с цензурными органами осуществлялось через издателя — Императорское Общество поощрения художеств¹.

Поэтому неудивительно, что в статье «О художественной цензуре» А. Н. Бенуа начинает повествование с описания своего первого личного опыта столкновения с цензурой, связанного с запретом издания четырех открыток Общины св. Евгении, издательство при которой он возглавлял вместе с В. Я. Курбатовым в 1902–1905 годах. Его руководство не было оформлено официально, что объяснялось спецификой: открытые письма представляли собой нерегулярные издания и относились не к повременным (то есть периодическим) изданиям, а к неповременным, у которых условия издания были мягче. Согласно цензурному законодательству, чтобы стать издателем

¹ РГИА. Ф. 776. Оп. 8. Д. 1392. Л. 1а.

непериодического издания, в отличие от периодического, имевшего постоянных подписчиков и читателей, особых разрешений в цензурном ведомстве получать было не надо. Такой издатель фактически не взаимодействовал с органами государственного контроля за печатью, поскольку задача получать цензурные разрешения была возложена на типографии. Община св. Евгении как издатель практически никогда не имела прямых контактов с Санкт-Петербургским цензурным комитетом, за исключением случаев запрета изданий, разбираться с которыми пришлось А. Н. Бенуа.

Будучи приглашенным в уже существовавшее издательство при благотворительном учреждении, он резко изменил характер изданий и направил его в художественно-просветительское русло. Если раньше на открытках Община выпускала случайные рисунки художников к праздникам Рождества и Пасхи, то теперь выпуск открыток приобрел регулярный характер и был направлен на ознакомление публики с выдающимися художественными памятниками прошлого и работами современных отечественных мастеров круга объединения «Мир искусства». С этой целью издательство выхлопотало 21 августа 1902 года неисключительное право издания на открытых письмах репродукций с картин и предметов художественной старины, хранящихся в музеях ведения Министерства императорского двора¹. После этого началась активная работа над сериями «музейных» открыток, включавшая в себя получение разрешений на съемки в музеях, а также собственно фотографирование силами приглашенных мастеров с обязательным присутствием при работах художников — ближайших сотрудников издательства. А. Н. Бенуа мечтал для всех подобных изданий Общины испросить в будущем в Министерстве народного просвещения рекомендации для школ².

В 1903 году под его руководством увидели свет четыре серии открыток, посвященные разным отделам Эрмитажа и предваренные авторским текстом В. Я. Курбатова, который отмечал: «К каждой серии я делаю маленькое объяснение, а сверх того все кроме Петровской³ выйдут альбомами с более подробным объяснением (филиальное отделение сокровищ⁴)»⁵. При выпуске в свет этих двух серий издательство столкнулось с «курьезными» цензурными запретами, которые и были описаны А. Н. Бенуа в статье для газеты «Слово». В двух эрмитажных сериях № III «Древняя скульптура» (издательские №№ 313–324) и № IV «Скульптура Нового времени» (издательские №№ 325–336) были запрещены три открытки: «Венера Таврическая», Я. Сансовино «Бахус» и Ж. А. Гудон «Диана». Первая скульптура хорошо всем известна; вторая, часто публиковавшаяся ранее как работа прославленного итальянского скульптора, является бронзовым повторением М. Сольдани-Бенци [1, с. 182]; третья же была утрачена в годы музейных распродаж и в настоящее время находится в Музее Гюльбенкяна в Лиссабоне. В серии произведений

¹ ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 805. Л. 3; ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 765. Л. 4.

² ОР ГРМ. Ф. 71. Оп. 1. Д. 31. Л. 2.

³ Серия открыток «Пётр I» (издательские №№ 265–276).

⁴ Имеется в виду журнал «Художественные сокровища России».

⁵ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1113. Л. 23–24.

из собрания Русского музея императора Александра III под запрет попал «Амур» М. И. Козловского.

Требования, которые предъявлялись и к изображениям, и к рукописям, представляемым на цензуру, были одинаковы: они не должны оскорблять правительство, его действия и законы, противоречить религиозным заповедям, нарушать нравственность, оскорблять достоинство лиц императорской фамилии или отдельных граждан. Запрещая публикацию данных открыток, цензор посчитал, что изображения нарушали нравственность, хотя скульптуры были в свободном доступе на экспозициях музеев. А. Н. Бенуа упоминает про некоторые бесполезные «влиятельные заступничества», которые пускались в ход, чтобы типография могла получить билет и выдать тираж издательству. Наконец, его как художественного лидера попросили сходить на прием лично к начальнику Главного управления по делам печати Н. А. Звереву, в ведении которого состояли региональные цензурные комитеты.

Художник в красках описывает состоявшийся диалог, в котором прозвучали ключевые слова цензора, определявшие причину запрета, имевшие свою логику с точки зрения соблюдения законности и маркирующие отношение государственной власти к репродукциям как к опасному явлению для малообразованных слоев общества: «Пусть себе там [в музеях — Н. М.] стоят художественные произведения и ими любитесь, кто хочет! А эти карточки, воля ваша, не художественное произведение, а изображение весьма сомнительного содержания» [2, с. 5].

Столь красноречивый рассказ А. Н. Бенуа, написанный спустя два года после описываемых событий и являющийся почти мемуаром, мог содержать ряд неточностей как в плане списка запрещенных открыток, так и деталей описываемых событий. Таким образом, важно подтвердить воспоминания художника иными источниками.

Планировавшийся визит А. Н. Бенуа к Н. А. Звереву упоминается в письме В. Я. Курбатова к художнику: «Были ли Вы у Зверева и каков результат. Если отрицательный, то сделайте замену [снимков для открыток — Н. М.] сами»¹. Хотя эта фраза удостоверяет не посещение Главного управления по делам печати, а лишь намерение его посетить, она довольно важна в подтверждении описанной истории.

О запрете открыток говорится в мемуарах основателя издательства при Общине св. Евгении И. М. Степанова, который называет три открытки из четырех: «„Юный Вакх“ Сансовино, „Диана“ Гудона и петровская „Венера“» [10, с. 25]. «Амур» М. И. Козловского не попал в этот список только по той причине, что в данном месте мемуарист описывал работу А. Н. Бенуа по изданию открыток с воспроизведением предметов из коллекций Эрмитажа. В этих же воспоминаниях, но чуть раньше И. М. Степанов упоминает об еще одном взаимодействии художественного лидера издательства с цензурой, о котором тот, по-видимому, запомнил или посчитал не столь знаковым: «<...> Под ближайшим руководством А. Н. Бенуа был издан выпуск портретов

¹ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1113. Л. 8.

современников Петра I (из них портрет Феофана Прокоповича не был разрешен цензурой <...>» [10, с. 21]. Действительно, этот портрет входит в издательские каталоги (издательский № 189), но практически не встречается на антикварном рынке. Тем не менее его экземпляр обнаружился в коллекции одного из филокартистов и был воспроизведен в каталоге евгениинских открыток Ю. Н. Вульфсона [3, с. 38].

В архивных фондах цензурных ведомств удалось найти конкретные сведения о «влиятельных заступничествах». По-видимому, в связи с невозможностью типографии получить билет в июне 1903 года Община обратилась в Главное управление по делам печати с просьбой об издании распоряжения о принципиальном ей разрешении «печатания всех художественных произведений, выставленных для обозрения публики в императорских дворцах и музеях»¹. Имея некоторые исключительные права на выпуск открыток (императорские портреты и художественная обстановка императорских резиденций), издательство рассчитывало на очередное снисхождение с учетом благотворительного характера изданий. Однако Главное управление ответило отказом: «Подобное распоряжение, равносильное предоставлению права печатания означенных рисунков без рассмотрения каждого из них предварительной цензурой, не может быть сделано за силой п. 3, ст. 8 Устава о цензуре и печати»².

Тогда в июле того же года Община направила запрос министру внутренних дел В. К. фон Плеве: «Санкт-Петербургский цензурный комитет многие из снимков с картин и скульптуры Эрмитажа не разрешил к печатанию на открытых письмах; между тем подобные снимки имеются в изданиях открытых писем в пользу Патриотической школы <...> На снимки и печатание рисунков произведены расходы и <...> снимки эти уже внесены в каталог³, отпечатанный с разрешения предварительной цензуры»⁴.

Следует отметить, что в письме упоминаются только три открытки с произведениями из коллекции Эрмитажа. На письме имеется даже резолюция-комментарий у слов «многие из снимков» — «всего три», свидетельствующая о том, что в министерстве посчитали данный случай слишком мелким для серьезного разбирательства. Для издательства же эрмитажные снимки были принципиальны, поскольку они были уже напечатаны, о чем А. Н. Бенуа также упоминает [2, с. 5]. Практика печати тиража до получения разрешения от цензурных комитетов до апреля 1906 года (то есть до замены предварительной цензуры карательной для неповременных изданий) существовала во многих типографиях, но официально разрешена не была. На тот момент типографии должны были предоставлять изображения в комитеты в виде «рукописей», то есть фотографий, оригинальных рисунков, которые могли теряться, или хотя бы пробных оттисков. Многие типографии, основываясь на собственном опыте взаимодействия с цензурным ведомством и хорошо зная действующий Устав

¹ РГИА. Ф. 776. Оп. 21. Ч. 1. Д. 583. Л. 28.

² РГИА. Ф. 776. Оп. 21. Ч. 1. Д. 583. Л. 29.

³ Имеется в виду один из печатных каталогов открыток, которые в то время Община выпускала по нескольку в год, постоянно дополняя новыми карточками.

⁴ РГИА. Ф. 776. Оп. 21. Ч. 1. Д. 583. Л. 30 об.

о цензуре и печати, самостоятельно оценивали риски запрета, поэтому для ускорения процесса одновременно печатали тираж и направляли ходатайство в цензурный комитет [6].

Обращение Общины к В. К. фон Плевле было безрезультатным: «Отменить это решение цензуры было бы тем затруднительнее, что подобные рисунки не были дозволяемы и для открытых писем, издаваемых Патриотическим обществом. Что касается изготовления упомянутых трех снимков для альбомов художественно-исторического значения, то для этой цели они не запрещаемы ни внутренней, ни иностранной цензурой»¹. Действительно, в эрмитажной серии открыток издания Императорского женского патриотического общества скульптуры не было [11, с. 27], что, возможно, было обусловлено теми же цензурными ограничениями. Запрещенные Общине снимки так и не увидели свет в сериях открыток, но так как количество открыток серии составляло двенадцать штук, то они были заменены другими произведениями искусства.

Упомянутые В. К. фон Плевле альбомы книжного формата Община выпустила с репродукциями, дублирующими серии эрмитажных открыток и дополняющими их запрещенными снимками. Как тип издания они, в отличие от открытых писем, не заключали в себе какой-либо функции, поэтому отношение к ним цензуры было мягче. В альбоме «Древняя скульптура» были воспроизведены снимки двенадцати открыток и «Венеры Таврической» (Ил. 1). Для открытых писем В. Я. Курбатов предлагал заменить ее рельефом «Геба»², однако А. Н. Бенуа выбрал что-то другое. В альбоме «Скульптура Нового времени» не были репродуцированы снимки двух почтовых карточек: Джованни Дюпре «Убитый Авель» и Антонио Канова «Амур и Психея», которые, по-видимому, и являлись заменой. В. Я. Курбатов писал по этому поводу А. Н. Бенуа: «А в Новую скульптуру уже снят „Амур и Психея“ Кановы, да можно фальконетовского „Амура“. Впрочем, все это Ваше»³. Однако предложение В. Я. Курбатова об «Амуре» Э. М. Фальконе тоже не было принято А. Н. Бенуа.

Любопытна судьба открытки с воспроизведением «Дианы» Ж. А. Гудона: она все-таки увидела свет на евгенинских открытках, но в 1906 году (издательский № 2123), причем переиздавалась после этого восемь раз, даже в годы Первой мировой войны, не вызывая нареканий со стороны цензуры (Ил. 2). После революционного накала 1905–1907 годов придирки цензоров к нравственно сомнительным изданиям заметно ослабли.

Получив два отказа, издательство Общины св. Евгении решило действовать через высочайшую попечительницу. В августе 1903 года управляющий двором принца и принцессы Ольденбургских направил письмо исправляющему обязанности начальника Главного управления по делам печати В. С. Адикаевскому, замещавшему в то время Н. А. Зверева, в котором сообщал о просьбе принцессы пропустить к выпуску из типографии уже не три открытки, а четыре⁴. Следовательно, во второй половине июля — начале августа цензуру

¹ РГИА. Ф. 776. Оп. 21. Ч. 1. Д. 583. Л. 32 — 32 об.

² ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1113. Л. 8.

³ Там же.

⁴ РГИА. Ф. 776. Оп. 21. Ч. 1. Д. 583. Л. 33.

пыталась пройти серия со скульптурой Русского музея императора Александра III. Главное управление по делам печати, сославшись на отрицательный отзыв В. К. фон Плеве, сообщило, что «в настоящее время не представляется никакой возможности предпринять что-либо к изменению состоявшегося решения»¹. В итоге серия скульптуры Русского музея вовсе не была издана.

Таким образом, «влиятельные заступничества» были самого высокого уровня, какой могла себе обеспечить Община св. Евгении. В этих условиях личное посещение А. Н. Бенуа начальника Главного управления по делам печати Н. А. Зверева кажется жестом отчаяния, причем художник осознавал этот факт: «<...> У меня не оставалось надежды, что я могу помочь делу, но, относясь очень сочувственно к этому изданию, я все же попытался испробовать силы. Дело, разумеется, окончилось полным фиаско» [2, с. 5].

Таким образом, исторические документы доказывают подлинность истории, рассказанной А. Н. Бенуа, которая придает этим источникам дополнительную эмоциональную окраску. В статье критик отнюдь не выступает революционером, демонстрируя себя в сложившейся политической ситуации довольно лояльным к власти, и не требует популярных в то время свобод слова и печати. Он лишь обращает внимание на некоторые перегибы («произвол», его словами) цензурной политики страны, граничащие с потерей здравого смысла. В дальнейшем ему пришлось еще несколько раз пересекаться с цензурными ограничениями, но запрещенные изображения публиковались в других типах изданий.

Список литературы

1. Андросов С. О. *Государственный Эрмитаж. Итальянская скульптура XVII — XVIII веков*. Каталог коллекции / С. О. Андросов. — СПб.: ГЭ, 2014. — 342 с.
2. Бенуа А. Н. *О художественной цензуре* / А. Н. Бенуа // Слово. — 1905. — № 277. — 9 (22) октября. — С. 5–6.
3. *Иллюстрированный каталог открытых писем в пользу Общины св. Евгении*. Т. 1. №№ 1–2000 / Сост. Ю. Н. Вульфсон. — М.: БОНФИ, 2005. — 464 с.
4. Мельник Н. Д. *Журнал «Мир искусства» и его создатели* / Н. Д. Мельник // Журналистский ежегодник. — 2015. — № 4. — С. 89–94.
5. Мельник Н. Д. *История создания журнала «Мир искусства»* / Н. Д. Мельник // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. — 2015. — Вып. 3. — С. 203–215.
6. Мозохина Н. А. *Цензура открытых писем в дореволюционной России* / Н. А. Мозохина // Цензура в России: история и современность: сб. науч. тр. Вып. 9. — СПб.: РНБ; СПбФ ИИЕТ РАН, 2019. — С. 132–151.

¹ РГИА. Ф. 776. Оп. 21. Ч. 1. Д. 583. Л. 34.

7. **Патрушева Н. Г.** *Цензура изображений в дореволюционной России* / Н. Г. Патрушева // Газетная и журнальная иллюстрация: матер. науч. конф. — СПб.: ГМИ СПб, 2014. — С. 176–182.
8. **Северюхин Д. Я.** *Изобразительное искусство и цензурная политика в дореволюционной России* / Д. Я. Северюхин // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2009. — № 1. — С. 44–58.
9. **Северюхин Д. Я.** *Цензура художественная* / Д. Я. Северюхин // Три века Санкт-Петербурга: энциклопедия: в 3 т. Т. 2: Деятнадцатый век. Кн. 7. У–Ч. — СПб.: Фак-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. — С. 667–671.
10. **Степанов И. М.** *За тридцать лет. 1896–1926* / И. М. Степанов. — Л.: Ком-т популяризации худож. изданий, 1928. — 57 с.
11. **Туниманов А. Г.** *Каталог открытых писем в пользу школ Императорского женского патриотического общества* / А. Г. Туниманов // ЖУК. — 2008. — № 2 (17). — С. 25–27.

Венера Таврическая.

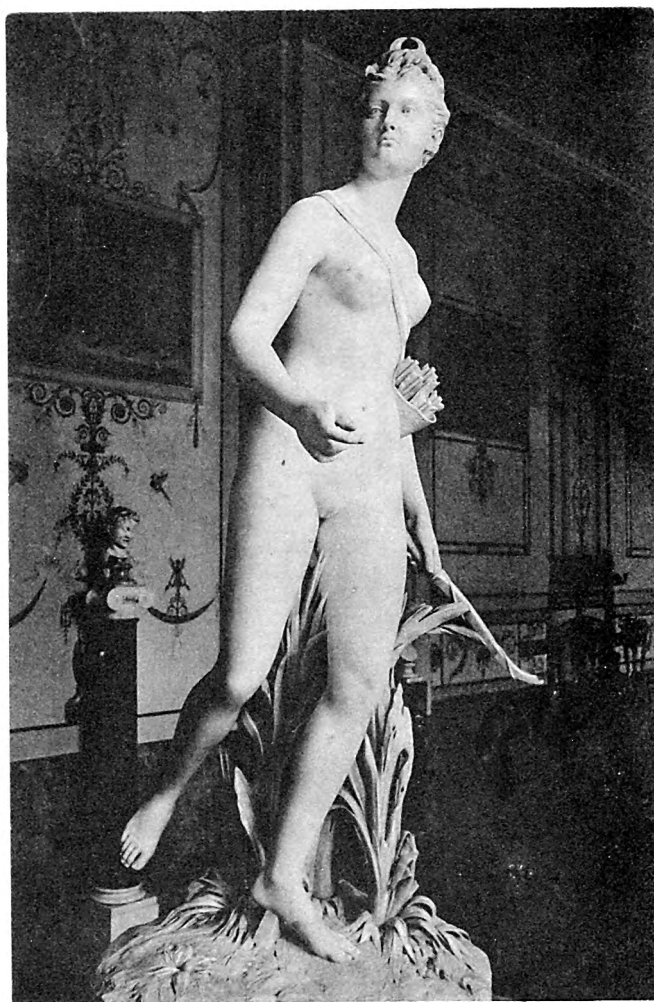
Отличная греческая переделка съ оригинала школы Праксителя очень напоминает Венеру Медичейскую; исполнена вѣроятно лишь немного позже великаго мастера (IV вѣкѣ до Р. Хр.).

Статуя была пріобрѣтена въ Римѣ по приказанію Петра Великаго. Римскій губернаторъ Фальконѣри заарестовалъ ее для Ватикана. Однако благодаря хлопотамъ Петра и уговорамъ кардиналовъ Оттобони и Либани папа Климентъ XI подарилъ ее Петру I, который ее очень цѣнилъ. При немъ статуя стояла въ открытой галлерей на берегу Невы и при ней былъ часовой, позже находилась въ Таврическомъ дворцѣ откуда и получила названіе.

ОПИСАНИЕ СКУЛЬПТУРЫ «ВЕНЕРА ТАВРИЧЕСКАЯ» ИЗ ВКЛАДЫША К АЛЬБОМУ

«ДРЕВНЯЯ СКУЛЬПТУРА» ИЗДАНИЯ ОБЩИНЫ СВ. ЕВГЕНИИ.

ТЕКСТ В. Я. КУРВАТОВА. БУМАГА, ТИПОГРАФСКАЯ ПЕЧАТЬ. 1903.



Ж. А. Гудонъ.
J. A. Houdon.
5-е издание.

1740-1828.

Диана. Эрмитажъ.
Diane. Ermitage.
Impérial.

Ж. А. Гудон. Диана. Эрмитаж. Открытка издания Общины св. Евгении.
КАРТОН, ФОТОТИПИЯ. 14 × 9. Между 1906 и 1914 гг.

Щукина А. В.
магистр кафедры культурологии
Ярославский государственный
педагогический университет
им. К. Д. Ушинского
Ярославль, Российская Федерация
alexandra21Shchukina@yandex.ru

Философия иронии: художественное мировоззрение А. Бенуа в визуальной культуре XXI века

Статья посвящена осмыслению художественных принципов Александра Бенуа в контексте современной визуальной культуры и их значимого влияния на актуальные эстетические практики. Исследование рассматривает преемственность его сценографических и философских идей в кинематографе XXI века, где театрализация, ироническая дистанция и четкая композиционная организация становятся устойчивыми формами эстетического мышления. Сравнительный анализ произведений Бенуа и фильмов У. Андерсона, С. Копполы, П. Соррентино и других современных режиссеров позволяет выявить общую тенденцию к превращению визуального образа в действенный инструмент культурной рефлексии. Автор показывает, что мирискусническое понимание формы как носителя глубокого смысла сохраняет актуальность в современной экранной культуре, где ирония и игра выступают не просто стилистическими приемами, но продуманными способами философского высказывания о человеке и времени, о соотношении традиции и новаторства.

Ключевые слова: Бенуа, эстетика «Мира искусства», постмодернизм, ирония, театральность, визуальная культура, современный кинематограф.

Shchukina A. V.
Master's Degree in Cultural Studies
Yaroslavl State Pedagogical University
named after K. D. Ushinsky
Yaroslavl, Russia

The Philosophy of Irony: the Continuity of A. Benoit's Artistic Worldview to the Visual Culture of the 21st Century

The article is devoted to understanding the artistic principles of Alexander Benois in the context of modern visual culture and their significant influence on current aesthetic practices. The study examines the continuity of his scenic and philosophical ideas in the cinema of the 21st century, where theatricalization, ironic distance and compositional thoughtfulness become stable forms of aesthetic thinking. Comparative analysis of Benoit's works and films by W. Anderson, S. Coppola, P. Sorrentino and other contemporary directors reveal a common tendency towards the transformation of the visual image into an effective tool of cultural reflection. The author shows that the artless understanding of form as a carrier of deep meaning remains relevant in modern screen culture, where irony and play are not just stylistic devices, but thoughtful ways of philosophical expression about man and time, about the relationship between tradition and innovation.

Keywords: Benoit, aesthetics of the "World of Art", postmodernism, irony, theatricality, visual culture, modern cinema.

Эстетика и философия творчества Александра Николаевича Бенуа представляют собой одну из наиболее утонченных форм культурной рефлексии в искусстве рубежа XIX–XX веков. Художник и теоретик изобразительного искусства, он не только создал уникальную школу сценографического мышления, но и сформировал особый тип иронического взгляда на культуру, в котором прошлое воспринимается не как источник подражания, а как материал для игры, цитаты и ироническое отстранение [1]. Бенуа одним из первых осознал и заявил, что современность невозможна без критического отношения к традиции, и что обращение к стилю, манере, образу и эпохе — это всегда акт вторичного создания, репрезентации. В этом отношении эстетика Бенуа предвосхищает принципы постмодернистской визуальности, основанной на цитатности, постоянной саморефлексии и ироническом отношении к реальности [2]. Особое место в этом отношении занимает феномен иронии, который выступает не столько как художественный прием, сколько как способ культурного восприятия. Ирония позволяет художнику сохранять дистанцию по отношению к изображаемому, превращая процесс творчества в рефлексии о самом акте передачи изображения [8]. Для Бенуа это дистанцирование проявляется в «декоратизации» и театрализации пространства и в изысканном эстетизме, где сама форма становится содержанием.

В постмодернистском кино подобная установка реализуется через визуальные и нарративные стратегии, где прошлое и настоящее соединяются в едином игровом поле — будь то симметричная композиция кадра Уэса Андерсона, стилизованный историзм Софии Coppola или барочная метафоричность Питера

Гринуэя [3]. Современная визуальная культура, в особенности кинематограф, унаследовала от Бенуа не столько прямые мотивы, сколько принципы художественного мышления. К ним относятся «театральная» композиция кадра, ироническая ностальгия по прошлому, игровое пространство как структура повествования и слияние высокого и массового как эстетическая стратегия [13]. Театральная композиция, характерная для сценографии Бенуа, проявляется в творчестве Уэса Андерсона («Отель „Гранд-Будапешт“», англ. “The Grand Budapest Hotel”, 2014) и Йоргоса Лантимоса («Фаворитка» англ. “The Favourite”, 2018), где пространство кадра выстраивается как сцена, а персонажи существуют в рамках тщательно выстроенной мизансцены. Принцип иронической ностальгии, столь характерный для «Мира искусства», получает развитие в работах Софии Копполы («Мария Антуанетта», англ. “Marie Antoinette”, 2006) и Паоло Соррентино («Великая красота», итал. “La Grande Bellezza”, 2013), где прошлое становится эстетизированным воспоминанием и размышлением о самой форме красоты [12]. Игровое пространство как форма организации визуального и повествовательного мира реализуется у Питера Гринуэя («Повар, вор, его жена и ее любовник», англ. “The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover”, 1989): здесь каждый кадр выступает как самостоятельная театральная конструкция, подчиненная логике тщательно выстроенного спектакля [13]. Наконец, слияние высокого и массового — одно из ключевых свойств как мирискуснического синтеза, так и постмодернистской визуальности — находит выражение в фильмах Уэса Андерсона («Французский вестник», англ. “The French Dispatch”, 2021) и Джима Джармуша («Выживут только любовники», англ. “Only Lovers Left Alive”, 2013), где «высокая» эстетика соединяется с элементами массовой культуры, создавая диалог между разными эпохами истории искусства [4]. Таким образом, актуальность исследования определяется необходимостью осмыслить феномен преемственности между модернистской и постмодернистской визуальностью, в которой ирония выступает не только как форма художественного языка, но и как способ познания культуры. Анализ эстетики Бенуа в сопоставлении с современным кино позволяет выявить скрытую логику культурной памяти, в которой художественные принципы начала XX века продолжают жить в новых формах визуального мышления XXI века. Цель настоящего исследования — показать, как философия иронии, заложенная в эстетике «Мира искусства», формирует основы визуального восприятия современности и определяет способы репрезентации в экранной культуре.

Философско-культурологические основания исследования опираются на четыре аналитических направления: (1) ирония как экзистенциально-эстетическая позиция; (2) театрализация и декоративность как способы организации визуального пространства; (3) фрагментарность и игра как логики восприятия в условиях современной медиакультуры; (4) синтез «элитарного» и «массового» как стратегия художественной трансформации. Каждое из этих направлений следует рассмотреть не только в их теоретическом измерении, но и как практические инструменты анализа экранного образа и сценографической композиции.

Понятие иронии в философской традиции связано прежде всего с проблемой отношения субъекта к смыслу вещей и явлений. В работах, восходящих к классической интерпретации С. Кьеркегора, ирония предстает как самопознание через дистанцирование — способ, посредством которого субъект осознает противоречивость своей позиции и тем самым сохраняет свободу мысли [9]. В переходе к современности важно учитывать, что ирония утрачивает только статус «шутки» и становится видом эстетического отношения: она фиксирует несопоставимость формы и содержания, показывает контекстуальность представлений, и акт репрезентации становится демонстративным. Эту трансформацию аналитически поддерживают исследования о постмодерне как эпохе «недоверия к метанарративам», где ирония выступает одной из основных стратегий выживания в культурной множественности [8]. Параллельно с этим П. Слотердаjk и последующие философы указывают на феномен циничного разума, в котором осознание неадекватности метанарративов сопровождается отказом от слепой веры и «практикой иронического отношения» как нормой повседневного существования [18]. Таким образом, ирония в современной эстетике обозначает не только дистанцию, но и метод — способ строить отношения с реальностью посредством принятия ее условности, репрезентативности. Подчеркивая это, Р. Барт и другие семиотики анализируют, как знаки и тексты включают в себя собственную ироническую рефлексию, превращая соотношение «знак — референт» в предмет игры [1]. Важный вклад в понимание современной визуальной логики вносит теория симулякра и гиперреальности: по Ж.-Б. Бодрийяру, в современном обществе репрезентации в определенных случаях предшествуют и замещают реальность; образ становится первичен, и поведение субъекта все больше определяется взаимодействием с образами, а не посредством эмпирического опыта [14]. В этом смысле ирония — также способ существования в мире знаков, где само понятие «подлинности» ставится под вопрос.

Приведенные идеи позволяют сформулировать ключевую гипотезу исследования: эстетика Бенуа репрезентирует раннюю форму театрализации и эстетизации истории, где прошлое включается в настоящее как материал для игры и где стиль и техника обретают самостоятельную смыслообразующую роль. Для Бенуа декоративность и театральная условность служат способом осмысления исторического и эстетического опыта как условного и репрезентируемого [16]. В этой логике образ эпохи выступает одновременно как объект ностальгии и как поле иронического обращения: художник воспроизводит стиль не с целью подражания, а чтобы выявить его условность и продемонстрировать возможность художественной трансформации.

Определяющим для дальнейшего анализа является понятие театрализации: под ним понимается не только сценическая условность, но и принцип организации визуального пространства. Театрализация предполагает искусственное «выделение» кадра, композиция создает ритм и интонацию, использование цветовых и пластических кодов для выстраивания смысла повествования [18]. Кадр рассматривается как сцена с устоявшимися правилами прочтения: ракурс, глубина, цвет и свет — все становятся элементами

сценического текста. Следовательно, «театральная композиция» позволяет исследовать, каким образом современные режиссеры мыслят кадр в терминах сценического построения [4]. Наряду с театрализацией ключевую роль играет понятие игрового пространства. Игра здесь — перспектива восприятия, при котором произведение представляет мир как совокупность условных правил и ролей [10]. Игра связана с фрагментарностью: характер нарратива и визуальная организация перестают подчиняться логике цельного сюжета и становятся собранием фрагментов, каждый из которых может иметь автономное смысловое значение. Фрагментарность восприятия при этом становится адаптивной стратегией: зритель сопоставляет отдельные визуальные элементы, синтезируя смыслы и ассоциации [5, 19]. Слияние «элитарного» и «массового» служило критерием для оценки культурных артефактов, однако в современном визуальном поле эти категории сближаются. Практики «цитирования», «стилизации» и «пародии» позволяют элитарным и массовым образам тесно взаимодействовать, порождая новые формы эстетики и социальной рефлексии [14; 19]. Исходя из изложенных теоретических положений, предлагаются следующие критерии анализа фильмов.

Определения служат методологической основой для последующего сравнительного анализа: соотнесение принципов Бенуа с wybranными фильмами позволяет не только показать прямые визуальные переключки, но и проследить общие принципы обращения к прошлому, характерные для обоих пластов культуры.

Театрализация у Бенуа была не просто сценографическим методом, но способом мышления о пространстве как о поле эстетического взаимодействия. В его декорациях к балету «Петрушка» (1911) пространство предстает декоративной схемой [15]. Именно это превращение сцены в «картину» оказывается принципиальным для современного кинематографа, где кадр конструируется как плоскость живописной композиции, а актер — как элемент пластической структуры. У Уэса Андерсона («Отель „Гранд-Будапешт“», 2014) театральность становится авторской техникой: симметрия кадра, статичная фронтальная перспектива, условность движения актеров образуют особую сценическую технику изображения [5, 13]. Здесь камера не подражает реальности, а раскрывает ее как тщательно выстроенное пространство эстетического жеста [4]. Эта стратегия близка принципу Бенуа, где декоративность не разрушает смысл, а структурирует его — создает орнамент, через который зритель постигает порядок формы [6; 17]. Аналогичная логика проявляется у Йоргоса Лантимоса в фильме «Фаворитка» (2018): широкоугольные линзы, деформирующие перспективу, и хореография актеров подчеркивают постановочность исторической среды, наигранность обстановки. Пространство здесь само становится участником игры — как когда-то сценическая условность у Бенуа обнажала искусственность театрального действия [20]. Таким образом, театральная композиция в постмодернистском кино не разрушает реализм, а утверждает иную модель достоверности изображения, где смысл рождается из формы [1; 20]. Через нее кино вступает в диалог с живописью

и сценографией, продолжая традицию, начатую Бенуа и Дягилевым: жизнь как театр, пространство как сцена [6].

Если театрализация структурирует форму, то «ироническая ностальгия» определяет отношение к содержанию. Для Бенуа обращение к XVIII веку не было актом восстановления стиля — напротив, оно являлось способом осознанной дистанции, где прошлое выступало сценическим материалом [15]. Художник созерцает историю не как потерянный рай, а как игру форм, где ирония защищает от сентиментального «растворения» в прошлом. Тот же механизм обнаруживается в визуальном коде фильмов Софии Копполы («Мария Антуанетта», 2006) и Паоло Соррентино («Великая красота», 2013). У Копполы рок-музыка сопровождает кадры Версаля XVIII века, создавая разрыв между стилем и эпохой — эстетическую анахронию, где ирония служит защитой от исторического пафоса [20]. У Соррентино, напротив, ирония проявляется через парадоксальную гармонию декаданса: Рим предстает одновременно прекрасным и пустым. Подобная эстетизация усталости перекликается с настроениями конца XIX века, когда искусство существовало как память о самом себе — как музей утраченных смыслов [5]. Эта ироническая дистанция, согласно концепции Бодрийяра, является формой выживания субъекта в мире симулякров [6; 14]. В этом смысле и Бенуа, и постмодернистский режиссер сходятся в одном: прошлое становится сценой, где игра со стилем оказывается актом самопознания культуры.

В эстетике Бенуа пространство и время подчинены логике игры: сценическая условность позволяет свободно совмещать несопоставимые элементы — исторические эпохи, визуальные коды, эмоциональные состояния. Наиболее показателен в этом отношении фильм Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989). Его структура напоминает театрализованную форму действия: смена декораций в разных залах ресторана имитирует движение по актам пьесы. Каждый цветовой «штрих» и композиция кадра обладают символическим значением, создавая игру знаков, лишенных единого смыслового значения [7; 13]. Такое игровое восприятие демонстрирует новую модальность художественного восприятия — культуру, где фрагмент и деталь значат больше, чем целое.

Бенуа и его современники из объединения «Мир искусства» разрушили барьер между «высоким» искусством и обыденной средой. Их творчество утвердило идею эстетической эклектики, где элементы повседневности включаются в пространство искусства на равных правах [15]. В фильмах Уэса Андерсона («Французский вестник», 2021) и Джима Джармуша («Выживут только любовники», 2013) наблюдается та же логика. У Андерсона газетный формат, кинокомикс и музейная экспозиция соединяются в единую повествовательную структуру: режиссер превращает жанры аналитической документалистики — эссе, хронику, репортаж — в элементы визуальной игры [5]. У Джармуша же фигуры вампиров-поэтов олицетворяют саму идею синтеза: высокое искусство и массовая культура сосуществуют в одном пространстве, где цитата из Шекспира равноправна гитарному рифу [12]. Эта стратегия воплощает тот же тип культурной дистанции, что и у Бенуа: не отрицание

массового, а его включение в орбиту эстетического как материал для нового прочтения [11].

Выявленные визуальные принципы подтверждают теоретическую гипотезу о философии иронии как фундаментальной категории культурного сознания. Современное кино, наследуя этим принципам, воспроизводит их не через прямое влияние, а через воспроизведение схожих принципов культурного мышления — через способность видеть мир как сцену, историческое прошлое — как эстетическую стратегию, как форму саморефлексии. Таким образом, настоящая работа обозначает соприкосновение эстетики «Мира искусства» и постмодернистского кинематографа, демонстрируя, что принципы, выработанные Бенуа, продолжают функционировать в современной культуре — как интеллектуальные коды, обеспечивающие внутреннюю устойчивость искусства в эпоху перемен.

Список литературы

1. **Барт Р.** *Мифологии* / Р. Барт; пер. с фр. С. Зенкина. — М.: Академический проект, 2010. — 319 с.
2. **Беньямин В.** *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* / В. Беньямин; пер. С. Фокина. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
3. **Гройс Б.** *О новом* / Б. Гройс. — М.: Ad Marginem, 2010. — 256 с.
4. **Дьякова О. А.** *Постмодернистская ирония как феномен современной культуры* / О. А. Дьякова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2015. — № 174. — С. 122–130.
5. **Ким Е. А.** *Театральность как способ организации экранного пространства* / Е. А. Ким // Вестник ВГИК. — 2020. — № 3 (45). — С. 51–62.
6. **Липовецкий М.** *Постмодернизм в русском искусстве* / М. Липовецкий. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 447 с.
7. **Лотман Ю. М.** *Семьосфера* / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство, 2000. — 704 с.
8. **Маньковская Н. Б.** *Эстетика постмодернизма* / Н. Б. Маньковская. — СПб.: Алетейя, 2000. — 317 с.
9. **Межуев В. М.** *Философия культуры* / В. М. Межуев. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — 288 с.
10. **Раппопорт А. Г.** *Культура как текст: интерпретация художественных смыслов* / А. Г. Раппопорт. — М.: ИФ РАН, 2016. — 214 с.
11. **Смирнова Е. И.** *Психология визуального восприятия в цифровой культуре* / Е. И. Смирнова // Вопросы философии. — 2021. — № 7. — С. 87–98.
12. **Федотова Н. Г.** *Культура и глобализация: трансформация смыслов* / Н. Г. Федотова. — М.: ИФ РАН, 2017. — 256 с.
13. **Эко У.** *Отсутствующая структура* / У. Эко; пер. с итал. С. Козлова. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 512 с.

14. **Baudrillard J.** *Simulacres et Simulation* / J. Baudrillard. — Paris: Galilée, 1981. — 236 p.
15. **Benois A.** *Memoirs*. — London: Chatto & Windus, 1960. — 286 p.
16. **Benois A.** *Reminiscences of the Russian Ballet*. — London: Putnam, 1945. — 414 p.
17. **Deleuze G.** *Cinema 1: The Movement-Image* / G. Deleuze. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. — 224 p.
18. **Deleuze G.** *Cinema 2: The Time-Image* / G. Deleuze. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. — 304 p.
19. **Jameson F.** *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* / F. Jameson. — Durham: Duke University Press, 1991. — 438 p.
20. **Wollen P.** *Signs and Meaning in the Cinema* / P. Wollen. — London: BFI Publishing, 1998. — 180 p.

Дружинина М. Ю.
сценарист, режиссер анимации,
независимый исследователь
Москва, Россия
maha-1982@yandex.ru

А. Н. Бенуа как полемист: дискуссии на страницах журнала «Мир искусства»

Статья посвящена публичной полемике А. Н. Бенуа с другими участниками редакции «Мира искусства» на страницах одноименного журнала, в частности, с С. П. Дягилевым и Д. В. Filosofovym. В дискуссиях освещаются эстетические позиции и разногласия участников, в том числе в восприятии культурного наследия прошлого. Среди обсуждаемых вопросов: религиозная тема в творчестве художников Васнецова и Иванова, обрушение колокольни Святого Марка в Венеции, целесообразность и методы реставрации архитектурных памятников. Отдельной темой становится анализ оценок современных художников в книге А. Н. Бенуа «История русской живописи». Статья построена как живой диалог и дает яркую картину разногласий внутри редакции. Тщательно отобранные цитаты наиболее выразительно отражают характер, речевые особенности участников полемики, а также их дружеские и деловые взаимоотношения.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, Д. В. Filosofov, «Мир искусства», журнал, индивидуальность, традиция, русская эстетика.

Druzhinina M. U.
screenwriter, animation director,
independent researcher
Moscow, Russia

A. N. Benois as a Polemicist: Discussions on the pages of the magazine “World of Art”

This article explores A. N. Benois’s public debate with other members of the editorial board of “World of Art” within the pages of the magazine of the same name, specifically with S. P. Diaghilev and D. V. Filosofov. The discussions highlight the participants’ aesthetic positions and disagreements, including their perceptions of the cultural heritage of the past. Among the issues discussed are religious themes in the works of artists Vasnetsov and Ivanov, the collapse of St. Mark’s Campanile in Venice, and the appropriateness and methods of restoring architectural monuments. A separate topic is an analysis of A. N. Benois’s assessments of contemporary artists in his book “History of Russian Painting”. The

article is structured as a lively dialogue and provides a vivid picture of the disagreements within the editorial board. Carefully selected quotes vividly capture the personalities and speech patterns of the participants in the debate, as well as their friendships and professional relationships.

Keywords: A. N. Benois. S. P. Diaghilev. D. V. Filosofov, World of Art, magazine, individuality, tradition, russian aesthetics.

В редакции журнала «Мир искусства», которая должна была стать органом выражения единой эстетической позиции, еще до начала издания обнаружилось разногласия. В книге «Возникновение „Мира искусства“» Бенуа приводит письмо Вальтера Нувеля от 15/27 июня 1898 г. с пояснением: «Это положение, эта „группировка партий“ оставалась почти без изменений и в последующие времена»: «Состав журнальной палаты следующий: Дима — правая, Бакст и я — левая, председатель Серёжа, прислушивающийся к заявлениям левой, но явно опирающийся на правую. К левой принадлежали еще Коровин и Серов, но их теперь здесь нет, а затем Нурок, который скорее представляет одну из фракций левой, с которой мы не всегда солидарны. Несмотря на то, что в палате левая обладает большинством, правая часто одерживает победу, так как за ней стоят публика и, главное, издатели. Это только способствует энергичности и ожесточенности, с которой ведутся прения» [2, с. 38–39].

Упомянутые Серёжа и Дима — это Сергей Павлович Дягилев и Дмитрий Владимирович Filosofov, коллеги по редакции журнала «Мир искусства», а до этого однокурсники Александра Николаевича Бенуа на юридическом факультете Петербургского университета. А еще ранее Дмитрий Filosofov являлся одноклассником Александра Бенуа по гимназии Мая, где они и познакомились. Дмитрий Filosofov обо всех этих периодах: гимназическом, университетском и редакционном рассказывает в эссе «Юношеские годы Александра Бенуа», написанном в 1916 году для коллективной монографии, посвященной Бенуа, которая «была уже вся составлена, но так и не издана» [5, с. 220].

В этом эссе Filosofov отмечает разницу, которая складывается из самых ранних детских впечатлений и воспитания: «Как бы ни был оригинален человек, как бы ни была особенна его личность, все равно впечатления детства, среда, в которой личность росла и крепла, кладут на нее неизгладимые черты. Легли они и на Бенуа. Как всякий истинный художник, он, конечно, склонен к „богеме“, к той внутренней свободе, к дерзанию, к потрясанию основ. <...> Выросши в обстановке дворянско-чиновной, осложненной вторжением элемента либерально-интеллигентского, я бессознательно наслаждался незнакомым, я бы сказал „иноземным“, строем этой прекрасной, величавой семьи» [12, с. 244].

Различия в восприятии Filosofov определяет через пример с привычным образом комода в детской: «Если я вспоминаю комод, стоявший в моей детской, он мне кажется громадным, красным, с особенно любимым правым верхним ящиком, куда Жанна прятала сласти. Только один этот ящик заперся. В остальных, вместо замков, зияли дырки, и чтобы открыть ящик,

надо было ковырять в этой дырке крючком от сапога. <...> И если бы меня, теперь, заставили по всем правилам учебника логики определить понятие: комод, я бы просто описал свой детский комод. Мне почти невозможно было бы отказаться от убеждения, что комод должен быть непременно красным, что дырки вместо замков вовсе не обязательны. <...> В дом Бенуа я вошел уже не ребенком, но все-таки меня поразило в нем совершенно чуждый для меня, но своеобразный и обаятельный стиль. Мой „комод“ оказался совсем не похожим на „комод“ Бенуа» [12, с. 243].

Здесь, в этой разнице «комодов», мы можем увидеть предпосылки будущих споров. Разногласия, которые обнаружились среди членов редакции, отразились в полемике на страницах журнала. Мы рассмотрим несколько эпизодов, когда публикации являлись диалогом, и одной из сторон диалога являлся Александр Николаевич Бенуа. Надо отметить, что разногласия могли попадать на страницы не сразу. Ярким примером является отношение членов редакции к творчеству Виктора Васнецова. Художник сразу стал для редакции своего рода яблоком раздора и в то же время компромиссом в отношении публики, чтобы не отпугнуть читателей излишним радикализмом: первый номер открывается репродукцией «Богатырей», программную статью первого сдвоенного номера украшает виньетка его же авторства.

Но полемика вокруг Васнецова долго остается внутренней, на страницы журнала выплескивается только в 1901 году, когда Философов дает отзыв на книгу Бенуа «История русской живописи в XIX веке» [10, с. 77]. Он сосредоточивается на оценке Бенуа двух художников — Иванова и Васнецова, которую считает в корне неверной. Причину Философов видит в отступлении от чисто эстетической позиции (главном достоинстве критического подхода Бенуа по мнению Философова) и попытке Бенуа трактовать творчество этих художников из концепции духовной и национальной миссии, при этом осуждая Васнецова и превознося Иванова: «если бы г. Бенуа не сходил с избранной им и близкой его сердцу эстетической точки зрения, я, пожалуй, ему и не возражал бы. Но раз он ввел в свое исследование начала национальные, стал одобрительно хвалить Васнецова за то, что он „тонко“ и „ловко“ сумел соблюсти церковные традиции, и порицать за то, что его церковная живопись „насквозь фальшива, взвинченна и поверхностна“ и поставил ему в пример Иванова, который, хотя и ничего не успел сделать, но „если бы да кабы“, то выразил бы русские религиозно-национальные идеалы — то этим самым он отрезал себе отступление за ширму субъективного эстетического вкуса и дал мне право с ним спорить» [13, с. 230].

Бенуа подробно отвечает на претензии в статье «Ответ господину Философову» [10, с. 79]. На один из основных аргументов о том, что творчество Иванова следует отнести к католической традиции, Бенуа парирует: «Как бы я был благодарен г. Философову, если бы он, наконец, обозначил, вне всякого „чутья“, а положительно, со всем документальным аппаратом, в чем, в сущности, заключался католицизм Гоголя и Иванова, да уже заодно в чем заключается вообще католический дух в отличие от православного». По поводу Васнецова Бенуа еще более категоричен: «Но встанем на минуту на точку

зрения г. Философова и согласимся, что русскому народу ничего другого кроме засохших объедков с византийского императорского стола не нужно. <...> Но как же человек, выросший в России <...> может „взять всерьез“ роскошную и легкомысленную феерию, которая развернулась на стенах Владимирского собора» [6, с. 306].

В заключении предпосылку относительно метода Бенуа, на которую Философов опирается, Бенуа объявляет изначально ошибочной: «Считаю долгом всеми силами протестовать против отношения г. Философова уже прямо ко мне лично, коренящегося, впрочем, на принципиальном недоразумении. Г. Философов изготовил для меня полочку, посадил меня в спиртовую баночку чистой эстетики, любуется даже моей фигурой в этой баночке и ни за что не желает меня выпустить из нее на свет Божий, к людям. Я для него „чистый субъективист“, эстет эпикуреец, которому, в сущности, глубоко безразличны и Бог и дьявол, который умеет наслаждаться всем, чем попало, и потому совершенно лишен права поднимать голос в принципиальных „объективных вопросах“» [6, с. 308].

Следующий эпизод относится к 1902 году. Летом Дягилев и Философов едут в Венецию и оказываются там вскоре после того, как разрушилась колокольня собора Святого Марка, она же Кампанила. 8 июля башня начала трескаться, а 14-го рухнула окончательно. 27 июля Дягилев отправляет Нувелю открытку с фотографией руин на площади¹.

Философов анализирует это событие в статье «Современное искусство и колокольня св. Марка» [10, с. 89]. В подписи стоит: Венеция, август 1902, т. е. написана на месте по горячим следам: «14-го июля нынешнего года обрушилась в Венеции колокольня св. Марка. Городской совет немедленно постановил открыть общественную подписку на возобновление башни. В настоящее время собрано уже около полутора миллионов лир, и нет никакого сомнения, что в самом непродолжительном времени на знаменитой площади будет стоять новая колокольня, очень схожая с прежней. Такое решение венецианских граждан вполне расчетливо, благоразумно: Венеция без Campanile св. Марка все равно что Петербург без Адмиралтейской иглы» [14, с. 114]. И почти сразу Философов переходит к позиции: «Башня пожила достаточно, сослужила свою службу, и никому больше не нужная тихо почила. И зачем, и для чего, и для кого ее возобновлять?» [14, с. 117]. Затем он излагает ряд причин, почему не надо восстанавливать: ансамбль площади — «сборная солянка» случайных элементов, новая башня будет подделкой, и раз уж падение произошло, то: «Поклонимся ее праху и пройдем мимо» [14, с. 117], а деньги можно потратить на что-то более нужное. Удивительно, что, при всей своей любви к Венеции, Дягилев в неопубликованной статье придерживается подобного мнения: «Культура двадцати веков, давящая на наши плечи, мешает нам творить, и, если бы с башней Св. Марка рухнула бы вся наша милая Венеция, — мы обезумели бы от горя, но для будущих людей было бы одним серьезным препятствием меньше» [11, с. 463–464].

¹ РГАЛИ. Ф. 781. Оп. 1. Ед. хр. №6. Л. 12.

Бенуа шокирован и оскорблен до глубины души такой позицией и отвечает статьей «Старое и современное искусство» [10, с. 93]: «Редко, что огорчало меня так сильно, как статья Философова о башне св. Марка. Положительно хочется навеки бросить писать, бороться за искусство, делиться своим восторгом с друзьями после того, как увидишь, какая пропасть разделяет и самых близких людей, после того, как убедишься, в какой атмосфере безусловно равнодушия живешь и работаешь!» [7, с. 44]. На протяжении всей статьи он категорически осуждает позицию Философова: «Он приводит слова Ницше, что надо не поддерживать, а подталкивать то, что падает. Не спорю, эти слова пленяют своей дерзостью, но, право же, они от дьявола, так как в конце концов они ведут ко всеобщему разрушению, ко всеобщему краху» [7, с. 44].

В это же номере выходит статья Дягилева «По поводу книги А. Н. Бенуа „История русской живописи в XIX веке“. Часть II» [10, с. 93]. Отмечая педагогический дар Бенуа и масштаб работы по упорядочиванию и структурированию массива информации о русских художниках, Дягилев обозначает ту же проблему, что и Философов: стремление определить искусство через некую национальную миссию и спорность полученных при этом Бенуа выводов. Особенно его удивляют оценки художников разных поколений, Дягилев сетует, что Бенуа «немилосердно бичуя прошлые поколения, своими превозношениями современников ставит этих последних даже в несколько комичное положение» [9, с. 42]. Яркий пример такого сравнения: «в то время как в Репине „нас поражает что-то сырое, художественно-непродуманное и не культурное: мятый, сбитый рисунок“, „приблизительные краски, жесткая, небрежная живопись“ — Лансере оказывается „неподражаемый виртуоз, и не только виртуоз, но задушевный, тихий поэт“» [9, с. 43]. Дягилева беспокоит, что читатели, особенно недоброжелательные, отметят лишь спорные сравнения и не смогут оценить книгу Бенуа по достоинству.

Отвечая на рецензию Дягилева, Бенуа отстаивает свою позицию: «Не в том моя ошибка, что я дерзновенно сопоставлял великое имя Васнецова с именем Сомова, а в том, что я не дошел в своей искренности, в своей дерзости до конца и не сказал всей правды. <...> Не слишком сильно я расхвалил Врубеля, Сомова, Лансере, Серова, Коровина, Головина, Малютина, Левитана, а слишком мягко отнесся к таким художникам, как Перов, Вл. Маковский, Верещагин, Савицкий, Ярошенко, отчасти и Репин, ибо эти живописцы святотатственно кощунствовали над искусством, топтали в грязь красоту, да просто не слышали и не видали, что такое красота, и вводили только в обман русскую публику, выдавая за художественные произведения свои дешевые анекдоты, какие-то никому не нужные сплетни и прописные истины» [3, с. 175–176]. Вместе с тем Бенуа отмечает, что не отдал должное Врубелю: «Я в своей книге упрекал Врубеля в некотором ломании, в желании „гениальничать“. Я был неправ. Врубель был безусловно чистый, искренний художник и именно настоящий гений» [3, с. 177]. При этом Бенуа не забывает противопоставить Врубелю Васнецова: «Нельзя не любоваться превосходной живописной техникой, которой в особенности отличаются образа иконостаса, техникой, до которой Васнецову далеко — как до неба!» [3, с. 179–180].

Следующий эпизод отражает смену позиций, о чем писал Бенуа: «в известных случаях и в азарте работы мы часто и менялись ролями» [2, с. 38], и по сути является зеркальным к спору о восстановлении колокольни Святого Марка. Бенуа обеспокоен и страстно осуждает реставрацию Михайловского дворца, вместе с тем отмечая: «Очевидно в нашей превосходной Академии, приютившей в своих стенах „искусство“ передвижников, утвердилось наивное презрение к „скучному“ и „холодному“ стилю “Empire”. Она посылает молодых архитекторов вымерять и срисовывать всякий археологический вздор: какие-то кубики, на которые поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковицами. Многие „ученые архитекторы“ бьются доказать прелесть всяких порождений грубиянства и невежества, печатаются роскошные книги, посвященные отечественному убожеству» [4, с. 118].

Непосредственно на этот выпад Бенуа Философов отвечает под псевдонимом «Гулливвер» заметкой «В защиту жалких кубиков» [10, с. 111]. Он подчеркивает, что гнев, хотя и справедливый, ослепил Бенуа, и оспаривает оценки последнего: «Типичным примером того „археологического вздора“, к которому с таким презрением относится Бенуа, является в сущности вся церковная архитектура Новгорода и Пскова. Собор Спасо-Мирожского монастыря или Спасо-Нередицкая церковь — ничто иное как „кубики“, на которые „поставлены цилиндрики, увенчанные жалкими луковицами“. Вместе с тем, если бы для спасения Михайловского дворца мне надо было бы разрушить эти порождения „грубиянства и невежества“, я, ни минуты не колеблясь, предал бы погибели, конечно, не их, а „высшую точку нашей культуры“. <...> Что бы ни говорил Бенуа — эти кубики прекрасны и поистине художественны. Если же они не приемлемы „эстетической эстетикой“, то и Бог с ней совсем. Мне ее не надо. Эстетический рай без псковских „кубиков“, для меня просто не соблазнителен, и я, как Иван Карамазов, „свой билет на вход спешу возвратить обратно“» [8, с. 140–141].

Бенуа не ответит про кубики, но еще вернется в теме вандализма и, в частности, назовет «зловещим волдырем» новый купол на здании Главного штаба [1, с. 209].

Нам важно и интересно, что эти публичные споры являются одновременно дружескими, но в то же время категорическими и непримиримыми. Из сегодняшнего дня, когда дискуссии происходят постоянно, в частности в интернет-пространстве, с большим накалом и высокой скоростью, особенно любопытно наблюдать аргументацию оппонентов на страницах журнала более 120 лет назад, когда между публикациями участников может пройти несколько месяцев, а текст явно пишется вдумчиво, с тщательным подбором слов и формулировок. В то же время всегда есть доля игры, и это буквально формулирует Философов в своих воспоминаниях о Бенуа: «Мы все кипели, как в котле, сражались, суетились, словом, крайне увлекались своим делом. Нам воистину казалось, что мы делаем очень важное и нужное дело. А вместе с тем вершили это „дело“ на фоне самой беззаботной веселости. В самом журнале, в его ведении всегда была „игра“» [12, с. 267]. Несмотря на непримиримые разногласия, друзья остаются друзьями. Завершая свои воспоминания о Бенуа спустя 12 лет после

закрытия журнала «Мир искусства», Философов отмечает: «К великой для меня радости, ни маленький „местный“ кризис 1904 года, ни большой, „все-российский“, не нарушил моих дружеских отношений с Александром Бенуа. И пусть моя „страничка воспоминаний“ будет скромной данью нашей дружбы, вступающей в тридцать вторую годовщину» [12, с. 268].

Список литературы

1. **Бенуа А. Н.** *Вандализм* / А. Н. Бенуа // Мир искусства. — 1904. — № 10. Хроника. — С. 208–209.
2. **Бенуа А. Н.** *Возникновение «Мира искусства»* / Александр Бенуа; Обложка: В. Д. Замирайло. — Л.: Ком. популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры, 1928. — 57 с.
3. **Бенуа А. Н.** *Врубель* / А. Н. Бенуа // Мир искусства. — 1903. — № 10–11. — С. 175–182.
4. **Бенуа А. Н.** *Материалы для истории вандализма в России.*
I. Разрушение Михайловского дворца / А. Н. Бенуа // Хроника журнала «Мир искусства». — 1903. — № 12. — С. 117–120.
5. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания.* В 5 кн. Кн. 4, 5 / Изд. подгот. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов, Л. В. Андреева, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин; Отв. ред. Д. С. Лихачев; Ред. изд-ва О. К. Логинова; Худож. Б. И. Астафьев. — 2-е изд., доп. — М.: Наука, 1990. — 743 с.
6. **Бенуа А. Н.** *Ответ господину Философову* / А. Н. Бенуа // Мир искусства. — 1901. — № 11–12. — С. 301–309.
7. **Бенуа А. Н.** *Старое и современное искусство* / А. Н. Бенуа // Мир искусства. — 1902. — № 11. Хроника. — С. 44–46.
8. **Гулливер [Философов Д. В.]** *Путевые заметки.* II. В защиту жалких кубиков. / Д. В. Философов // Хроника журнала «Мир искусства». — 1903. — № 13. — С. 139–141.
9. **Дягилев С. П.** *По поводу книги А. Н. Бенуа «История русской живописи в XIX веке».* Часть II / С. П. Дягилев // Мир искусства. — 1902. — № 11. Хроника. — С. 39–44.
10. *Мир искусства: хронологическая роспись содержания. 1899–1904* / сост. Ф. М. Лурье. — СПб.: Коло, 2012. — 144 с.
11. *Сергей Дягилев и русское искусство.* В 2-х томах, т. 2. / Авт.-сост.: И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 576 с.
12. **Философов Д. В.** *Воспоминания* (записи 1915–1917 гг.) / вступ. ст., публ., подгот. текста и примеч. Джон Стюарт Дюррант. — СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2023. — 336 с.
13. **Философов Д. В.** *Иванов и Васнецов в оценке А. Бенуа* / Д. В. Философов // Мир искусства. — 1901. — № 10. — С. 217–233.
14. **Философов Д. В.** *Современное искусство и колокольня Св. Марка* / Д. В. Философов // Мир искусства. — 1902. — № 8. — С. 114–121.

Иваненко А. Ю.
заведующая сектором
развития цифровых информационных
ресурсов,
Государственный Русский музей,
Сосновоборское отделение
Ленинградского отделения
Советского фонда культуры
Санкт-Петербург, Россия
anna_ivanenko@mail.ru

Иваненко Ю. М.
председатель правления
Сосновоборское отделение
Ленинградского отделения
Советского фонда культуры
Санкт-Петербург, Россия
ivanenko@sbor.net

Творческое наследие А. К. Шервашидзе (Чачба), его изучение и популяризация в СССР, России и Республике Абхазия

Статья посвящена изучению и популяризации творчества первого абхазского профессионального художника, князя Александра Константиновича Шервашидзе (Чачба)¹ (1867–1968) — живописца, графика, художника театра, художественного критика, педагога, просветителя и общественного деятеля, сотрудничавшего с А. Н. Бенуа в течение ряда лет во Франции и в России. А. К. Шервашидзе работал сценографом в петербургских императорских театрах и за рубежом в знаменитых «Русских балетах» С. П. Дягилева, член объединения «Мир искусства».

Впервые дан обзор и анализ публикаций о мало известном театральном художнике первой волны русской эмиграции, основоположнике профессионального абхазского искусства, дан обзор проведенных выставок его произведений, переданных автором в дар Советскому Союзу в 1958 году и поступивших в Грузинскую ССР и Абхазскую АССР, а также хранящихся в музеях и театрах Санкт-Петербурга и Москвы. Отмечен значительный рост интереса к творчеству А. К. Шервашидзе, а также большой вклад в исследование его наследия члена Ассоциации

¹ Шервашидзе — грузинская форма фамилии абхазских владетельных князей Чачба, утвердившаяся в письменной традиции Грузии с позднего Средневековья. Художник подписывал свои произведения как фамилией Шервашидзе, так и Чачба.

искусствоведов Б. М. Аджинджал, готовившего публикации о нем на русском и абхазском языках.

Ключевые слова: Александр Шервашидзе (Чачба), Санкт-Петербург, Абхазия, Франция, Русский балет, сценография.

Ivanenko A. Y.

Head of the Digital Information Resources
Development Sector,
The State Russian Museum
Sosnovoborsky Branch
of the Leningrad Branch The Soviet
Cultural Foundation
Saint Petersburg, Russia

Ivanenko Y. M.

Chairman of the Board of the Sosnovoborsky
Branch
of the Leningrad Branch The Soviet
Cultural Foundation
Saint Petersburg, Russia

The creative heritage of A. K. Shervashidze (Chachba), its study and popularization in the USSR, Russia and the Republic of Abkhazia

The article is devoted to the study and popularization of the work of the first Abkhazian professional artist, Prince Alexander Konstantinovich Shervashidze (Chachba) (1867–1968) was a painter, graphic artist, theater artist, art critic, teacher, educator and public figure who collaborated with Alexandre Benois for a number of years in France and Russia. Alexander Shervashidze worked as a set designer in the St. Petersburg Imperial theaters and abroad in the famous “Russian Ballets” by Sergei Diaghilev, was a member of the “World of Art” association. The overview and analysis of publications about the little-known theater artist of the first wave of Russian emigration, the founder of professional Abkhaz art was given for the first time, as well as the review of the exhibitions of his works donated by the author to the Soviet Union in 1958 and received by the Georgian SSR and Abkhaz ASSR, as well as stored in museums and theaters of St. Petersburg and Moscow.

The significant increase in interest in the work of Alexander Shervashidze was noted, as well as the great contribution to the study

of his heritage by the member of the Association of Art Historians Bocha Adzhinjal, who was preparing the publications about him in Russian and Abkhaz.

Keywords: Alexander Shervashidze (Chachba), St. Petersburg, Abkhazia, France, Russian Ballet, scenography.

Александр Константинович Шервашидзе (1867–1968), представитель абхазского княжеского рода — выдающийся деятель русской и абхазской культуры, художник, сценограф, искусствовед. А. К. Шервашидзе родился в Феодосии в семье князя Константина Георгиевича Чачба, отставного майора русской армии, и Наталии Матвеевны Данлуа, пианистки, дочери учителя-француза. Обучался сначала в Нижегородском кадетском корпусе, потом в Киеве в реальном училище. Брал там же уроки рисования у художников И. Ф. Селезнёва и А. В. Прахова.

В 1891 году поступил на отделение живописи Московского училища живописи, ваяния и зодчества «вольным посетителем», так как по возрасту уже не подходил для стационарного обучения. Учился он хорошо, и в 1893 году по совету В. Д. Поленова поехал продолжать художественное образование в Париж. Там в те годы постоянно жили, работали и участвовали в выставках известные русские художники А. Н. Бенуа, В. Э. Борисов-Мусатов, Е. С. Кругликова, С. П. Яремич, И. Э. Грабарь, поэты и писатели М. А. Волошин, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, А. Н. Толстой, сформировался русский художественный кружок «Монпарнас», в котором А. Шервашидзе активно участвовал.

Одна из картин, написанных в этот период, — «Балаганы в Париже» (1906), хранится в собрании Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге. Был отмечен критикой его «Автопортрет», выполненный пастелью в 1906 году и представленный на первой выставке русских художников в Париже, организованной С. П. Дягилевым. А. К. Шервашидзе следил за развитием искусства во Франции, возникновением и развитием новых художественных течений. Он писал о выставках Парижа в русские журналы «Аполлон», «Искусство», «Мир искусства», «Золотое руно» обзорные и критические статьи, в том числе «Весенние выставки в Париже», «Осенний салон» (1904), «Сезанн» (1905), «Выставка русского искусства в Париже», «Александр Бенуа», «Индивидуализм и традиция» (1906). Подписывал статьи — «Кн. А. Шервашидзе» или А. Шервашидзе. В Париже он женился на Екатерине Васильевне Падалке¹, там родились их дети. Е. В. Падалка была очень одаренной и высокообразованной женщиной, которая вырастила детей, перенесла много тягот в жизни после отъезда в эмиграцию А. К. Шервашидзе.

¹ Первая жена художника Е. В. Падалка (1876–1955), рано осиротев, воспитывалась в семье дяди по матери — Саввы Ивановича Мамонтова. Окончив гимназию с золотой медалью, Екатерина Васильевна поехала в Париж продолжать образование. Она окончила в Сорбонне математический факультет. В Париже в 1905 году венчалась с А. К. Чачба (Шервашидзе). До 1915 года жила в Петербурге, затем в Феодосии. С 1920-х годов жила в Сухуме, где скончалась в 1955 году.

В 1906 году Шервашидзе вернулся в Россию в Петербург, где по рекомендации А. Я. Головина его приняли на работу декоратором столичных императорских театров. В этом году А. Шервашидзе создал один из замечательных портретов А. Н. Бенуа (собрание Русского музея, ГТГ), который был опубликован в журнале «Золотое руно» № 10 за 1906 год вместе со статьей А. Шервашидзе «Александр Бенуа».

В этом же 1906 году А. Шервашидзе выполнил декорации к опере Ш. Гуно «Фауст» в Мариинском театре, потом сделал для этого театра эскизы декораций и костюмов к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда», а для Александринского театра — к спектаклю Э. Хардта «Шут Тантрис», поставленному В. Э. Мейерхольдом.

В Петербурге А. Шервашидзе стал членом объединения «Мир искусства», участвовал в его выставках. Им созданы эскизы декораций для более чем сорока спектаклей для театров столицы и городов России. Среди них — оперы «Миранда» (Н. Казанли), «Чудо роз» (П. Шенк); балеты «Синяя борода» (Ж. Оффенбах), «Царь Кандавл» (Ч. Пуни), «Талисман» (Р. Дриго), «Завтрак у предводителя» (И. Тургенев), «Гамлет» (В. Шекспир), «Невеста» (Г. Чулков), «Тот, кто получает пощечины» и «Профессор Сторицын» (А. Толстой), «Горе от ума» (А. Грибоедов), «Кукушкины слезы» (А. Толстой), «Благочестивая Марта» (Тирсо де Молина). В костюмах, изготовленных по его эскизам, выступали знаменитые русские балерины Т. Карсавина и М. Кшесинская.

В российских журналах были опубликованы статьи А. Шервашидзе «Жорж Сера» (1911), «Сто лет французской живописи» (1912), «Ван Гог» (1913).

А. Н. Бенуа ставил А. К. Шервашидзе в один ряд с выдающимися русскими художниками в связи с их работой в созданном новом «Старинном театре»: «...Хотелось бы, чтобы дело это имело дальнейшую долгую жизнь... с такими энтузиастами театра, как Евреинов, Бутковская, Миклашевский, Дризен; с такими художниками, как Рерих, Лансере, Билибин, Шервашидзе и Калмаков, можно создать нечто, что станет русскому обществу поистине нужным и поистине питательным» [5].

В 1912 году А. Шервашидзе активно участвовал в художественном оформлении Петербурга в связи со 100-летием Отечественной войны 1812 года.

После Февральской революции в мае 1917 года А. Шервашидзе назначили главным декоратором Петроградских государственных театров [8, с. 372]. Но в 1918 году, из-за кончины в Сухуме своего двоюродного брата, Г. М. Шервашидзе выехал на родину со своей второй женой Н. И. Бутковской.

В Сухуме А. Шервашидзе создал художественную школу, театральные курсы, написал сценарий и поставил в театре спектакль «Раненый в сердце». Из-за острой политической борьбы в Гражданскую войну, экспансии грузинских меньшевиков ему пришлось уехать из Абхазии в Крым, к своему другу М. Волошину.

Там он получил письмо от С. Дягилева с приглашением подключиться к работе художником-декоратором в зарубежном «Русском балете», где проработал с 1920 до 1948 года.

Он создал эскизы декораций и костюмов к спектаклям театров Европы и Америки: «Триумф Нептуна» Г. Бернерса, хореография Дж. Баланчина (Лондон, Ковент-Гарден, 1926); «Прометей» Л. Бетховена, хореография С. Лифаря (Париж, 1932); «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, постановка С. П. Дягилева (Париж, 1926); балет И. Ф. Стравинского «Весна священная», 1929 (эскизы костюмов), балет «Видение розы» на музыку К. М. Вебера, постановка С. Лифаря по М. Фокину, Гранд-опера, Париж, 1933; «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, хореография М. Петипа (турне по Америке, 1936); «Шота Руставели» — музыка А. Онеггера, А. Н. Черепнина, Т. Харшани (Арсани), либретто Н. Н. Евреинова и С. Лифаря, хореография и постановка С. Лифаря (Монте-Карло, 1946). Им оформлены спектакли: «Женитьба» и «Ревизор» Н. В. Гоголя (Брюссель, 1922); «Веселая Смерть» Н. Н. Евреинова (Париж, Театр Старой Голубятни, 1922); «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (Брюссель, Театр Маре, 1922).

А. Шервашидзе создал много станковых произведений живописи и графики. У него есть прекрасные портреты современников — уже упоминовавшегося А. Бенуа, М. Волошина, племянницы Мэри Чачба (Шервашидзе). Во Франции в 1940–1950-е годы А. Шервашидзе иллюстрировал народные сказки, делал рисунки для журналов и газет, выполнял эскизы пряников. После завершения работы в «Русских балетах» Шервашидзе жил в доме престарелых в Монако.

В середине 1950-х годов художник восстановил отношения с дочерью Русуданой, прерванные в 1920-е годы, она предпринимала попытки перевезти его в Сухум, но, к сожалению, сделать это не успела. В 1958 году А. К. Шервашидзе передал на родину в СССР более 500 своих произведений, часть из которых оказалась в Тбилиси в Музее искусств Грузии, другая — в Сухумской картинной галерее. 17 августа 1968 года художник скончался на 101-м году жизни и был похоронен в Ницце. Перезахоронение останков А. К. Шервашидзе-Чачба в столице Абхазии г. Сухум состоялось 12 мая 1985 года.

Первая персональная выставка А. К. Шервашидзе на родине была организована Министерством культуры Грузии, Государственным музеем искусств Грузии и Абхазским Советом охраны памятников культуры в 1968 году в Пицундском храме. Она была посвящена 100-летию со дня рождения художника. После этого выставка была показана в Сухуме, Очамчире, Ткварчели и Тбилиси.

В 1986 году выставка А. К. Шервашидзе-Чачба состоялась в Москве во Всесоюзном научно-исследовательском институте реставрации. На ней были представлены произведения художника из фондов Музея искусств Грузии и Государственного музея Абхазской АССР. Авторами статей к каталогу стали Б. Аджинджал, С. Ямщиков и Т. Санакидзе [3].

Значительную роль в изучении и популяризации наследия А. К. Шервашидзе (Чачба) сыграл Боча Миджитович Аджинджал (1937–2019), абхазский и петербургский искусствовед и общественный деятель¹. С 1960-х годов он ре-

¹ Аджинджал Боча Миджитович (1937–2019) — абхазский историк искусства, журналист, писатель. Родился 14.03.1937, в пос. Урта, с. Пакуаш, Очамчирский р-н (Абха-

гулярно публиковал статьи о творчестве А. К. Шервашидзе в абхазских газетах и журналах, всячески способствуя популяризации этого выдающегося деятеля культуры Абхазии и России¹. В 1978 году издал первую книгу о творчестве художника [9].

Ю. М. Иваненко познакомился с Бочей Миджитовичем на выставке произведений художников Республики Абхазия (РА) в Санкт-Петербургском Союзе художников в 2003 году, на которой по просьбе директора Выставочного центра А. В. Сайкова выполнил фотографирование участников выставки для журнала «Многонациональный Петербург». Боча Миджитович рассказал о проблемах в культурной жизни Абхазии, о своей работе по изучению наследия А. К. Шервашидзе-Чачба. Он предложил подготовить вместе с ним альбомы по абхазскому искусству. Эту идею поддержал первый президент РА Владислав Григорьевич Ардзинба, блестящий специалист по истории народов Кавказа.

В 2004 году в петербургском издательстве «Русская классика» по заказу Правительства Республики Абхазия, при личной поддержке президента В. Г. Ардзинбы, был впервые выпущен альбом «Абхазское искусство» [1], в который авторы проекта и составители Б. М. Аджинджал и Ю. М. Иваненко включили 7 лучших работ А. Шервашидзе-Чачба из Государственной картинной галереи Республики Абхазия (ГКГ РА). Презентация альбома состоялась в СПбСХ в присутствии большого числа петербургских абхазцев

зия). Окончил филологический факультет (абхазский сектор) Сухгоспединститута им. А. М. Горького (1960–65). Работал экскурсоводом, научным сотрудником Абхазского государственного музея, преподавателем истории искусства в Сухумском художественном училище, инспектором по учреждениям искусств в Министерстве культуры Абхазской АССР, корреспондентом отдела культуры газеты «Апсны кашы» (Красная Абхазия), директором Абхазских художественно-производственных мастерских, старшим научным сотрудником отдела искусства Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа. С 1992 года жил в Санкт-Петербурге. Почетный член Санкт-Петербургского абхазского общества «Апсны», член Международной ассоциации искусствоведов, член редколлегии журнала «Апсны аказара» (Искусство Абхазии), член-корреспондент Петровской академии наук и искусств; Научного центра «Петрополь» «Дома национальных культур»; «Союза писателей „Многонациональный Санкт-Петербург, Международной конфедерации журналистских Союзов“»; Ассоциации писателей Республики Абхазия, Исторического общества им. Г. А. Дзидзария Республики Абхазия.

¹ Основные работы Б. М. Аджинджала, посвященные творчеству А. К. Чачба (Шервашидзе): Альбом Александр Константинович Чачба-Шервашидзе. — Сухум, «Алашара», 1978. — 80 с.

«Искры искусства». — Сухум, изд. «Алашара». — 1980.

Страницы большой жизни [О А. К. Чачбе]. — Сухум, 1985.

Князь Александр Чачба. Статьи об искусстве. Отрывки из писем и записных книжек (Сост. Б. М. Аджинджал). Издательство Н. А. Разумовой. СПб., 1998. — 120 с.

Абхазское искусство. — Сухум — СПб., 2004. Авторы-составители Б. М. Аджинджал, Ю. М. Иваненко. — 136 с.

Александр Чачба. — Сухум — Санкт-Петербург, 2009. Авторы-составители Б. М. Аджинджал, Ю. М. Иваненко. — 136 с.

Художник Александр Чачба: Жизнь. Творчество. Судьба. — Сухум: Абгосиздат, 2017. — 208 с.

и представителей национальных общин Кавказа, художников и искусствоведов.

В 2007 году в Музее-квартире И. И. Бродского НИМ РАХ состоялась первая в Санкт-Петербурге персональная выставка театрально-декорационного искусства А. К. Шервашидзе-Чачба «Возвращение в Петербург»¹ из собрания Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Она была подготовлена по инициативе абхазского общества «Апсны» Сосновоборским отделением Ленинградского отделения Советского фонда культуры (СО ЛО СФК), куратором от библиотеки А. А. Хитрик, Б. М. Аджинджал и Ю. М. Иваненко.

Через год в марте 2008 года в Музее театрального и музыкального искусства открылась выставка «В Петербурге мы сойдемся снова...», посвященная творчеству четырех художников Абхазии и Грузии: Александра Шервашидзе, Симона Вирсаладзе, Резо Габриадзе и Георгия Алекси-Месхишвили. На выставке в полном объеме были представлены театральные работы А. Шервашидзе петербургского периода, среди которых можно было увидеть эскизы декораций и костюмов к спектаклям В. Э. Мейерхольда «Тристан и Изольда» и «Шут Тантрис». Экспозицию дополняли архивные документы, рассказывающие о деятельности художника за рубежом.

В 2009 году также по заказу Правительства Республики Абхазия был выпущен альбом Александр Чачба-Шервашидзе по случаю 140-летия со дня рождения мастера (издание СО ЛО СФК и ИНВА) [10]. Для альбома автором статьи Ю. М. Иваненко была проведена съемка большинства произведений художника в фонде Картинной галереи в Сухуме, в Театральной библиотеке в Санкт-Петербурге. Музеи Петербурга и Москвы любезно предоставили изображения из своих фондов.

В альбоме теми же авторами-составителями Б. М. Аджинджал и Ю. М. Иваненко были собраны и впервые опубликованы многие произведения художника из собраний ГКГ РА, Театрального музея им. А. А. Бахрушина, Русского музея, Санкт-Петербургской театральной библиотеки и Музея театрального и музыкального искусства. Было опубликовано 197 произведений художника (большая часть впервые) — живопись, графика, произведения театрально-декорационного искусства. В раздел «Художественная критика» вошли статьи А. К. Шервашидзе о творчестве А. Н. Бенуа, Сезанна и Ван Гога. Альбом был издан на трех языках — абхазском, русском и английском.

В 2010 году в ЦВЗ «Манеж» проходила выставка абхазского искусства², приуроченная к 200-летию установления тесных исторических связей между Россией и Абхазией. Особый раздел выставки был посвящен творчеству А. К. Чачбы (Шервашидзе). На выставке были представлены его графические работы из коллекции Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, эскизы декораций и костюмы, выполненные по эскизам художника

¹ Выставка произведений театрально-декорационного искусства «Князь Александр Константинович ШЕРВАШИДЗЕ — ЧАЧБА. Возвращение в Петербург». Музей-квартира И. И. Бродского. 27 декабря 2007 г. — 6 января 2008 г.

² Выставка «Искусство Абхазии. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство». ЦВЗ «Манеж», 22 июня — 7 июля 2010 г.

из собрания Санкт-Петербургского государственного Музея театрального и музыкального искусства. В рамках выставки состоялась презентация этого альбома «Александр Чачба-Шервашидзе».

В феврале 2012 года (15.02) в Санкт-Петербургской театральной библиотеке открылась выставка «Александр Константинович Шервашидзе — художник Императорской сцены». На выставке были представлены работы петербургского периода творчества художника, с 1906 по 1918 год служившего в качестве декоратора-исполнителя и художника-постановщика Императорских театров. За 11 лет работы в Императорских театрах Шервашидзе оформил около 40 спектаклей и как декоратор-исполнитель, и как художник. Театральная библиотека располагает внушительной коллекцией эскизов Александра Шервашидзе, насчитывающей 428 листов, поступивших в фонд в 1919 году в составе Монтировочной библиотеки Санкт-Петербургских Императорских театров. Экспозиция выставки познакомила с этапными спектаклями для художника, такими как легендарный «Шут Тантрис» Э. Хардта в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1910) и «Трагедия о Гамлете, принце Датском» В. Шекспира в постановке Ю.Э. Озаровского (Александринский театр, 1911). В этих спектаклях Чачба был востребован как авторитетный знаток искусства Средневековья и Возрождения и тонкий стилист, способный передать «дух» ушедшей эпохи. На выставке были также представлены эскизы к опере Н. И. Казанли «Миранда» (Мариинский театр, режиссер П. Мельников, 1910), взятые затем В.Э. Мейерхольдом для спектакля «Шут Тантрис». Александринский театр предоставил для выставки костюмы, выполненные мастером (в собрании театра хранится 11 костюмов из спектакля «Гамлет» 1911 года). Отдельная витрина была посвящена спектаклю Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины» в Александринском театре — очень популярной в 1915 году пьесе, шедшей в Петербурге, Москве и других российских городах. На выставке можно было увидеть 5 эскизов к костюмам этой постановки из фондов библиотеки и фотографии из архива театра. Редкие фотографии к ряду спектаклей предоставлены и Санкт-Петербургским государственным музеем театрального и музыкального искусства.

В 2014 году вышло в свет в Москве уникальное издание в трех томах «Образы Абхазии», подготовленное меценатом и коллекционером А. С. Орловым-Кретчером. В этой книге он опубликовал очерк о жизни и творчестве А. К. Шервашидзе [6, с. 327–335] и представил фотолетопись исторических фотографий разных ветвей рода Шервашидзе-Чачба [7].

В декабре 2017 года, по случаю празднования 150-летия со дня рождения А. К. Шервашидзе в Сухуме прошла презентация книги Б. М. Аджинджала «Художник Александр Чачба» [2]. Книга вышла на абхазском языке и представляет собой дополненное переиздание работы Б. Аджинджала, которое вышло в свет в 1985 году.

В декабре 2022 года в Сухуме в Государственной национальной картинной галерее Республики Абхазия открылась выставка к 155-летию А. К. Чачба-Шервашидзе, на которой было масштабно представлено наследие художника, хранившееся на его родине. С 18 мая по 16 июня 2025 года в Тбилиси,

в Национальной галерее Грузии имени Дмитрия Шеварднадзе прошла выставка «Александр Шервашидзе: ретроспектива»¹. Центральное место на выставке занимали работы Шервашидзе в области сценографии и дизайна костюмов. На выставке были представлены сценографические и костюмерные эскизы, картины, иллюстрации, документы из личного архива, фотографии и афиши, которые смогли дать представление о творческих достижениях Шервашидзе в Лондоне, Париже, Брюсселе, Мадриде и Монте-Карло. Выставка организована Национальной галереей Грузии имени Дмитрия Шеварднадзе. На выставке можно было увидеть 250 экспонатов из коллекции Государственного музея искусств Грузии имени Шалвы Амиранашвили.

В июне 2025 года в Сухуме, в Национальной библиотеке им. Папаскири состоялась презентация альбома, посвященного Александру Чачба-Шервашидзе² [4]. Автор книги — сотрудница Национальной картинной галереи, заслуженный работник культуры Абхазии Аза Аргун собрала в альбоме не только оцифрованные эскизы декораций и костюмов, портретную графику, жанровую живопись и натюрморты, но и статьи Бочи Аджинджала, Станислава Лакоба и Вячеслава Чирикба.

В конце июня 2025 года в Абхазии создан Фонд Александра Чачбы-Шервашидзе³, планируется открыть дом-музей выдающегося художника, в котором создадут условия для хранения и реставрации его работ, которые планируется собрать взамен утраченных в пожаре 2024 года. Активную просветительскую работу по популяризации творческого наследия А. К. Шервашидзе ведет правнучка художника Татьяна Шервашидзе (Зайцева). Изданием наследия Бочи Миджитовича Аджинджала, связанного с творчеством первого абхазского художника, занимается его вдова Нина Николаевна Борисова.

В Санкт-Петербурге к предстоящей памятной для А. К. Шервашидзе-Чачба дате в 2027 году уже началась подготовка к новой выставке его произведений. Северная столица России хранит добрую память о замечательном художнике, прославившем свою родную Абхазию и русскую культуру.

Список литературы

1. *Абхазское искусство: живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство. XX век* / авт. проекта и сост. Боча Аджинджал, Юрий Иваненко. — Сухум; СПб.: Русская классика, 2004. — 135 с.

¹ Выставка «Александр Шервашидзе: ретроспектива», <https://art.gov.ge/en/event/alexander-shervashidze-retrospective/> (дата обращения: 9.12.2025).

² АПСНЬПРЕСС. Вышел в свет альбом о жизни и творчестве художника Александра Чачба-Шервашидзе. <https://apsnypress.info/ru/home/novosti/item/16289-vyshel-v-svet-albom-o-zhizni-i-tvorchestve-khudozhnika-aleksandra-chachba-shervashidze> (дата обращения: 9.11.2025).

³ АПСНЬПРЕСС. Фонд Александра Чачба-Шервашидзе презентовали в Академии наук Абхазии. <https://apsnypress.info/ru/home/novosti/item/16339-fond-aleksandra-chachba-shervashidze-prezentovali-v-akademii-nauk-abkhazii> (дата обращения: 9.11.2025).

2. **Аджинджал Б. М.** *Художник Александр Чачба: Жизнь. Творчество. Судьба.* — Сухум: Абгосиздат, 2017. — 208 с.
3. **Александр Шервашидзе (Чачба), 1867 — 1968:** живопись, графика, театрально-декорационное искусство: каталог выставки / авт. ст.: С. Ямщиков, Т. Саникидзе, Б. Аджинджал. — М.: Советский художник. 1986. — 47 с.
4. **Александр Шервашидзе-Чачба :** живопись, графика, театрально-декорационное искусство: [альбом] / сост.: А. Аргун, Х. Цвижба ; предисл. А. Аргун; ст. Б. Аджинджал, С. Лакоба, В. Чирикба, Э. Арсалия; перевод на англ. Н. Аргун. — М.; Сухум: Три квадрата, 2025. — 112 с.
5. **Бенуа А. Н.** *Художественные письма. Старинный театр // Речь.* — 1911. — 23 декабря.
6. **Орлов-Кретчмер А. С.** *Образы Абхазии. XIX — первая треть XX в.:* в 3 т. Т. I: Живопись, графика. — М.: Викмо-М, 2024. — С. 327–335.
7. **Орлов-Кретчмер А. С.** *Образы Абхазии. XIX — первая треть XX в.:* в 3 т. Т. II: Раритетные фотографии. — М.: Викмо-М, 2024. — С. 398–403.
8. *Театр и искусство :* журнал / редактор-издатель: О. Р. Кугель. — СПб.: О. Р. Кугель, 1917. — № 22 (28 мая).
9. **Шервашидзе А. К. А. К. Чачба (Шервашидзе):** Первый абхаз. проф. художник / сост. и авт. текста Б. Аджинджал. — Сухум: Алашара, 1978. — 79 с.
10. **Шервашидзе А. К.** *Александр Чачба (Шервашидзе) живопись, графика, театрально-декорационное искусство, художественная критика:* альбом / сост.: Боча Аджинджал, Юрий Иваненко. — СПб.; Сухум: СО ЛО СФК, 2009. — 136 с.

Спиридонова К. М.

художник

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная
академия имени А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург, Россия
k.m.spiridonova@gmail.com

Спиридонов А. А.

учредитель издательского дома
Санкт-Петербургский
государственный университет
Санкт-Петербург, Россия
spiridonovpress@mail.ru

Акварель Александра Николаевича Бенуа «Наш бедный милый Литовский рынок»

Настоящая статья посвящена введению в научный оборот ранее неизвестной акварели Александра Николаевича Бенуа «Наш бедный милый Литовский рынок» (1922), происходящей из коллекции профессора Эрмитажа Степана Петровича Яремича. Цель исследования заключается в подробном анализе данного графического листа с точки зрения его документальной, мемориальной и художественной ценности. Методология работы опирается на формально-стилистический и сравнительный анализ, а также работу с эго-документами художника, точная датировка позволила сопоставить создание акварели с записями в дневнике А. Н. Бенуа. Установлено, что акварель обладает уникальным документальным характером, фиксируя исторический облик ныне утраченного памятника эпохи классицизма. Особое значение представленная работа имеет как произведение А. Н. Бенуа в романтическом стиле, но созданное не на основе грандиозных видений руин Рима и архитектурных фантазий, но небольшого здания в Петербурге, в котором художник смог сквозь ужас руин увидеть красоту русского палладианства XVIII века.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, Литовский рынок, квартал Бенуа, городская среда, Санкт-Петербург, акварель, художественное наследие, культурная память, частное собрание.

Spiridonova K. M.

artist

Saint Petersburg Stieglitz State
Academy of Art and Design
Saint Petersburg, Russia

Spiridonov A. A.
founder of a Publishing House
Saint Petersburg State University
Saint Petersburg, Russia

Our Poor Dear Lithuanian Market: A Watercolour by Alexander Benois

The article examines a previously unknown watercolour by Alexander Nikolaevich Benois, *Our Poor Dear Lithuanian Market* (1922), from the collection of Stepan Petrovich Yaremych, formerly Professor at the State Hermitage Museum. The aim of the study is to analyse this graphic work in detail in terms of its documentary, memorial, and artistic value. The methodology relies on formal-stylistic and comparative analysis, as well as the examination of the artist's egodocuments; the precise dating made it possible to cross-reference the creation of the watercolour with the entries in A.N. Benois' diary. The study demonstrates that the watercolour is of unique documentary value, capturing the historical appearance of the no longer extant monument of Classicism. The significance of this work lies in the fact that it offers a characteristic example of Benois' romantic style: a modest building in Saint Petersburg, where the artist discerned the enduring beauty of eighteenth-century Russian Palladianism through the horror of ruins — rather than being inspired by grand visions of Roman ruins or architectural fantasies.

Keywords: Alexander Benois, Lithuanian market, Benois quarter, urban environment, Saint Petersburg, watercolour, artistic heritage, cultural memory, private collection.

Все мы помним, с каким упоением вспоминал Александр Николаевич Бенуа о Литовском рынке в своих мемуарах, начатых в 1934 году в Париже, из которого он уже никогда не вернулся на родину. Акварель посвящена одному из самых ярких детских воспоминаний Александра Николаевича — Литовскому рынку в Коломне. Акварель происходит из коллекции профессора Эрмитажа Степана Петровича Яремича, участника объединения «Мир искусства», выдающегося историка культуры, коллекционера и художника.

Основой работы является бумага верже, материалами служат графитный карандаш, акварель, белила, тушь. Размеры работы: 24,5 × 32,2 см. В нижней части листа авторская подпись графитным карандашом слева: «Александр Бенуа»; справа: «Наш бедный милый Литовский рынок 18/V 1922 в 9 часов вечера». Состояние листа соответствует длительному нахождению в частной коллекции. Авторство подтверждено на основании происхождения листа и изучения художественных материалов эпохи.

На акварели изображены живописные развалины сгоревшего в результате революционных погромов Литовского рынка. Высокий художественный

уровень построившего его архитектора виден даже сквозь ужас руин. В прошлом, во времена Александра Николаевича, рынок являлся частью уникального комплекса утилитарных грандиозных сооружений, расположенных по одной линии вдоль Крюкова канала Коломны и построенных выдающимися архитекторами XVIII века: Новой Голландии (Ж. Б. М. Валлен-Деламот), Литовского замка (И. Е. Старов) и Литовского рынка (Дж. Кваренги). В конце XVIII века горизонталь аркады Литовского рынка, протянувшаяся вдоль берега канала, частично сформировала контур возникающей в Петербурге первой регулярной площади эпохи классицизма [2]. Но ни художественные достоинства сооружений, ни придворный статус исполнивших их архитекторов, ни исключительное значение в формировании облика этой части Петербурга, ни их мемориальная ценность не стали им защитой в советские и постсоветские годы. Литовский рынок и Литовский замок, воспетые в книгах А. Н. Бенуа и в графических и живописных работах нескольких поколений художников, в том числе «Мира искусства», исчезли навсегда.

Знакомое весеннее петербургское небо, мастерски написанное Александром Николаевичем Бенуа, переносит нас из 2025 года в май 1922-го на угол Крюкова канала и Торговой улицы — руины некогда прекрасного здания, построенного по проекту Джакомо Кваренги во времена Екатерины II. Ракурс безошибочно узнается по нескольким деталям: фрагменту брандмауэра доходного дома в центре рынка, дому на дальнем плане слева (ныне ул. Союза Печатников, 3) и ветвям дерева на набережной, которое можно найти и на работе А. П. Остроумовой-Лебедевой 1909 года, написанной с другой стороны канала. Очевидно, Александр Николаевич писал рынок не иначе как со стороны набережной, ближе к Торговому мосту. Теплый тон бумаги верже и холодные оттенки белил мягко оживляют небо и передний план, в то время как архитектурные конструкции вырисовывают графитный карандаш и тушь, гармонично подчеркивая акварельные заливки. Александр Николаевич вольно и точно прорабатывает архитектурные детали фасада и остатки внутреннего убранства — цвета стен помещений. Мы даже можем представить интерьер рынка по хоть и исключительно художественной, но точной иллюстрации к букве «Ч» из «Азбуки» Бенуа [3], выполненной художником в 1904 году, — нами узнается форма окна первого этажа здания. Особое внимание уделено проработке конструктива здания и пропорций арочных проемов — ритма вытянутых ниш и круглых рустованных аркад с выделенным замковым камнем. Стройный ритм искажают лишь следы упадка и зияющие пустотой проемы окон. И все же, несмотря на ужасы разрухи, в Петрограде весна. Акварель оживляют первые яркие листья на деревьях и небольшой клочок травы, гармонирующие по цвету с остатками краски на стенах внутренних помещений. В дневнике Александра Николаевича можно найти одну из немногих записей за 1922 год, датированную этим днем — четвергом 18 мая: «Первый теплый день. Деревья уже в зелени. Надо бы на этюды» [4, с. 346]. Под вечер ему это все-таки удалось!

Благодаря графической работе Александра Николаевича мы можем безошибочно представить хоть сильно искаженный пожаром, но все же

исторический облик Литовского рынка, редкие детали его внутренних помещений и соседние здания. В сочетании с точной датировкой, указанной рукой автора, рисунок носит документальный характер и важность для исторической летописи послереволюционного Петрограда и вместе с тем исключительно личный взгляд на знакомое с детства место.

Мемориальные и посвячительные надписи характерны для Александра Николаевича в годы революции. Возможно, он таким образом пытался остановить время, продлить существование перед лицом неминуемой гибели, или же это была попытка спасти от забвения уходящий мир во всем его цветущем многообразии, осознанно уничтожаемый. Такие подписи появлялись под рукой А. Н. Бенуа даже на фотографиях прошедших лет, как, например, на групповой фотографии членов объединения «Мир искусства» 1914 года, также находящейся в частном собрании. Учитывая независимый характер Александра Николаевича, можно полагать, что невозвращение из служебной командировки в Париж спасло его от гибели и благодаря своевременному исходу он избежал участи многих «бывших». В конце той же дневниковой записи, сделанной в день создания картины, А. Н. Бенуа пишет: «По дороге в Академию Яремич поведал, что третьего дня в газете были сообщения о шпионских дневниках литовского издателя Орга, который посетил и нас, многие по его дневниковой записи арестованы. Попали на заметку Фроловы. Предвидится арест всей его семьи» [4, с. 347]. Следующая запись будет сделана только спустя месяц и будет содержать стенограмму совещания в Александринском театре.

Здания Литовского рынка с разных ракурсов в годы его увядания и после частичного разрушения неоднократно писали художники: Г. К. Савицкий «Литовский замок в Петрограде» (1924), П. А. Шиллинговский «Улица Литовского замка» (1918), «Литовский рынок» (1921), М. В. Добужинский «Литовский замок и рынок» (1922–1924). Образ разрушенного литовского рынка спустя год после возникновения нашей акварели был запечатлен в альбоме ксилографий П. А. Шиллинговского «Петербург. Руины и возрождение» [5], отпечатанного небольшим тиражом в мастерских Полиграфического отдела Академии художеств. Два листа из десяти отведены под изображение разрушенных Литовского замка и рынка. Не подвергшееся разрушениям здание можно увидеть лишь на работах А. П. Остроумовой-Лебедевой (1909), Е. Н. Стравинской (1910) и немногочисленных фотографиях того времени. Но стоит отметить, что ни одна из работ русских художников, посвященных Литовскому рынку этого трагического периода, не обладает такой художественной выразительностью, как наша романтическая акварель Александра Николаевича Бенуа, который смог сквозь ужас руин увидеть красоту русского палладианства XVIII века. С другой стороны, акварель является уникальным свидетельством художественного облика утраченного ныне памятника.

Вспоминаются последние строки из статьи Александра Николаевича «Живописный Петербург», опубликованной в 1902 году в самом первом выпуске журнала «Мир искусства»: «Нам казалось бы, что теперь должно наступить возрождение петербургского искусства: говоря вообще — возрождение искусства, не упирающегося на условные фундаменты народничества и археологии,

говора в частности — возрождение художественного отношения к заброшенному Петербургу. Еще темы, даваемые художникам этим удивительным городом, далеко не исчерпаны, тем более, что то, что делали вышеназванные мастера начала XIX с., ведь только намеки. Хотелось бы, чтоб художники полюбили Петербург и, освятив, выдвинув его красоту, тем самым спасли его от гибели, остановили варварское искажение его, оградили бы его красоту от посягательства грубых невежд, обращающихся с ним с таким невероятным пренебрежением, скорее всего потому только, что не находится протестующего голоса, голоса защиты, голоса восторга. Петербург — казармы, канцелярия — потому не стоит его и щадить. Мы же, напротив того, не устанем твердить, что Петербург удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте» [6, с. 4–5].

Список литературы

1. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания*. Т. 1 / подгот. изд. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, Г. Г. Пospelов, Л. В. Андреева, Г. Ю. Стернин; отв. ред. Д. С. Лихачёв; худож. Б. И. Астафьев. — 2-е изд., доп. — М.: Наука, 1990. — 711 с.
2. **Лавров Л. П., Перов Ф. В.** *Старые стены на Театральной площади* / Л. П. Лавров, Ф. В. Перов // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Искусствоведение. — 2016. — № 2. — С. 60–75.
3. **Бенуа А. Н.** *Азбука в картинах*. — СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, ценз. 1904. — 17 л. цв. ил.
4. **Бенуа А. Н.** *Дневник. 1918–1924* / А. Н. Бенуа. — М.: Захаров, 2016. — 816 с.
5. **Шиллинговский П. А.** *Петербург: Руины и возрождение: гравюры на дереве: [альбом]* / П. А. Шиллинговский; доски резаны автором в сотрудничестве с В. Г. Антоновым; вступ. ст. Ф. Г. Беренштама. — Пг.: Полиграфический отдел Академии художеств, 1923. — 20 с.
6. **Бенуа А. Н.** *Живописный Петербург* / А. Н. Бенуа // Мир искусства. — 1902. — Т. 7. — С. 1–5.

Евреинова И. В.

искусствовед,
специалист по научно-просветительской
деятельности музея

Государственный Русский музей;
Санкт-Петербург, Россия
evreinova.iv@yandex.ru

Преломление традиций театрально-декорационного творчества мирискусников в сценографии Н. П. Акимова

В статье рассматривается влияние традиций оформления сцены художников-мирискусников на сценографию Николая Павловича Акимова, ведущего ленинградского художника, сценографа, режиссера, теоретика и педагога 1920–1960-х годов. Будучи ярким представителем отечественного авангарда 1920-х — начала 1930-х годов, Акимов в значительной степени воспринял и художественные принципы мастеров «Мира искусства». Во многом переосмысливая и преломляя их в своих сценографических опытах, художник закладывает новые принципы авангардной сценографии. Даже самые радикальные сценографические работы мастера отмечены мирискусническим стремлением к стилистическому единству, законченности и цельности формы, согласованности всех составляющих театрального действия. Тем самым сценография Акимова может быть названа той необходимой связующей нитью, которая соединила театральное художественное творчество мирискусников, отмеченное процессами поиска большого стиля, и опыты авангардистов последующего периода, радикально изменивших подход к построению и оформлению сценического пространства. В то же время творчество Акимова во многом предопределило пути развития сценографии Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века.

Ключевые слова: Н. П. Акимов, традиции «Мира искусства», авангард, авангардный театр, сценография, оформление сцены, театрально-декорационное искусство.

Evreinova I. V.

art historian,
museum science and education specialist
The State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

The transformation of the traditions of “Mir iskusstva” theatre and decoration in Nikolai Akimov’s scenography

The article examines the influence of the stage design traditions of “Mir iskusstva” artists on the scenography of Nikolay Akimov, a leading Leningrad artist, scenographer, director, theorist, and teacher of the 1920s–1960s. As a prominent representative of the Russian avant-garde of the 1920s and early 1930s, Akimov largely embraced the artistic principles of the masters of “Mir iskusstva”. By rethinking and refracting them in his scenographic experiments, the artist laid the foundations for new principles of avant-garde scenography. Even the most radical scenographic works of the master are marked by “Mir iskusstva” desire for stylistic unity, completeness and integrity of form, and harmony between all components of theatrical action. Thus, Akimov’s scenography can be called the necessary connecting thread that linked the theatrical artistic creativity of “Mir iskusstva” artists, marked by the search for a grand style, and the experiments of the avant-garde artists of the subsequent period, who radically changed the approach to the construction and design of the stage space. At the same time, Akimov’s work largely predetermined the development of scenography in Leningrad — St. Petersburg in the second half of the 20th century.

Keywords: Nikolay Akimov, traditions of the “World of Art”, avant-garde, avant-garde theater, scenography, stage design, theatrical and decorative art.

Новаторский подход к оформлению сценического пространства, привнесенный мастерами объединения «Мир искусства», существенно обогатил отечественное театральное-декорационное искусство первого десятилетия XX века и заставил переосмыслить роль художника театра как равноправного участника создания синтетического действия спектакля. Идущее вслед за мирискусниками поколение молодых авангардистов категорично отвергло принципы предшественников. Однако именно приход в свое время в театр таких выдающихся мастеров, как А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, А. Я. Головин, М. В. Добужинский и др. открыл дорогу к сцене мастерам следующего периода искусства, подняв планку театрального художника на возможно высокий уровень.

Николай Павлович Акимов (1901–1968) — одна из ключевых фигур театра Петрограда — Ленинграда периода 1920–1960-х годов. На формирование творческого метода художника и режиссера оказали воздействие разнонаправленные тенденции и течения отечественного и западного искусства первой половины XX века. Проявив себя как яркий представитель авангарда в 1920-е годы, чьи эксперименты со сценическим пространством во многом определили пути развития ленинградской и современной петербургской сценографии,

Акимов впитал и традиции мастеров круга А. Н. Бенуа. Влияние художественных методов мастеров объединения «Мир искусства» на творчество Акимова было отмечено исследователями еще при жизни художника [4; 8; 14]. В современных трудах связь с мирискусническими традициями рассматривается вскользь, и подробного анализа их влияния сделано не было. Для раскрытия составляющих творческого метода художника представляется важным проследить роль мирискуснических традиций в сценографии Акимова раннего авангардного периода и их преломление в его зрелом творчестве.

Ключевую роль в выработывании творческих принципов сыграло обучение Акимова в Новой художественной мастерской с 1916 по 1918 год у В. И. Шухаева, А. Е. Яковлева и М. В. Добужинского в Петрограде. Частная мастерская была создана на средства княгини М. Д. Гагариной и размещалась по адресу 4-я линия Васильевского острова, дом 23. Показательно то, что Акимов получил навыки крепкого рисунка и ясного понимания формы изображаемого предмета в мастерской, которая позиционировала себя как оплот нового искусства и подлинного мастерства, противопоставляя свой метод «узко-реалистическому направлению» [7, с. 109] Академии художеств того времени. Формирование индивидуальной стилистической манеры юного Акимова происходило в кругу передовых мастеров объединения «Мир искусства» в момент зарождения в том числе в стенах мастерской неоклассицизма. В России начала XX века это направление, проявившее себя в архитектуре, также оставило след и в изобразительном и театральном-декорационном искусстве. Идея сохранения наследия и стремление противопоставить авангардным поискам возвращение в русло классического искусства стали питательными силами для развития неоклассицизма. Известно, что первоначально А. Н. Бенуа будущий журнал «Мир искусства» хотел назвать «Возрождение» [6, с. 1185], что подразумевало не только возрождение национальной культуры, но и некий возврат к эталонным образцам прошлого. На волне внимания к классическому наследию начинают возникать художественные формирования, опирающиеся в своих поисках на ясность и чистоту классического мышления. Отражение тенденций неоклассицизма в творчестве Акимова можно проследить в его станковой живописи, графике и сценографических решениях. В сценографии художника вкуче с его режиссерскими работами усматривается характерное для этого направления тяготение к цельности формы, ясности пластического решения, эстетской «мирискуснической» завершенности образов.

Однако в начальных театральных опытах мастера ярко проявилось и стремление отмежеваться от сложившихся традиций мирискусников. В статье 1928 года художник, оформивший к этому времени около сорока спектаклей, пишет: «Мастера „Мира искусства“ эпохи его расцвета пришли в театр и повесили на сцене свои увеличенные картины. Статическая живопись несомненно хороших художников никак не соединялась с действием спектакля, одновременно оттягивая к себе значительную долю внимания зрителей. Это, естественно, не могло идти на пользу спектакля... Декорации висели. Актеры играли» [2, с. 8]. В следующем, 1929 году Акимов, стремясь полностью подчинить своей художественной воле синтетическую природу театрального

спектакля, дебютировал в качестве режиссера-постановщика на ведущих сценических площадках города: в Большом драматическом театре и «Акдраме» (Александринском театре).

Художником-новатором сцены выступает Акимов в спектакле 1929 года «Тартюф» по пьесе Ж.-Б. Мольера на сцене «Акдрамы». Постановка создавалась усилиями сразу трех творцов: Акимова, Н. В. Петрова и В. Н. Соловьёва, что было нередким явлением того периода. Акимов на афише был обозначен создателем интермедий и постановочного плана. Оформление первой интермедии «Оргон оказывает услугу королю», открывавшей спектакль, было смелой пародией на работы знаменитых предшественников. Внимательный зритель вспоминал великолепные декорации и занавесы А. Я. Головина к спектаклям «Дон Жуан» 1910 года и «Маскарад» 1917 года В. Э. Мейерхольда и постановку А. Н. Бенуа «Мещанин во дворянстве» 1923 года на той же сцене. Верхняя часть переднего сценического занавеса — арлекин — слегка прикрывала сцену, по бокам украшая ее массивными кистями. На втором заднем занавесе были изображены барочные драпировки, два рога изобилия с прорезями для прохода актеров, размещен круглый вырез для светового окна. Актеры в париках и роскошных костюмах времен Людовика XIV галантно расхаживали по сцене. Из одного рога сыпались розы, играла стилизованная под светскую музыку XVII века мелодия, король собирался наградить Оргона. В этот же миг звучали диссонансные аккорды, костюмы и парики срывались с актеров и на невидимых тросах «улетали» под колосники, оставляя актеров в современных одеждах. Занавесы поднимались и обнажали сценическую установку, которая служила местом, где разворачивалось действие на протяжении всего хода спектакля. Эта установка состояла из двух боковых, похожих на фановые, огромных труб, отверстия которых служили для входа и выхода актеров. Именно их и скрывали изображения огромных рогов изобилия. Вся эта конструкция была не только сценической площадкой для игры актеров, но и сама играла важную роль в постановке. Это была огромная движущаяся машина для действия, которая словно бы порождала всех действующих лиц и забирала их обратно. Такое решение пространства сцены своей условностью отвергало стремление к исторической достоверности, но в то же время утверждало цельность общего замысла действия, что согласовывалось с концепцией мастеров «Мира искусства». Таким образом, Акимов одновременно показал себя прекрасным знатоком театральных работ мирискусников и великолепным стилизатором. Недаром одним из трех режиссеров числился В. Н. Соловьёв, специалист по западноевропейскому театру, сотрудничавший с Мейерхольдом. Несмотря на яркий язык спектакля и новаторски решенную сценическую установку, здесь также проявилась неоклассицистическая составляющая метода Акимова. В данном случае это выразилось в стремлении создать синтетическое действие, где все составляющие театрального представления были подчинены идее единства художественного образа. Верной представляется мысль А. А. Чапурова, который в сценографии Акимова на сцене «Акдрамы» видит проявление мирискуснических традиций. Это, по мысли исследователя, выражается в умении художника создать на сцене единый «стилевой ансамбль»,

который строится на стилизации и сочетании обостренных авангардных приемов в пространстве классического театра [13, с. 16–18].

Оригинальный подход в оформлении Акимовым спектаклей Большого драматического театра можно обозначить как сложный сплав традиций мирискусников и радикального новаторства. В БДТ Акимов впервые пришел в качестве художника сцены в 1924 году, по сути заменив эмигрировавшего Ю. П. Анненкова. 16 ноября 1924 года в БДТ состоялась премьера спектакля «Девственный лес» по пьесе Э. Толлера «Освобожденный Вотан» (режиссер К. П. Хохлов). Акимов применил излюбленное для его ранних работ средство, когда используемый традиционный прием начинал играть у художника совершенно иную изобразительную и смысловую роль. В данном случае в постановке «Девственного леса» художник построил якобы классический павильон-коробку, внутри которого разыгрывалось действие. После периода экспериментов со всевозможными подвижными конструкциями на сцене это могло показаться шагом назад. Но в процессе хода спектакля оказывалось, что этот павильон мог трансформироваться и складываться, решительно меняя место действия. Это отвечало метафоре, заложенной в фабуле пьесы об авантюрном предприятии парикмахера, который предлагал спасти немецкое общество, основав колонии в девственных лесах Бразилии. Затея, в силу ее абсурдности, лопалась, также как карточный домик складывался и павильон на сцене. Мало того, такой подвижный павильон-коробка предоставлял возможность существования нескольких параллельных площадок, а главное, поддерживал непрерывный характер действия. В то же время художник использовал в пространстве сцены яркие, броские детали, иллюстрирующие место и время действия. Так, два одинаковых помпезных кресла в стиле жеманного рококо, стоящие на фоне чистых белых стен павильона, должны были создавать интерьер respectable европейского дома. Но несмотря на изысканную найденную форму кресел, точно отражающую эпоху, Акимов не стремился к мирискуснической стилизации. Кресла были в два раза больше обычных, рокайльные завитки преувеличены и утрированы. Они, отбрасывая злоеющие тени, придавали фантазмагорический характер действию. Не менее гротескными были и театральные костюмы. С помощью характерных деталей художник усиливал экспрессию образа, создавая нужный эмоциональный строй спектакля. Сценография этого спектакля в большей степени сближает Акимова с его непосредственным учителем — М. В. Добужинским, чьи работы на сцене МХАТа, БДТ и других театров тяготели к экспрессионистской образности. Таким образом, в «Девственном лесе» художник, отталкиваясь от мирискуснического понимания стилизации, строит пространство по иным законам. Оформляя пьесу современного немецкого драматурга, Акимов не идет лишь за творческой мыслью Толлера, а сочиняет самостоятельные, не только иллюстрирующие произведение образы.

Еще один переосмысленный павильон Акимов строит для спектакля «Сэр Джон Фальстаф» 1927 года в БДТ. На афише Акимов, П. К. Вейсбрём и И. М. Кроль были объявлены конструкторами спектакля. М. В. Заболотная справедливо называет эту постановку «творческим вызовом левых

пассеисту А. Н. Бенуа» [9, с. 294], который много и плодотворно сотрудничал с БДТ, а в 1926 году поставил спектакль «Свадьба Фигаро». Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной, известными исследователями театрально-декорационного искусства, Бенуа назван поэтом-стилистом, который «не реставрировал, а поэтически воссоздавал старину, находя в каждой из пьес уникальные образы и детали эпохи» [12, с. 103]. Конструкторы «Фальстафа», стремясь пересмотреть традиции постановок Шекспира, перенасытили ткань спектакля трюкачеством, буффонадой и элементами мюзик-холльного представления. Однако, если рассматривать сценографическое решение Акимова, оно представляется очень целостным и по-миriskusнически эстетски законченным. В статье, посвященной новой постановке, художник пишет, что в оформлении он придерживался «приема шекспировского театра на усовершенствованной площадке» [1, с. 10], т. е. шел по пути возвращения к исконным традициям. Несмотря на использование современной движущейся театральной инженерии, перед зрителем под куполообразным павильоном проплывали сцены Англии начала XV века: узкие британские улочки, суровые стены средневековых замков, незамысловатые интерьеры харчевен. Но это не были картины в духе мирискусников, дословно и исчерпывающе отражающие быт и эпоху заданного периода. Акимов применяет новую оптику, способную выхватывать и отображать лишь нужные и характерные детали, необходимые для раскрытия зерна художественного образа. В 1913 году Мейерхольд точно сформулировал задачи стилизации: «„Стилизовать“ эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления» [10, с. 8]. Именно эту задачу решает Акимов в оформлении «Фальстафа». Стоит добавить, что само решение декораций графично, а не живописно. Оно строится на контрасте и ритме динамичных линий и кажется, скорее, огромными книжными иллюстрациями шекспировских хроник, напоминая своей законченностью образов и изысканностью примеры не сценографии, а графики мирискусников. В одной из поздних работ Акимов еще раз уже напрямую обращается к аналогии с книжной иллюстрацией. К спектаклю «Пестрые рассказы» по произведениям А. П. Чехова (Ленинградский театр комедии, 1959 год) Акимов создает декорации, где кулисы были сделаны в виде вороха огромных листов писчей бумаги, а над сценой, под арлекином, было подвешено огромное чеховское пенсне, ставшее лейтмотивом действия. Известно, что, будучи художественным руководителем Ленинградского театра комедии, Акимов к каждой премьере спектакля разрабатывал пояснительные буклеты, эскизы программки и плаката, что также восходит к мирискуснической идее синтеза искусств. Лучшие постановки Акимова зрелого периода представляют собой целостные синтетические произведения, где мастер выстраивает убедительный художественный мир, живущий по своим законам. К таким спектаклям нужно отнести среди прочих «Тень» (1940), «Обыкновенное чудо» (1956), «Дракон» (1944 и 1962), «Двенадцатую ночь» (1938 и 1964). Именно в этих работах, когда художник отходит от экспериментальных приемов своего раннего творчества, наиболее ярко проявилась связь с мирискусническими традициями. В этих постановках Акимов до мелочей разрабатывает предметный

мир спектакля, устраивает сложные иллюзии, позволяющие зрителю поверить в необъятность сотворяемого мира. Вселенные вымышленной Иллирии и страны волшебника «Обыкновенного чуда» стали возможны в сценографии мастера только после переосмысления ансамблевых декораций мирискусников.

Интересным представляется сравнить теоретические рассуждения о задачах сценографии у А. Н. Бенуа и Н. П. Акимова. Несмотря на явные различия в подходах к созданию «одежды сцены», очевидным и неожиданным кажется сходство их выводов. Так, Бенуа утверждает: «Искусство театра есть, несомненно, одна из самых разработанных и сложных форм массового обмана; надлежит создать иллюзию, заставить зрителей поверить чему-то, чего нет на самом деле, что есть вымысел поэта» [5, с. 507]. Акимов свой метод построения пространства на сцене также называл «иллюзорным». В статье 1935 года он пишет: «Иллюзорный метод оформления рассматривает зеркало сцены как раму, ограничивающую некую безграничную вглубь среду, в которой свободно распоряжается художник, вызывая в глазу зрителя иллюзию любого пространства. Метод этот, допуская любую степень условности в трактовке изображаемого, всегда отрицает реальное сценическое пространство» [3, с. 8]. То есть метод Акимова давал возможность не только заставить зрителя поверить в достоверность действия, но и создать бесконечно расширяющееся вглубь пространство, живущее не по физическим законам реального мира, а по законам искусства.

Таким образом, Акимов, продолжая традиции мастеров «Мира искусства», мыслит художника сотворцом спектакля наравне с драматургом, режиссером и актерами. Однако, понимая сценический портал не как раму для великолепных декораций или площадку для точного отображения сцен прошлых эпох, мастер стремится создать убедительное в своей условности сценическое пространство. Этот подход впоследствии стал именоваться исследователями термином «единая пластическая среда», что стало важнейшим завоеванием сценографии 1970-х годов¹.

Список литературы

1. А. «Сэр Джон Фальстаф». Беседа с Н. П. Акимовым, П. К. Вейсбремом и И. М. Кроллем / А. // Рабочий и театр. — 29 марта 1927 г. — № 13. — С. 10.
2. Акимов Н. Художник в театре. / Н. Акимов // «Жизнь искусства». — 1928. — № 1. — С. 8–9.
3. Акимов Н. П. Художник в театре / Н. П. Акимов // Театр и драматургия. — 1935. — № 7 (28). — С. 7–12.

¹ Термин «единая пластическая среда» употребляется А. А. Михайловой в кн.: Михайлова, А. А. Сценография: теория и опыт. Очерки. / А. А. Михайлова. — М.: Советский художник, 1990. — 334 с.

4. **Бартошевич А. Н.** *Акимов — художник*. Монографический очерк и каталог выставки произведений / А. Бартошевич. — Л.: Изд. Ленинградского отделения Художественного фонда СССР, 1947. — 56 с.
5. **Бенуа А. Н.** *Александр Бенуа размышляет*: [Статьи, письма, высказывания] / Подгот. изд., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. — М.: Сов. художник, 1968. — 749 с.
6. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания*: В 2 кн. / Александр Бенуа. — М.: Захаров, 2005. — Кн. 2. — 640 с.
7. **Добужинский М.** *Гагаринская мастерская* (памяти кн. М. Д. Гагариной) / М. Добужинский // Новоселье. Ежемесячный литературно-художественный журнал под редакцией С. Прегель. — Нью-Йорк. — № 33–34. — апрель-май 1947 г. — С. 107–111.
8. **Жежеленко М. Л.** *Режиссерское творчество Н. П. Акимова* [Текст]: дисс. ... канд. иск.: 17.00.00 / Жежеленко Марина Леонидовна; ЛГИТМиК. — Л.: 1970. — 404 с.
9. **Заболотняя М.** *Фальстаф великий и ужасный* / Марина Заболотняя // Вопросы театра. — 2016. — № 3–4. — С. 291–303.
10. **Мейерхольд В.** ... *О театре* / Вс. Мейерхольд. — СПб.: Просвещение, 1913. — 208 с.
11. **Михайлова А. А.** *Сценография: теория и опыт*. Очерки. / А. А. Михайлова. — М.: Советский художник, 1990. — 334 с.
12. **Сыркина Ф. Я., Костина Е. М.** *Русское театральное декорационное искусство*. / Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. — М.: Искусство, 1978. — 246 с.
13. **Чапуров А. А.** *Акимов и «Акдрама»* / Н. П. Акимов — художник, режиссер, театральный деятель: Мат-лы науч.-практич. конф. 14–16 апреля 2001 г. — СПб.: СПбГАТИ, 2001. — С. 16–18.
14. **Эткинд М. Н.** *П. Акимов — художник* / М. Эткинд. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — 150 с.

Сафарова Я. Р.
независимый исследователь,
художник, дизайнер
Санкт-Петербург, Россия
yana641964@mail.ru

Франция в судьбе А. Н. Бенуа. История рода Бенуа между двумя революциями — 1789 и 1917 гг.

Статья посвящена истории семьи А. Н. Бенуа. Биография художника и жизнь его семьи, оставившей значительный след в истории русского искусства, представлены в контексте исторических событий. В процессе исследования были проанализированы источники, рассказывающие о творчестве членов семьи Бенуа, о судьбах французских эмигрантов, среди которых было много известных людей, деятелей искусства и культуры. В статье рассматривается тема эмиграции эпохи Великой французской революции и периода правления Наполеона, когда тысячи французов приехали в Российскую империю, среди них были и семьи жен декабристов. Описывается творчество архитектора Н. Л. Бенуа и его проект католической церкви Посещения Пресвятой Девой Марией Елизаветы в Санкт-Петербурге, где находилась фамильная усыпальница семьи Бенуа. Исследуется значение Франции в творчестве А. Н. Бенуа — путешествия художника во Францию, серия рисунков «Версаль», организация «Русских сезонов» в Париже, сотрудничество с французскими театрами. Рассказывается о творчестве Бенуа во Франции в период эмиграции после революции 1917 года. Рассматривается творческое наследие семьи Бенуа в художественной, научной, культурной жизни России и Франции. Цель данной статьи — проанализировать исторические связи между Францией и Россией через призму художественного наследия семьи Бенуа.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, Н. Л. Бенуа, С. П. Дягилев, Великая французская революция, декабристы, история семьи, католические храмы Санкт-Петербурга, русское искусство, «Русские сезоны».

Safarova Y. R.
independent researcher, artist, designer
Saint Petersburg, Russia

France in the Fate of A. N. Benois. The history of the Benois family between two revolutions — 1789 and 1917

The article is devoted to the history of the A. N. Benois family. The artist's biography and the life of his family, which left a significant mark on the history of Russian art, are presented in the context of historical events. The study analyzes sources describing the work of the Benois family and the fates of French émigrés, among whom were many famous figures in art and culture. The article examines emigration during the French Revolution and the period of Napoleon's reign, when thousands of French people arrived in the Russian Empire, including the families of the Decembrists' wives. It describes the work of the architect N. L. Benois and his design for a Catholic church Visitation of the Blessed Virgin Mary in St. Petersburg where the Benois family crypt is located. The significance of France in creativity of A. N. Benois is explored, including the artist's travels to France, the "Versailles" series of drawings, the "Ballets Russes" in Paris, and his collaboration with French theaters. The article examines Benois's creativity in France during his emigration after the 1917 revolution. The creative legacy of the Benois family in the artistic, scientific, and cultural life of Russia and France is examined. The purpose of this article is to analyze the historical ties between France and Russia through the work of artists from the Benois family. The purpose of this article is to analyze the historical ties between France and Russia through the lens of the artistic legacy of the Benois family.

Keywords: A. N. Benois, N. L. Benois, S. P. Diaghilev, French Revolution, Decembrists, family history, Catholic churches of St. Petersburg, Russian art, Ballets Russes.

Творчеству знаменитого художника Александра Николаевича Бенуа (1870–1960) посвящено множество научных исследований. История семьи Бенуа всесторонне изучена и описана в многочисленных мемуарах и монографиях, сам художник оставил воспоминания, записки, дневники, письма. Многотомные издания, посвященные истории рода и биографиям его представителей, выпускались в разные годы — от воспоминаний Бенуа «Жизнь художника» [5], изданных в 1955 году в Нью-Йорке, до фундаментального труда «Художественный мир России и семья Бенуа» [14], вышедшего в 2024 году. Данная статья посвящена лишь одному из аспектов — творчеству художника на фоне исторических процессов и феномену семьи Бенуа, волею судеб вынужденной покинуть свою страну в революционные годы и обретшей на чужбине новую родину. А. Н. Бенуа принадлежал к французскому роду, оставившему большой след в русском искусстве. В истории России и Санкт-Петербурга встречались династии, представители которых на протяжении столетий были связаны с городом и страной, оставили обширное наследие в области искусства

и культуры, основатели многих родов были выходцами из европейских стран, связавшими свою судьбу с Россией еще в XVIII–XIX веках. Тем не менее род Бенуа представляет собой совершенно уникальное явление — эта многочисленная семья прославилась прекрасными художниками, архитекторами, музыкантами, искусствоведами в нескольких поколениях.

История дипломатических и культурных связей России и Франции насчитывает не одно столетие, французская диаспора в России всегда была большой и достаточно влиятельной. Особенно много французов появляется в России в XVIII веке, стоит вспомнить эпоху Петра I, не только приглашавшего европейских специалистов и мастеров, но и отправлявшего на учебу в европейские страны, в том числе Францию, способных молодых людей, о чем мы рассказывали ранее в статьях [11], посвященных пенсионерам Петра Великого. Немало французов приезжало в Россию в поисках работы, однако наибольшее число эмигрантов приехало в связи с драматическими событиями Великой французской революции, связанным с нею периодом наполеоновского правления и войн. Точной статистики в этой области нет, однако по некоторым оценкам после начала революции 1789 года Францию, спасаясь от террора, покинуло до 150 000 человек. Эмигранты уезжали в разные страны, только в Российской империи насчитывалось более 15 000, хотя предполагают, что цифры были значительно больше. Научные исследования периода [9] дают некоторое представление о проблемах эмиграции той эпохи, продолжавшейся несколько десятилетий. В этих сложных исторических условиях оказался и род Бенуа, представители разных ветвей которого приехали в Россию, спасаясь от революций и войн.

Потрясения, охватившие Францию в годы Великой французской революции, заставили многих покинуть родину, отправиться в эмиграцию. По всей стране распространялась смута, разорялись поместья, сжигались родовые замки, сторонников монархии бросали в темницы и отправляли на казнь. Тысячи французов лишились крова, потеряли близких, причем, нужно отметить, что среди французских эмигрантов были представители всех сословий — от блестящих аристократов до небогатых буржуа, ремесленников, простых крестьян. В Российской империи с сочувствием относились к французским эмигрантам, поэтому многие из приехавших французов навсегда связали свою судьбу с Россией. Революционное десятилетие завершилось для Франции эпохой правления Наполеона Бонапарта и новой волной эмиграции из числа его противников, а после войны 1812 года в России осталось несколько тысяч пленных французов. Волны эмиграции формировали французские диаспоры, кто-то из приезжих сумел ассимилироваться, поступив на службу или породнившись с русскими дворянами. Даже среди декабристов, последовавших за мужьями в Сибирь, три были французженками из семей, так или иначе пострадавших от революции. Екатерина Ивановна Трубецкая, урожденная графиня Лаваль [13], жена С. П. Трубецкого — ее отец, французский аристократ, эмигрировал в Россию в начале Великой французской революции. Камилла Петровна Ивашева, урожденная Ле Дантю [7], жена декабриста В. П. Ивашева — в ее семье были роялисты и республиканцы, отец перебрался в Россию,

спасаясь от преследований при Наполеоне. Прасковья Егоровна Анненкова, урожденная Полина Гебль [2], жена декабриста И. А. Анненкова, была дочерью наполеоновского офицера, в Россию приехала для работы в модном доме. Немало французских эмигрантов прославило свою новую родину — архитекторы, художники, музыканты, государственные деятели. Многие снискали славу сначала во Франции, а затем и в России, как, например, художница Э. Виже-Лебрен или архитектор Ж.-Ф. Тома де Томон. В свою очередь, русское дворянство воспитывалось на лучших образцах французской литературы, искусства, философии, многие аристократы подолгу жили в Париже, иные переходили в католическую веру, навсегда поселялись во Франции подобно С. П. Соимоновой, о которой мы рассказывали в одной из статей [12], посвященных загадкам старых портретов.

Этот феномен взаимопроникновения культур ярко отражен в истории рода Бенуа. Дед Александра Николаевича по отцовской линии Луи-Жюль Бенуа эмигрировал из Франции в первые годы революции, в России он преуспел, став метрдотелем при дворе Павла I. Примечательно, что предки Александра Бенуа по материнской линии тоже были вынуждены эмигрировать вследствие революционных потрясений. Прадед художника Катерино Кавос, музыкант и композитор, происходил из старинного итальянского рода, принадлежал к почтенной венецианской семье, славившейся театральными и музыкальными традициями. К несчастью, из-за войн, разразившихся в связи с событиями Великой французской революции, Светлейшая Республика Венеция утратила самостоятельность, которую отстаивала более тысячи лет. В 1797 году последний дож подписал отречение, а Венецианская республика была разделена несколькими государствами. В те годы семья Кавос покинула родную страну, в результате обосновавшись в России. Имел французское происхождение и породнившийся с семьей Бенуа род Лансере, родоначальником русской ветви которого считают наполеоновского офицера Поля Лансере, плененного в Бородинском сражении, а после войны 1812 года вступившего в русское подданство.

Искренне полюбив новую родину, члены многочисленной семьи Бенуа не забывали о своем происхождении, помнили страну и веру предков, оставаясь в большинстве католиками. Отец Александра Николаевича, известный архитектор Николай Леонтьевич Бенуа (1813–1898), создал много прекрасных зданий в Санкт-Петербурге и его пригородах, в частности, стал автором проекта католического храма во имя Посещения Пресвятой Девой Марией Елизаветы. Церковь строилась в 1856–1879 годах, расположена на Выборгской стороне, после революции была почти утрачена, но сегодня возрождена. Это одна из самых интересных работ архитектора — здание церкви с изящной колокольной отличается гармонией пропорций и чистотой линий, спроектировано с элементами неоготического стиля, не выглядит эклектичным, напоминая очертаниями европейские, особенно французские, храмы. В крипте этой церкви был упокоен и Николай Леонтьевич Бенуа, там же были похоронены его родные, однако захоронения известных людей на католическом кладбище и в крипте не сохранились, после 1917 года некрополь был разрушен. В наши дни фамильный склеп Бенуа отреставрирован, там находится кенотаф

архитектора. В своих воспоминаниях Александр Бенуа много писал о петербургских католических храмах [6], о церкви, созданной его отцом. Бывала семья и в главном католическом храме Петербурга, Св. Екатерины Александрийской [8], построенном в 1738–1783 годах на Невском проспекте. Сегодня храм имеет статус базилики, в нем, как и при Бенуа, служат доминиканцы, там похоронен французский полководец Ж.-В. Моро, тоже участник революционных событий и соперник Наполеона. Вспоминая детство, Бенуа с большой теплотой и вниманием описывал мессы, священников, занятия катехизисом, первое причастие. Александр Бенуа рассказывал, что обычно посещал с отцом и семьей мессы в храме Св. Станислава, который находился недалеко от их дома. Упоминает его Бенуа и в своих дневниках [4] постреволюционных лет. Этот небольшой храм, расположенный за Мариинским театром, построен в стиле классицизм архитектором Д. Висконти в 1823–1825 годах [10], его прихожанами были многие иностранцы, жившие в столице, в том числе французы. Стоит упомянуть, что художник отмечал терпимость и широту взглядов, царившую в их доме, несмотря на приверженность семьи традициям. Будучи французами и набожными католиками, Бенуа всегда ощущали неразрывное духовное родство с Россией.

Франция, как и Россия, занимала большое место в творчестве Александра Бенуа, он много раз бывал там. Путешествия 1896–1898 и 1905–1907 годов вдохновили художника на создание великолепной серии работ, посвященных французской Бретани, Версалю, эпохе Людовика XIV. Нужно отметить, что интерес к этой теме был характерен для искусства тех лет и вряд ли связан напрямую с происхождением Бенуа, но его работы отличает особое настроение, художник тонко и точно передает атмосферу версальских парков, прихотливый стиль французского барокко. Обращение к французской драматургии тоже характерно для художников и режиссеров начала XX века, тем не менее, нельзя не восхищаться умением Бенуа тонко чувствовать французский стиль, как, например, в оформлении балета «Павильон Армиды» по новелле Т. Готье. Бенуа создавал декорации и костюмы для постановок во многих французских театрах, в сотрудничестве с С. П. Дягилевым организовывал выставки и знаменитые «Русские сезоны» в Париже. Именно в гастролях русских балетов, организованных Дягилевым и Бенуа, в полной мере проявился феномен взаимопроникновения культур, исторических пересечений России и Франции. «Русские сезоны» оказали огромное влияние на развитие не только французского, но европейского и мирового искусства, способствовали изменению стилей во всех его сферах — от сценографии, хореографии, музыки до моды, графики, живописи.

События революции 1917 года повторили то, что уже происходило во Франции столетием ранее, но в более страшных масштабах. Теперь уже в Российской империи разорялись родовые дома, сжигались старые поместья, которые еще в 1904 году посещал Дягилев, отбирая портреты для знаменитой Таврической выставки, организованной им вместе с Бенуа. В эмиграцию уезжали не десятки тысяч, как из революционной Франции, а миллионы людей. И по печальной иронии судьбы многие русские ехали во Францию, спасаясь от

ужасов революции и Гражданской войны. Часть большой семьи Бенуа оказалась в те годы в эмиграции, часть оставалась в новой России. Александр Бенуа после революции работает в Эрмитаже, но часто выезжает в Париж, где встречается с Дягилевым, сотрудничает с Идой Рубинштейн. В 1922 году художник выпускает альбом «Версаль» [3], его имя упоминается в советском каталоге к «Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств», проходившей в 1925 году в Париже, в этой выставке участвовал и живший во Франции архитектор А. А. Бенуа. В сотрудничестве с балетной антрепризой Иды Рубинштейн Александр Бенуа оформляет спектакль «Идиот» по роману Достоевского, поставленный в 1925 году в парижском театре «Водевиль». В 1926 году Александр Бенуа уезжает в очередную командировку в Париж и остается во Франции навсегда, в этом же году там открывается его персональная выставка. Живя во Франции, Бенуа много работал — оформлял спектакли, иллюстрировал произведения французских писателей, таких как А. де Ренье, А. Моруа [16], Р. Буалев [15], но продолжал иллюстрировать и русских авторов, писал о России, работая над мемуарами. Во Франции Бенуа прожил более тридцати лет и, хотя скучал по Петербургу, не был одинок, его окружали друзья и близкие, он был неотъемлемой частью парижского общества, работал, путешествовал, сумел сохранить в жизни и творчестве французские и русские грани своего таланта. А. Н. Бенуа прожил долгую жизнь, он похоронен в Париже, где скончался в 1960 году.

Интерес к творчеству Александра Бенуа в России не затухал даже в самые мрачные времена, а во второй половине XX и начале XXI века вспыхнул с новой силой. Один из самых выдающихся художников Серебряного века, идеолог «Мира искусства» и «Русских сезонов», Бенуа остается символом целой эпохи. Неменьший интерес и восхищение вызывает в России и Франции творчество таких известных представителей семьи Бенуа, как Е. Е. Лансере, З. Е. Серебрякова. Потомки рода Бенуа живут во многих странах, документы и художественное наследие семьи хранятся в музеях, архивах, частных коллекциях. Благодаря непрекращающимся исследованиям творчества семьи Бенуа, международным научным связям организуются русско-французские выставки [1], выпускаются альбомы и книги, в которых можно видеть работы представителей этой блестящей творческой династии. Драма революции 1789 года, приведшая предков Александра Бенуа в Россию, повторилась в судьбе этой семьи в 1917 году, но не сломила ее дух. В заключение хотелось бы отметить, что автор данной статьи в ряде работ, посвященных истории своего рода, упоминал о судьбах людей, оказавшихся в «первой волне» русской эмиграции, навсегда оставшихся на чужбине, в том числе во Франции. К сожалению, трагические повороты истории далеко не всегда приводят к благоприятному исходу, но в случае истории рода Бенуа мы можем говорить об уникальном явлении, давшем миру пример гармоничного соединения разных ветвей европейского искусства, отразившемся в творчестве Александра Бенуа и других представителей этой поистине великой семьи.

Список литературы

1. *Александр Бенуа вспоминает...: акварели из собрания семьи художника (Франция) и коллекции ГМЗ «Павловск»: каталог выставки / авт. вступ. текстов: А. К. Орлов и др. — СПб.: ГМЗ «Павловск»; Париж: Кабинет Оноре д'Юрфе, 2017. — 93 с.*
2. *Анненкова П. Е. Записки жены декабриста П. Е. Анненковой [Pauline Gueble] / П. Е. Анненкова. — Пг.: Прометей, 1915. — 170 с.*
3. *Бенуа А. Н. Версаль = Versailles / Александр Бенуа. — Пг.: Аквилон, 1922. — 22 с.*
4. *Бенуа А. Н. Дневник. 1918–1924 / Александр Бенуа. — М.: Изд-во Захаров, 2010. — 810 с.*
5. *Бенуа А. Н. Жизнь художника: Воспоминания / Александр Бенуа. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. — 406 с.*
6. *Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. / А. Н. Бенуа. — М.: Наука, 1993. — 711 с.*
7. *Буланова-Трубникова О. К. Роман декабриста: Декабрист В. П. Ивашев и его семья: (Из семейн. архива) / О. К. Буланова-Трубникова. — М.: Изд-во политехноржан, 1933. — 256 с.*
8. *Католическая церковь в Санкт-Петербурге и Ленинградской области. Краткие исторические очерки: каталог выставки / сост. С. Г. Козлов-Струтинский. Римско-католический приход Посещения Пресв. Девой Марией св. Елисаветы в Санкт-Петербурге. — Санкт-Петербург, 2009. — 35 с.*
9. *Пискунова Е. П. Французские эмигранты при дворе Екатерины II / Е. П. Пискунова. — Вестник Волгоградского гос. ун-та. — 2012. — Сер. 4. — № 2 (22). — С. 53–60.*
10. *Пожарский Х. (священник) Римско-католический храм и приход св. Станислава, епископа и мученика в Санкт-Петербурге. История и современность. 1823–2020 / Христофор Пожарский. — СПб.: Свое изд-во, 2020. — 352, XLVIII с.*
11. *Сафарова Я. Р. Конфидененты. Переводчик Андрей Фёдорович Хрущов / Я. Р. Сафарова // Петербургские искусствоведческие тетради. — 2022. — № 69. — С. 100–111.*
12. *Сафарова Я. Р. Портрет Софьи Соймоновой. Скрытые символы / Я. Р. Сафарова // Петербургские искусствоведческие тетради. — 2022. — № 70. — С. 133–138.*
13. *Трубецкой С. П. Записки князя Трубецкого. 2-е изд. — Лейпциг: Э. Л. Каспрович, 1875 (Наумбург). — 128 с.*
14. *Художественный мир России и семья Бенуа: сборник: в 3 частях / ред.-сост.: В. А. Фролов. — СПб.: Европейский Дом, 2024. — 1144 с.*
15. *Boylesve R. La leçon d'amour dans un parc / par René Boylesve; illustrations par Alexandre Benois. — Bruxelles: Editions du Nord, 1927. — 276 p.*
16. *Maurois A. Les souffrances du jeune Werther / Illustrations de Alexandre Benois. — Paris: Editions de la Pléiade, 1926. — 134 p.*

Бахтияров Р. А.

кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная
академия имени А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург, Россия
bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Александров-Соболев-Кабалевский В. И.

кандидат экономических наук,
искусствовед
Санкт-Петербург, Россия

Коллекционирование и изучение гравюр укиё-э в формировании культурного пространства Санкт-Петербурга. История и современность

Статья рассматривает изучение практики коллекционирования листов японской гравюры укиё-э в прошлом и настоящем на примере нескольких частных собраний в контексте коллекционирования образцов японской традиционной гравюры в Западной Европе и России во второй половине XIX — начале XX века. Особое внимание в статье уделяется обстоятельствам, способствовавшим знакомству Александра Бенуа, Анны Остроумовой-Лебедевой и Ивана Билибина с листами ведущих мастеров укиё-э. Изучение процесса проникновения гравюр укиё-э в Россию в 1890–1900-е годы позволило определить черты сходства и различия в практике коллекционирования этих работ в нашей стране на разных этапах истории России, разделенных целым столетием. В течение последних трех лет соавторами представленной статьи проводятся практические занятия со студентами Санкт-Петербургского государственного института культуры и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. На данный момент уже накоплен достаточно большой опыт проведения занятий, который позволяет говорить о возможности применения в современной музейной и выставочной деятельности ряда продуктивных наработок, полученных благодаря практическим занятиям в сфере изучения такого значительного явления, как японская гравюра укиё-э.

Ключевые слова: японское искусство, гравюра, укиё-э, коллекционирование, культурное взаимодействие, А. П. Остроумова-Лебедева, И. Я. Билибин.

Bakhtiyarov R. A.

PhD in Arts, Associate Professor,
Saint Petersburg Stieglitz State
Academy of Art and Design
Saint Petersburg, Russia

Aleksandrov-Sobolev-Kabalevsky V. I.

PhD in Economics, art historian
Saint Petersburg, Russia

Collecting and studying ukiyo-e prints in the cultural space of St. Petersburg

This article examines the past and present practice of collecting Japanese ukiyo-e prints, using several private collections as examples, within the context of collecting examples of traditional Japanese prints in Western Europe and Russia in the second half of the 19th and early 20th centuries. Particular attention is paid to the circumstances that facilitated Alexandre Benois, Anna Ostroumova-Lebedeva, and Ivan Bilibin's acquaintance with prints by leading ukiyo-e masters. Studying the process by which ukiyo-e prints entered Russia in the 1890s and 1900s allowed us to identify similarities and differences in the practice of collecting these works in our country at different stages of Russian history, separated by a century. Over the past three years, the co-authors of this article have been conducting practical classes with students from the St. Petersburg State Institute of Culture and the St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design. At present, a considerable amount of experience has already been accumulated in conducting classes, which allows us to speak about the possibility of applying in modern museum and exhibition activities a number of productive developments obtained through practical classes in the field of studying such a significant phenomenon as Japanese ukiyo-e engraving.

Keywords: Japanese art, engraving, ukiyo-e, collecting, cultural interaction, Anna Ostroumova-Lebedeva, Ivan Bilibin.

В настоящий момент многие явления отечественного изобразительного искусства активно изучаются в аспекте международных культурных связей. Это позволяет, в том числе, определить или уточнить истоки образного решения многих произведений, которые ранее связывались преимущественно с национальной художественной традицией. И если, к примеру, обстоятельства взаимодействия в сфере изобразительного искусства России и Франции в первой трети XX в., а также СССР и Германии в 1920-е гг. на данный момент изучены достаточно хорошо, то проблема культурного диалога Японии и России в прошедшем столетии стала активно исследоваться сравнительно недавно.

Этот момент следует специально акцентировать, поскольку поиск точек пересечения культурных стратегий России и Японии, отношения между которыми оставались напряженными на протяжении всего двадцатого века, сейчас становится особенно актуальным и важным. Наряду с изучением собственно художественных параллелей важной задачей можно считать обращение к процессу коллекционирования гравюр укиё-э на рубеже XIX и XX вв., поскольку оно непосредственно затрагивает вопросы научно-исследовательской и атрибуционной деятельности в наши дни.

Принципиально разные основы западной цивилизации и культуры Дальнего Востока, ставшие очевидными к середине XIX в., когда Япония впервые по-настоящему открывается для европейских стран, в какой-то мере активизировали их интерес к искусству этой дальневосточной страны и со стороны России, что позволило отдельным представителям ее искусства существенно скорректировать вектор его развития. Речь идет о процессе обновления языка станковой и книжной графики, когда поиск путей возрождения национальных традиций стимулировал интерес к зарубежному, в том числе японскому искусству на рубеже XIX и XX вв., где совершенно особое место принадлежало гравюре укиё-э.

Здесь стоит кратко остановиться на истории этого явления. С момента своего появления в 1680-е гг. гравюра укиё-э (которую принято определять как *картины ускользящего мира*) приобрела большую популярность в столице Японии Эдо (ныне Токио). В 1830-е гг. интерес жителей Эдо к героическим сюжетам из истории Японии получает поддержку со стороны государства, что привело к расцвету жанра *муся-э*, связанного с изображением батальных сюжетов и воинов-самураев. Он получает последовательное развитие в течение трех последующих десятилетий и ближе к середине XIX в. становится ключевым в системе гравюры укиё-э. При этом два других ведущих традиционных жанра японской гравюры укиё-э: *бидзин-га* (изображения красивых женщин) и *якуся-э* (изображения актеров театра Кабуки) в силу ряда обстоятельств вынуждены были отойти на второй план.

К моменту открытия японской гравюры для русского искусства она уже успела стать объектом пристального внимания со стороны ряда художников во Франции. Не случайно знакомству с листами Хокусая, Хиросиге, Утамаро и других ведущих мастеров укиё-э принадлежало исключительно важное место в процессе формирования импрессионизма, модерна и других новаторских направлений и течений в живописи Франции и ряда других европейских стран. Эдгар Дега и Клод Моне, Винсент ван Гог и Гюстав Кайботт — это далеко не полный перечень имен признанных мэтров французской живописи, страстно влюбленных в только что открытое Европой искусство Страны Восходящего Солнца и занимавшихся также приобретением гравюр укиё-э. Однако о систематическом коллекционировании этих листов применительно к французскому искусству этого времени вряд ли можно говорить с полной уверенностью. Здесь важно учитывать тот факт, что в 1860-е гг., когда гравюры укиё-э начинают активно проникать в Западную Европу, сами японцы мало ценили эти работы, которые часто использовались в качестве оберточной бумаги для товаров,

перевозившихся через океан. Можно сказать, что только в первой трети XX в. грандиозный успех листов укиё-э на Западе заставил существенно пересмотреть взгляды на художественную ценность этих произведений, в том числе в самой Японии.

Примечательно, что честь открытия японской гравюры для отечественной культуры принадлежит именно Петербургу. В 1896 г. в залах Академии художеств открылась первая в России выставка образцов искусства Японии. Ее устроитель, морской офицер С. Н. Китаев был одним из первых русских собирателей и знатоков японского искусства. Время проведения выставки совпало с периодом, когда будущие мастера «Мира искусства» находились в поиске самостоятельной художественной манеры. При этом некоторые мирискусники нашли ее основу как раз в эстетике японской гравюры. Позже листы укиё-э стали приобретать А. Н. Бенуа, А. Н. Остроумова-Лебедева и другие петербургские художники (преимущественно участники общества «Мир искусства»), ранее, в 1890-е гг., отправлявшиеся в поездку за этими гравюрами в Германию и Францию, где на тот момент уже успел сформироваться настоящий рынок японского искусства. В свою очередь, появление этого рынка в России отразило ряд важных особенностей осмысления традиции японской гравюрой в западноевропейской художественной среде.

Здесь мы не будем подробно останавливаться на конкретных результатах знакомства западноевропейских авторов с гравюрами укиё-э — знакомства, безусловно, судьбоносного и не оставшегося незамеченным в России. Гораздо важнее выделить еще одно обстоятельство, подтверждающее значение исследовательской деятельности авторов этой статьи. Речь идет о большой традиции коллекционирования образцов укиё-э в нашей стране, которая, ярко обозначив себя на рубеже двух столетий и прервавшись в силу объективных исторических обстоятельств после 1917 г., активно восстанавливается усилиями ценителей японской гравюры уже в наши дни.

С другой стороны, расцвет печатной и станковой графики в творчестве мастеров «Мира искусства» подтвердил факт окончательного превращения гравюры (и графики в целом) в полноправное явление в системе отечественной художественной культуры. Важно подчеркнуть, что в XIX в. в России гравюра имела преимущественно вспомогательное значение. Однако затем она стала привлекать все более пристальное внимание художников, искавших новые выразительные приемы, направленные на усиление декоративного начала и отражавшие важнейшую сторону эстетики стиля модерн.

А. П. Остроумову-Лебедеву сейчас принято причислять к особому типу коллекционера, который превращает собственное собрание в значительное культурное явление своего времени, но не имеет при этом четко выраженной стратегии выбора произведений и руководствуется преимущественно личными предпочтениями и интуицией. Коллекция А. П. Остроумовой-Лебедевой, объединившая произведения мастеров отечественной и японской гравюры XVIII — начала XX вв., впервые подтвердила признание факта существенного влияния искусства Японии, прежде всего, листов укиё-э, на развитие европейской живописи и российской графики.

Несмотря на высокий уровень и наличие ряда уникальных работ, процесс коллекционирования у Остроумовой-Лебедевой не имел систематического характера. Японские эстампы приобретались ею, скорее, по случаю. Так происходило и за рубежом, где были сделаны первые покупки гравюр, и в Петербурге. В отличие от Ивана Морозова, Павла Третьякова или Сергея Щукина она не приобретала работы художников, которые способствовали обновлению тематического репертуара или пластического языка русской живописи. Также она никогда не стремилась сделать свою коллекцию доступной для широкого ознакомления и использовала ее, скорее, в качестве материала, с которым она сверяла собственные творческие поиски. Более того, сама ее коллекция попала в Русский музей только в середине XX в. и впервые стала достоянием широкого зрителя только благодаря выставке 2016 г., проведение которой сопровождалось выходом в свет тщательно составленного сотрудниками ГРМ научного каталога [2].

С другой стороны, соседство в ее коллекции образцов японской гравюры и произведений русских графиков — современников художницы позволяет нам говорить о «выборе Остроумовой-Лебедевой» так же, как и о «выборе Морозова», «выборе Щукина» или «выборе Добычиной» (как это следует из названий прошедших в последние годы выставок, посвященных их собраниям). Важно помнить и о том, что Остроумова-Лебедева не участвовала в аукционах и не прибегала к помощи посредников (маршанов или, выражаясь современным языком, арт-дилеров). Также она не пыталась привлечь к себе внимание общественности с помощью своей коллекции. Однако А. П. Остроумовой-Лебедевой удалось осуществить самую важную задачу — прочертить четкую линию преемственности между художественной традицией Дальнего Востока и петербургской (а впоследствии и ленинградской) гравюрой начала XX в. Даже несмотря на отсутствие в ее собрании имен ведущих русских гравюров 1900–1910-е гг. (таких, как В. Д. Фалилеев, В. А. Фаворский, П. Я. Павлинов, П. А. Шиллинговский), русская часть коллекции производит столь же целостное впечатление, как и ее японский раздел.

Здесь необходимо принимать во внимание также следующее обстоятельство. Как известно, во второй половине XIX и в начале XX в. для формирования своих коллекций российские предприниматели и меценаты могли обращаться за консультацией по вопросу приобретения той или иной работы к крупнейшим живописцам и теоретикам искусства своего времени. В то же время А. П. Остроумова-Лебедева как художник и коллекционер всегда полагалась в процессе приобретения японских гравюр исключительно на свой вкус и интуицию. Это позволило ей сделать процесс поиска произведений японской гравюры по-настоящему творческим, наполненным счастливыми находками и редкими удачами. Наличие 98 станковых ксилографий и 14 рисованных японских книг *манга* позволило А. П. Остроумовой-Лебедевой во многом случайно, без намеренного восполнения лакун в личной коллекции воссоздать в ее рамках достаточно полную историю развития японской гравюры.

Для понимания подлинной роли коллекционирования гравюр укиё-э в культурной жизни Петербурга стоит упомянуть тот факт, что возникновению

интереса к японскому изобразительному искусству способствовало следующее событие, предопределившее последующие интересы А. П. Остроумовой-Лебедевой как художника и коллекционера. В 1896 г. в залах Академии художеств в Петербурге открылась первая в России выставка произведений японского искусства. Ее устроитель, морской офицер С. Н. Китаев, был одним из первых русских собирателей и знатоков японского искусства. Время проведения этой выставки совпало со временем, когда молодая художница находилась в поиске самостоятельной художественной манеры и нашла ее основу как раз в эстетике японской гравюры. Затем, во время поездки во Францию и после возвращения в Россию, Остроумова-Лебедева стала приобретать гравюры. К этому моменту коллекционированием японских эстампов занялись и другие петербургские художники, ранее, в 1890-е гг., приобретавшие японские гравюры в Германии и Франции.

В то же время процесс проникновения японской гравюры на российский рынок был весьма своеобразным, и в какой-то момент он оказался связан с историей, вполне достойной отражения в политическом детективе. По воспоминаниям художника С. А. Щербатова, о его увлечении японской гравюрой поведал «малоприметный японец, сбывавший по низким ценам прекрасные гравюры» [2, с. 16], а впоследствии оказавшийся адмиралом японского флота, осуществлявшим разведывательную деятельность в столице Российской империи под видом торговца гравюрами. К этому моменту коллекционерами японских гравюр были А. Н. Бенуа, С. П. Яремич, В. Я. Курбатов и даже выдающийся химик С. В. Лебедев, будущий супруг Анны Петровны Остроумовой. Здесь коллекционирование гравюр не было делом только одного человека — приобретения листов укиё-э обсуждались в среде «Мира искусства». С этой особенностью связан еще один своеобразный эпизод бытования гравюры в среде петербургских коллекционеров, близкий другим мистификациям Серебряного века. Согласно воспоминаниям А. П. Остроумовой-Лебедевой, она выполнила гравюру «Мыс Фиолент в Крыму (Подражание Хиросигэ)», которую незаметно положила в альбом с японскими гравюрами и которая оказалась неотличимой для ее коллег по «Миру искусства» от оригиналов, выполненных японскими мастерами. Это подтверждает, что процесс собирания гравюр для этой художницы был полностью сопряжен с выполнением собственных творческих задач, что тоже позволяет говорить о собирании японской гравюры как о явлении довольно своеобразном и замкнутом на личности коллекционера.

Несмотря на то, что в советское время возможности приобретения гравюр укиё-э для частной коллекции были крайне ограничены, «японский след» в искусстве Ленинграда сохранился. Он ярко проявил себя как в замечательных графических произведениях, созданных художниками этого города, так и в серьезном всестороннем изучении искусства Японии специалистами Государственного Эрмитажа, где ведущее место, бесспорно, принадлежало такому блестящему специалисту, как А. М. Успенский. Все это рано или поздно должно было выразиться в появлении инициативы нового крупного выставочного и научно-исследовательского проекта.

Коллекционерская деятельность одного из авторов представленной статьи Вадима Игоревича Александрова-Соболева-Кабалевского за последние годы обобщила и систематизировала предшествующий опыт собирания и изучения образцов японской гравюры укиё-э, представляющих один из наиболее ярких и интересных этапов ее истории. Важно подчеркнуть, что в данной коллекции представлены работы классиков жанра *муся-э* Куниёси и Тоёкуни III. Не случайно именно гравюрам из серий, посвященных знаменитой легенде о 47 верных ронинах и великим сражениям из истории Японии, принадлежало центральное место на выставках в Петербурге, в Доме ученых имени Горького в 2023, 2024 и 2025 гг., а также на разных выставочных площадках в других городах России. На протяжении последних лет произведения укиё-э из коллекции демонстрировались в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств, Галерее искусств Зураба Церетели, в Фонде художника Михаила Шемякина, в Государственной Думе Российской Федерации. По просьбе Министерства культуры Российской Федерации они выставлялись в Галерее на Солянке, Историко-мемориальном музее «Смольный», Вятском художественном музее имени В. М. и А. М. Васнецовых, в Доме ученых им. М. Горького в Санкт-Петербурге. Важно подчеркнуть, что продолжающая этот проект выставка «Японское искусство укиё-э. К 190-летию», открывшаяся осенью 2025 г. в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, посвящена личности выдающегося духовного подвижника иеромонаха Николая Японского (1836–1912), сделавшего неоценимый вклад в дело утверждения православия на далеких тихоокеанских островах во второй половине девятнадцатого столетия. Высокий статус этого проекта, проходящего в ризнице Троице-Сергиевой лавры — средоточии русского Православия, подтверждает участие в нем Новгородского государственного объединенного музея-заповедника и Церковно-археологического кабинета Московской духовной академии.

Центральное место в этом и других выставочных проектах, представивших работы из коллекции В. И. Александрова-Соболева-Кабалевского, принадлежало мастерски исполненным гравюрам классиков гравюры укиё-э середины XIX в. Куниёси и Тоёкуни III. Динамичные композиции, насыщенные энергичным движением и увлекательными подробностями, отмечены масштабностью замысла и большим историческим содержанием, которое на выставке в ризнице Троице-Сергиевой лавры акцентировалось показом реликвий — иконы святителя Николая Японского, написанной японским иконописцем Зоей Кодзуки Ватанабэ, и служебника 1894 г. на японском языке, с автографом равноапостольного Николая Японского.

Как показывает успешный опыт показа коллекции В. И. Александрова-Соболева-Кабалевского в Петербурге и за его пределами, в настоящий момент коллекционирование гравюр укиё-э невозможно без серьезной атрибуции каждого конкретного памятника, входящего в частное собрание. Это позволяет сделать увлечение отдельного коллекционера частью педагогической практики, ориентированной на специалистов-искусствоведов, которых готовят творческие вузы города на Неве. На это обращает внимание в своей монографии один из авторов представленной статьи: «как известно, произведение искусства,

хранящееся в музейной коллекции, должно иметь атрибуцию, связанную с его авторством, временем исполнения, иконографией, историей бытования, оказавшей влияние на визуальный облик памятника, и т. п. Такую же атрибуцию должна в идеале пройти и каждая гравюра укиё-э, хранящаяся в частной коллекции с учетом тех нюансов в социальной жизни Японии, которые влияли на выбор сюжета и характер его интерпретации. Здесь в отношении гравюр, представляющих жанры муся-э и якуся-э, должна быть проведена атрибуция сюжета, автора и конкретного периода с учетом своеобразия социальной жизни Японии, которые, в конечном счете, обусловили образное решение конкретных гравюр» [1, с. 87].

Авторам представленной статьи, проводившим практические занятия со студентами Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК) и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица с целью проведения новой атрибуции листов укиё-э пришлось неоднократно обращаться к источникам на японских сайтах и пересматривать сведения, содержащиеся в существующей на данный момент русскоязычной литературе, посвященной гравюре укиё-э (ранее попытку провести подобную атрибуционную работу предпринимал только М. В. Успенский, однако ранняя смерть исследователя прервала эту работу). В целом в настоящий момент задача атрибуции гравюр укиё-э, входящих в состав частного собрания, может быть выполнена в процессе целенаправленной работы совместно с практикантами СПбГИК, при активном содействии организации «Ямато», которая сейчас оказывает необходимую помощь в деле атрибуции гравюр укиё-э студентам и аспирантам, а также другим заинтересованным лицам.

Таким образом, опыт изучения коллекционирования японской гравюры А. П. Остроумовой-Лебедевой и другими петербургскими художниками в начале XX в. играет важную роль в деле изучения российско-японских культурных связей и позволит понять причины возникновения столь пристального интереса к гравюре укиё-э в России на рубеже XIX и XX в. Не менее важна возможность использования исследовательской традиции, заложенной век назад, на современном этапе, когда опыт собирания гравюр укиё-э и творческого освоения их выразительного языка, как упоминалось выше, способствовал обновлению петербургской станковой графики и книжной иллюстрации. В какой-то мере причину успешного синтеза открытий японской гравюры с национальной русской фольклорной традицией следует искать в возможности оценивать чужое как свое, необходимое для обновления выразительного языка искусства и возрождения забытой российской национальной художественной традиции.

Действительно, возможности поиска национального варианта стиля модерн, заключенные в экспрессивной отточенной структуре гравюр Хokusая и других мастеров, прекрасно осознавала как А. П. Остроумова-Лебедева, так и И. Я. Билибин, следующим образом оценивший свой вклад в развитие искусства детской книги: «Точно Америку открыли старую художественную Русь, вандальски искалеченную, покрытую пылью и плесенью. Но и под пылью она

была прекрасна, так прекрасна, что вполне понятен первый порыв открывших ее: вернуть! Вернуть!» [2]. В этих словах, скорее всего, заключена главная причина обращения художников «Мира искусства» к обретениям гравюры укиё-э. В цикле иллюстраций И. Я. Билибина к сказкам А. С. Пушкина или в серии петербургских ксилографий А. П. Остроумовой-Лебедевой она была связана со стремлением утвердить новые образные грани национального варианта стиля модерн в широком диапазоне его пластических возможностей. Это — изысканная орнаментальная декоративность билибинских произведений, конечно, трактовка пространства большими обобщенными плоскостями в ксилографиях А. П. Остроумовой-Лебедевой. Такая способность увидеть чужое как свое была издавна присуща русской культуре, но, вероятно, только на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий она позволила сделать достижения зарубежного искусства необходимым импульсом для обретения своего нового национального стиля.

Таким образом, процесс коллекционирования образцов японской гравюры в прошлом и настоящем способен объяснить многое как в отношении причин всплеска интереса к этому искусству в петербургской творческой среде рубежа XIX и XX вв., так и в отношении более частных проблем атрибуции и систематизации образцов гравюры укиё-э в наши дни. Открытие и введение в научный оборот новых листов, выявление или уточнение сведений о сюжете той или иной гравюры укиё-э призваны стимулировать исследовательскую мысль молодых искусствоведов, воспитанников петербургских творческих вузов, для которых близкое, непосредственное знакомство с оригиналами произведений является обязательным — как неотъемлемая часть труда специалиста-искусствоведа, от добросовестности и компетентности которого зависит многое в последующем бытовании художественного памятника и в его восприятии со стороны специалистов и зрителей.

Список литературы

1. **Александров-Соболев-Кабалевский В. И.** *Пути развития жанров бидзин-га, якуся-э и муся-э в японской гравюре укиё-э середины XIX века. Особенности образного решения и проблемы атрибуции* / В. И. Александров-Соболев-Кабалевский. — СПб.: Астерион, 2024. — 142 с.
2. **Иван Билибин.** *Иллюстрации к сказкам Пушкина. Русконтур.* — URL: <https://ruskontur.com/ivan-bilibin-illyustraczii-k-skazkam-pushkina/> (дата обращения: 12.06.2025).
3. *Остроумова-Лебедева — художник и коллекционер* / Павлова Галина, Чудиновская Тамара. — СПб.: Palace Editions, 2016. — 132 с.

Торопова К. А.

студент

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная

академия

имени А. Л. Штиглица

Санкт-Петербург, Россия

kseniartmay6@gmail.com

Вклад А. Н. Бенуа в коллекцию М. К. Тенишевой

Статья посвящена роли Александра Николаевича Бенуа в создании и систематизации коллекции графики княгини Марии Клавдиевны Тенишевой. Автор прослеживает историю их сотрудничества — от первых консультаций в 1895 году до окончательного оформления собрания как целостного музейного фонда. В работе раскрывается кураторский метод Бенуа: показано, как его эстетические взгляды и аналитический подход определили структуру коллекции и принципы составления ее каталога.

Цель исследования — определить, как именно профессиональная экспертиза художника повлияла на превращение частного интереса Тенишевой в значимое научно-художественное явление. Методологическую базу работы составил анализ мемуарного наследия и архивных документов, позволивший реконструировать процесс атрибуции и отбора произведений. Отдельное внимание уделено тому, что совместная работа над собранием имела двусторонний характер: она не только сформировала коллекцию, но и во многом определила творческий путь самого Бенуа, став для него важным опытом музейного проектирования и значимым этапом художественных поисков. В результате автор приходит к выводу, что деятельность Бенуа стала определяющим фактором в формировании уникального облика тенишевского собрания. Полученные выводы дополняют историю отечественного искусства и позволяют по-новому взглянуть на развитие коллекционирования в России на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа, М. К. Тенишева, коллекционирование, акварель, рисунок, меценатство, художественные собрания, Русский музей, история искусства.

Toropova K. A.

student

Saint Petersburg Stieglitz State

Academy of Art and Design

Saint Petersburg, Russia

A. N. Benois' contribution to the M. K. Tenisheva collection

The article examines Alexandre Benois's role in developing and systematizing Princess Maria Tenisheva's collection of drawings and watercolors. The author traces the history of their collaboration, from the initial consultations in 1895 to the final establishment of the collection as a cohesive museum fund. The study reveals Benois's curatorial method, demonstrating how his aesthetic views and analytical approach shaped the collection's structure and cataloging principles.

The research aims to determine how the artist's professional expertise transformed Tenisheva's private interest into a significant scholarly and artistic phenomenon. The methodological framework is based on the analysis of memoirs and archival documents, which allowed for the reconstruction of the attribution and selection processes. Particular attention is paid to the reciprocal nature of this partnership: it not only formed the collection but also significantly influenced Benois's own creative trajectory, serving as a vital experience in museum design and a formative stage in his artistic evolution. The author concludes that Benois's activities were the decisive factor in creating the unique character of the Tenisheva collection. These findings contribute to the history of Russian art and provide a fresh perspective on the development of art collecting in Russia at the turn of the 20th century.

Keywords: A. N. Benois, M. K. Tenisheva, collecting, watercolor, drawing, patronage, art collections, Russian Museum, art history.

Вся слава благодетеля должна была выдаться
М. К. Тенишевой, нам же с княгиней Четвертинской
было бы достаточно того, чтоб мы сами
сознавали значение нашей закулисной роли.

А. Н. Бенуа. «Мои воспоминания»

В последние годы растет интерес к фигуре коллекционера как одного из ключевых участников формирования художественного поля и к коллекционированию как к важнейшему процессу сохранения, систематизации и презентации произведений искусства. Об этом свидетельствует целый ряд масштабных и камерных выставочных проектов последних лет, демонстрирующих собрания знаменитых коллекционеров и меценатов во всей полноте, реконструирующих первоначальное размещение предметов и актуализирующих понимание фигуры коллекционера как куратора и активного участника художественного, исторического и социокультурного процессов. Так, в 2022 году в ГМИИ имени А. С. Пушкина проходила грандиозная выставка «Брат Иван», представлявшая собрание Морозовых таким, каким его когда-то видели сами владельцы в своем особняке на Пречистенке. В этот же год проходила выставка и в Государственном Эрмитаже под названием «Рождение современного

искусства: выбор Сергея Щукина», также воспроизводившая оригинальную развеску полотен коллекции мецената. В 2024 году ГМИИ имени А. С. Пушкина представил выставку «Неизвестный Щукин. Не только новое искусство», явившую результат недавно проведенных исследований ранее не изученной части собрания семьи Щукиных. Расширяя круг подобных проектов и принимая во внимание не только те из них, которые посвящены русским собирателям и меценатам рубежа XIX–XX веков, можно вспомнить, например, выставку «Французский вкус князей Юсуповых», проходившую в музее «Новый Иерусалим» в 2021 году или экспозицию «Илья Остроухов. Взгляд на Восток», открывшуюся в августе этого года в Доме И. С. Остроухова в Трубниках, а также выставочные проекты «Художники и коллекционеры — Русскому музею. Дары» в Государственном Русском музее в 2020 году, «Коллекционеры. XX век» в KGallery, «Охотники за искусством» в Музее русского импрессионизма в 2021 году, «Focus: коллекционер» в MYTH Gallery в 2024 году, «Коллекция Николая и Георгия Ботка. Два поколения собирателей» в Музее искусства Петербурга XX–XXI веков в 2024 году. Все перечисленные выставки направлены, как уже было сказано, на осмысление роли коллекционера и особенностей и истории коллекционирования искусства в России. В этом ряду, пожалуй, наибольший резонанс вызвали первые из упомянутых музейных проектов, так как русское собирательство, меценатство выделилось в особый и широко известный феномен на рубеже XIX–XX веков. Самыми известными же представителями его можно считать династии Щукиных, Морозовых, а также С. И. Мамонтова, И. С. Остроухова.

Имя княгини Марии Клавдиевны Тенишевой при этом обыкновенно остается в стороне при разговоре о выдающихся русских меценатах и деятелях искусства этого периода [11]. Между тем, ее вклад в общественную и художественную жизнь огромен [11]. Она содействовала развитию образования, возрождению эмальерного искусства, созданию выставок и обширных ценных коллекций живописных и графических произведений [12], а также поддерживала идеи современных ей художников и объединений, спонсируя, в том числе, «Мир искусства», без которого невозможно представить культуру Серебряного века [4, 6, 13]. Разумеется, разнообразная творческая, просветительская, общественная деятельность этой незаурядной личности требует более подробного и последовательного рассмотрения, однако настоящее исследование посвящено коллекционированию ею искусства.

Следует отметить, что выставки, посвященные коллекциям Марии Клавдиевны Тенишевой, также проводились. В 2022 году во Владимирской областной научной библиотеке действовала выставка «Достойна благородной памяти: М. К. Тенишева», в 2008 году, к 150-летию со дня рождения княгини, две выставки были организованы в Москве и в Петербурге: выставка «Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века» в Государственном историческом музее [10] и «Собрание княгини М. К. Тенишевой к 110-летию Русского музея» в Государственном Русском музее [14]. Подобно тому, как на упомянутых уже выставках в ГМИИ имени А. С. Пушкина и в Государственном Эрмитаже были представлены собрания Морозовых и Щукина, в Государственном

Русском музее была воссоздана выставка коллекции княгини, открывшаяся 25 января 1897 года в залах Общества поощрения художеств на Большой Морской улице в Петербурге.

В формировании, систематизации и популяризации собрания рисунков и акварелей М. К. Тенишевой, представленного ей на выставке 1897 года, непосредственное участие принял Александр Николаевич Бенуа. Его имя, безусловно, хорошо известно широкой публике, в первую очередь, как художника, автора эскизов костюмов и декораций, во вторую — как критика и теоретика искусства и музейного деятеля. Достаточно много исследовательских работ написано о вкладе А. Н. Бенуа в музейное дело, в сохранение и популяризацию искусства, в частности в спасение и систематизацию коллекций Государственного Эрмитажа после революции 1917 года, организацию новой экспозиции русского искусства XVIII–XX веков в Государственном Русском музее, создание Музея старого Петербурга. Однако его роль в формировании собрания М. К. Тенишевой еще не получила достаточного и полномасштабного изучения и освещения. В настоящей исследовательской статье предпринята попытка собрать, проанализировать и обобщить некоторые сведения, свидетельствующие об этом значительном вкладе А. Н. Бенуа в дело княгини по созданию обширной коллекции рисунков и акварелей русских и европейских художников.

Увлечение Марии Клавдиевны собирательством началось в 1892–1893 годах [8]. Среди первых приобретений княгини были предметы народного быта и творчества. М. К. Тенишева писала в своих мемуарах: «Любя страстно русскую природу, я в душе была всегда чисто русским человеком. Все, что касалось моей страны, меня глубоко трогало и волновало [15, с. 263]. «Собирать все, относящееся до русской этнографии, а в частности — Смоленской губернии, которая уже сама по себе чрезвычайно интересна» [15, с. 264] княгине подсказал известный археолог В. И. Сизов. По его совету Тенишева познакомилась и с известным знатоком древнерусского искусства, фотографом И. Ф. Барщевским. По поручению княгини Барщевский совершил ряд поездок во многие губернии России, откуда привозил народную одежду, кружева, прялки, иконы, кресты и многое другое, а также был назначен хранителем собрания. В дальнейшем подобное поручение княгиня дала и Александру Николаевичу Бенуа, участвовавшему в формировании коллекции рисунков и акварелей, о чем еще будет сказано далее. Не углубляясь более в историю собрания предметов «русской старины», перейдем, наконец, к более детальному рассмотрению коллекции рисунков и акварелей. Начало ей было положено в середине 1890-х годов, благодаря подруге М. К. Тенишевой, княгине Е. К. Святополк-Четвертинской, получившей в наследство часть «прелестного и необычайно изысканного собрания иностранной живописи (преимущественно XIX в.)» [1, с. 53] своего дяди, графа Н. А. Кушелева-Безбородко, и кроме того, некоторые произведения из коллекции Ф. И. Базилевского, также приходившегося ей родственником. Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская (Киту) передала Тенишевой не только предметы, ставшие основой будущего собрания княгини, но и саму страсть к коллекционированию, и увлечение изобразительными искусствами: «Самая идея художественного

собиранья принадлежала Киту Четвертинской <...> Коллекционирование Марии Клавдиевны (тогда еще госпожи Николаевой) и началось с того, что она, побуждаемая своей подругой, стала скупать эти прекрасные остатки, состоявшие главным образом из рисунков и акварелей иностранных художников, тогда как русские почти вовсе отсутствовали» [1, с. 53]. Тогда, по-видимому, и начала постепенно определяться цель Марии Клавдиевны Тенишевой, заключающаяся в том, чтобы «по возможности полно представить <...> историю акварельного мастерства, начиная с европейских школ и кончая русской, как, несомненно, самой молодой, идущей позади» [15, с. 203]. Окончательно же цель и направленность ее коллекции сформировалась благодаря дальнейшей работе А. Н. Бенуа. Стоит сказать и о том, что послужило для княгини импульсом к вдумчивому составлению собственного собрания. В мемуарах «Впечатления моей жизни» М. К. Тенишева описывает процесс своего погружения в изучение истории искусств во время совместных посещений Парижских музеев с Е. К. Святополк-Четвертинской: «В свободное от занятий время мы с Киту посещали музеи. Еще в мой первый приезд я их подолгу изучала. Выходя оттуда, я всегда выносила в душе что-то смутное. Видеть все, все объять было невозможно. Меня прельщало искусство, но я чувствовала свое полное невежество, и это мучило меня... Я любила сознательно относиться к тому, что изучаю» [15, с. 83]. В этом деле Киту «была бесценным товарищем» [15, с. 34] Тенишевой, разделявшим ее интересы. Так постепенно княгиня стала сознательнее разбираться в искусстве, формировать свои в нем вкусы.

Позднее, осенью 1897 года, «культурным воспитанием» [1, с. 184] М. К. Тенишевой также занялся А. Н. Бенуа, о чем свидетельствуют его воспоминания: «Я задался целью милую, довольно легкомысленную и поверхностно образованную даму превратить в настоящую, вполне сознающую свои цели и задачи меценатку, в нечто подобное, скажем, чем Москва обладала в лице П. М. Третьякова. И как раз эта задача совпадала с той, которой задавалась и княгиня Четвертинская...» [1, с. 184]. Такую просветительскую деятельность, направленную на формирование у Тенишевой обширного кругозора в истории искусства, Бенуа «считал чуть ли не важнейшей функцией (своей) службы в качестве заведующего ее собранием» [1, с. 184]. С Александром Николаевичем Бенуа Мария Клавдиевна Тенишева познакомилась в 1891 году, благодаря Альберу Бенуа, с которым ее связывал интерес к акварельному искусству. Однако для работы с собранием Бенуа был приглашен позже, в 1895 году [5, с. 60], когда «коллекция акварелей была уже довольно велика, но многих известных мастеров в ней еще не хватало» [15, с. 175]. Сам художник пишет об этом так: «В те же первые месяцы 1895 года тот же Альбер нашел мне место службы, правда очень не видное и оплачивавшееся более чем скромно, однако имевшее ту хорошую сторону, что оно было мне по вкусу и позволяло отдавать свое время занятию делом мне близким» [1, с. 52]. Есть основание полагать, что Бенуа снисходительно приуменьшил в этом рассказе то значение, которое имело для его становления как художника и критика это занятие. Сотрудничество представляется тем более выгодным для него, если брать во внимание обстоятельство, приводимое Тенишевой: «Отец Шуры — так звали Бенуа

езде — не особенно доверял способностям сына и хотел, чтобы тот шел в адвокаты. Шура не слушал отца: его заветной мечтой было сделаться художником и поехать за границу для усовершенствования в своем искусстве. Но средств не было... Однажды он пришел ко мне, рассказал свое положение и просил меня помочь добиться своей цели, осуществить свою мечту» [15, с. 175]. Княгиня решила поддержать его и в течение трех лет выдавать ему по сто рублей в месяц, а также поручила ему приобретать за границей акварели для пополнения собрания, открыв ему для этого специальный кредит.

Таким образом, у истоков совместной работы М. К. Тенишевой и А. Н. Бенуа лежали их личные, разные в своей сути, но объединенные необходимостью заграничных поездок и интересом к графическому искусству цели. Разумеется, для их благополучного осуществления требовалось построение доверительных взаимоотношений. По воспоминаниям А. Н. Бенуа, княгиня относилась к нему «ласково и любезно, но и немного свысока» [1, с. 52], его же собственное «отношение к Марии Клавдиевне было несколько двойственное» [1, с. 52], соединившее интерес к коллекционированию ею рисунков и акварелей и досаду от того, что это намерение осуществляется «каким-то нелепым, чисто дилетантским образом, при отсутствии какого-либо плана и в громадном большинстве случаев без малейшего критерия» [1, с. 52], а кроме того, омрачавшееся личным неприятием Бенуа некоторых свойств характера княгини, о чем подробнее не находим необходимым распространяться в настоящей работе.

Пополнение коллекции было не единственной задачей, порученной М. К. Тенишевой Александру Бенуа. Разросшуюся и не имевшую строгой логики коллекцию, в первую очередь, требовалось «привести в порядок, снабдив ее толковой описью» [1, с. 52]. Систематизация и каталогизация собрания были с энтузиазмом приняты Бенуа, так как он «рассчитывал с пользой приложить свои познания и, может быть, направить дальнейшее собирательство княгини по пути более осмысленному, нежели тот, что обнаруживали ее ежегодные массовые покупки» [1, с. 52]. Иными словами, к документации коллекции Бенуа с самого начала подходил не только лишь как к техническому процессу упорядочивания, включающему, например, составление списков всех ее предметов с определенными данными о них, но и как к подлинно аналитическому, можно сказать, кураторскому делу. К исполнению поставленных задач А. Н. Бенуа приступил в январе 1895 года. Первое знакомство с собранием, занимавшим две комнаты флигеля, выходившего на Галерную, сначала обернулось для него разочарованием: «Мне даже стало стыдно, что я должен буду заниматься такой „дребеденью“» [1, с. 54]. Однако среди прочих работ коллекции оказались и весьма ценные находки, приведшие Бенуа в восторг: «несколько превосходных пейзажей» [1, с. 54] его брата Альбера, «чудесный итальянский рисунок начала XVI века „Плач над телом Господним“ (оказавшимся, по более внимательному изучению, произведением Гауденцио Феррари), <...> превосходные рисунки частью сангиной, частью пером, мастеров разных эпох и школ» [1, с. 54]. Стала ясна разница художественных вкусов М. К. Тенишевой и А. Н. Бенуа: княгиня «попробовала было защищать своих любимцев Редковских, Писемских, Навозовых, Бобровых и других корифеев

русской акварели и пыталась объяснить, почему она до сих пор не придавала значения тому» [1, с. 55], что Бенуа находил особенно ценным в ее коллекции. Эти разногласия особенные трудности доставляли при приобретении работ для собрания, о чем еще будет сказано позднее.

Фиксируя итоги окончательного ознакомления с коллекцией, Бенуа отмечает, что произведений старых мастеров оказалось мало, поясняя, что среди них были работы Гауденцио, шестьдесят сангин Бушардона, один рисунок Буше религиозного характера, одна батальная сцена «недостаточно хорошая для Ватто, но слишком хорошая для Парроселя» [1, с. 56]. XIX век, по его замечанию, был представлен шире, «но тоже очень случайными примерами, без всякой системы» [1, с. 56]. Среди произведений этого периода Бенуа особенно выделяет «акварель с восточным сюжетом А. Декана, несколько хороших Джиганти, Корроди, Вианелли, целую серию акварелей Гильдебрандта (по мнению обеих княгинь, именно эти тридцать акварелей составляли главные лакомые кусочки)» [1, с. 56]. Среди работ русских художников этого времени отмечены его вниманием рисунки тушью реалиста Щедровского, а также рисунки и акварели Брюллова, А. Орловского, Егорова, Кипренского. Комментарии, приводимые А. Н. Бенуа к этим произведениям, еще более отчетливо подчеркивают его аналитический, кураторский подход к разбору коллекции. Так, например, о рисунках Щедровского он пишет, что они явились «как бы под пару к серии „Крики Парижа“ Бушардона» [1, с. 56]. Так как многие предметы коллекции не были подписаны и как-либо атрибутированы, Бенуа «пришлось авторство устанавливать посредством сравнений и других справок» [1, с. 56]. В этом большую помощь оказал его отец, архитектор Николай Леонтьевич Бенуа, а также историк русского искусства, тоже коллекционер рисунков и акварелей, Андрей Иванович Сомов, отец художника и друга Бенуа Константина Сомова.

По окончании разбора собрания Бенуа принялся за подробную опись, составление каталогов. Каталогизация работ по-настоящему увлекла его. «Может показаться странным, как художник, как человек и очень даже горячий, нетерпеливый и порывистый, мог надолго превращаться в кропотливого исследователя, в педантичного регистратора» [1, с. 55], как сам он признается в мемуарах, объясняя это тем, что отвлечение от привычных занятий живописью, музыкой и художественной критикой «в сторону работы архивного порядка» [1, с. 55] было для него своеобразным отдыхом и источником творческого вдохновения. В связи с рассмотрением деятельности Бенуа по каталогизации собрания, представляется важным сделать некоторое отступление, углубляющее понимание феномена коллекционирования в целом и систематизации как важнейшей его части. Вальтер Бенъямин в труде «Коллекционеры и коллекционирование» пишет: «...в каждом из предметов коллекционеру предстает мир, притом мир упорядоченный. Упорядоченный поразительными — более того, профану непонятными — связями. <...> Достаточно вспомнить, насколько значим для любого коллекционера не только его объект, но и все прошлое объекта, так что для его происхождения и характеристики важны и детали вроде бы несущественной истории <...>. Все это, эти „фактические“ данные, как и другие, смыкаются для истинного коллекционера в каждом из его владений

в целую магическую энциклопедию, в миропорядок, контуры которого — судьба этого предмета. И вот здесь, на этом узком поле, оказывается возможно понять то, как великие физиогномисты (а коллекционеры — физиогномисты вещного мира) становятся толкователями судьбы» [2, с. 79–80]. Взгляд Вальтер Бенямина на сущность коллекционирования, судя по всему, был близок Александру Николаевичу Бенуа. В его подходе к систематизации собрания читается то самое стремление к созданию не просто описи предметов искусства, но «миропорядка», выстроенного по определенной логике и подчиненного внутренним связям между историями разных произведений и их авторов.

Итогом тщательной, приблизительно трехлетней работы А. Н. Бенуа стал каталог, представляющий собой написанные от руки два объемных тома в кожаном переплете с тисненными золотыми буквами заглавиями: «Каталог акварелей. I. Русские мастера»; «Каталог акварелей. II. Иностранные мастера и список». Бумага, на которой сделаны все записи, белая, лощеная, линованная. В первом томе, посвященном русским мастерам, 236 листов с 564 произведениями 115 художников. Во втором томе, собравшем работы иностранных мастеров, на 248 листах записано 365 произведений 174 художников. Список художников составлен в алфавитном порядке, работы каждого художника имеют собственную нумерацию. В конце второго тома приложен обобщающий список всех произведений в порядке их приобретения, всего 929, как русских, так и иностранных. Таким образом, в каталог занесены почти все произведения коллекции Тенишевой на момент его составления. Позднее, при расширении коллекции, каталог не дополнялся. Кроме того, список произведений дополнен биографическими справками о художниках и критическими заметками Бенуа об их творчестве [7]. Это единственный документ, столь полно раскрывающий особенности собрания княгини М. К. Тенишевой и творчества художников, чьими работами оно составлено. Хранится каталог в собрании Смоленского областного музея изобразительных и прикладных искусств имени С. Т. Конёнкова. Тогда же, одновременно с работой над описью собрания, А. Н. Бенуа раздумывал над музеефикацией коллекции, «мечтал, исходя из данного зерна, создать настоящий и богатейший музей, посвященный как русской, так и иностранной акварели — род добавления к Эрмитажу и музею Александра III» [1, с. 56]. Этот замысел позднее действительно был осуществлен, о чем далее будет более подробно сказано в настоящей статье. Следует добавить, что А. Н. Бенуа занимал вопрос не только дальнейшей передачи работ музейному собранию, но и их консервации и надлежащего для этого оформления, потому произведения были отданы «переплетному мастеру для вставления всех рисунков и акварелей в однообразный мундир — в белое паспарту» [1, с. 56], с сохранением при этом оригинальных монтюр, которые часто использовались для оформления рисунков в XVIII и в первой половине XIX века.

А. Н. Бенуа выступал, таким образом, как систематизатор и хранитель коллекции, а кроме того, как ее официальный представитель. Он занимался ведением переговоров с крупными музейными деятелями, обсуждая с ними вопросы хранения и экспонирования произведений искусства, пополнения

собрания, возможности обмена отдельных произведений. В январе 1896 года А. Н. Бенуа встретился с П. М. Третьяковым в тенишевском доме в специальной комнате, названной «Эрмитаж». Итог этой встречи и знакомства Третьякова с коллекцией зафиксирован в письме Бенуа Тенишевой за границу: «Он остался очень доволен Вашей коллекцией, особенно вещами Егорова, Щедровского, моего брата (Альберта Николаевича Бенуа — Л. Ж.), Бакста, Кившенко и многих других, но нашел, что коллекция покамест лишь *elanchee*, ей недостает физиономии, стройности и полноты, покамест это только еще любительский альбом... Вы себе представить не можете, как я люблю порученное Вами это дело...» [8, с. 48] Такая оценка П. М. Третьякова подтвердила правильность выбранной цели и стратегии составления собрания. Примечательно, что особенно по вкусу коллекционеру пришлось акварельные работы тогда еще начинающего петербургского художника Льва Самойловича Бакста, приобретенные Тенишевой по предложению Бенуа. Кроме того, Павел Михайлович Третьяков пожелал обменять несколько листов из серии И. С. Щедровского «Петербургские типы». Однако М. К. Тенишева отказалась отдать их: «Она не согласна на предложенную Вами мену; ей очень неприятно отказать Вам в этой просьбе, но положительно не в состоянии решить разъединить такую интересную коллекцию, как „Петербургские типы“ Щедровского, особенно потому уже, что эта серия составляет одну из главных ценностей ее собрания» [8, с. 48]. Благодаря дипломатии А. Н. Бенуа, взаимоотношения с П. М. Третьяковым поддерживались и приносили немалую пользу в формировании коллекции. Об этом свидетельствует продолжившаяся переписка [5, с. 60]. Так, в следующем письме 1896 года Бенуа излагает «Намерение княгини устроить собрание, могущее служить примером и школой для молодых художников» [8, с. 48] и убеждает Третьякова оказывать поддержку в воплощении замысла.

Осуществление другой задачи, пополнения коллекции новыми произведениями, пришлось на 1896 год. А. Н. Бенуа «в своих письмах к княгине Тенишевой стал нащупывать почву относительно... переселения в Париж» [1, с. 101]. В ответ на эти письма с высказыванием пожелания скорейшей поездки за границу для поиска ценных экземпляров для собрания и собственного художественного просвещения княгиня писала в мае 1896 года: «Добрейший Александр Николаевич... Я вполне понимаю, что Вы в России киснете и хотите выбраться за границу, где такое широкое поле для искусства. Насчет Вашей поездки в Париж мы переговорим с Вами летом, надеюсь, Вы сделаете удовольствие» [8, с. 51]. Переговоры Бенуа с княгиней завершились решением, что она предоставит ему «средства на путешествие в Париж и на пребывание там, а по дороге, в Берлине и в Мюнхене» [1, с. 104] он совершит приобретения для собрания (на общую сумму, как по свидетельству Бенуа, в 10 000 рублей) и с момента поселения в Париже продолжит исполнять функции хранителя коллекции, получая за это жалование в 100 рублей в месяц. Кроме того, в качестве жеста «благородничанья» [1, с. 104], Бенуа настоял на том, чтобы все его работы, созданные в Париже, сделались бы собственностью княгини и также вошли в коллекцию. Так картины этого периода из серии «Прогулки короля» тоже стали частью собрания М. К. Тенишевой, а впоследствии

и Государственного Русского музея. Стоит заметить также, что, поскольку многим благодаря поддержке княгини и появилась эта знаменитая серия работ, в этот самый Парижский период и за время работы над коллекцией Бенуа сформировался не только как собиратель, критик и искусствовед, но и как художник. Об этом влиянии французского искусства на творчество художника подробно пишет Завьялова в работе «Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века» [9].

В скором времени запланированная поездка действительно осуществилась. В Германии Бенуа сделал попытку приобретения акварелей и гуашей Ганса Германа. Однако сначала «Мария Клавдиевна ничего не приобрела под предлогом, что она не собирает иностранцев» [1, с. 109], а затем, даже при новом плане, согласно которому коллекция включала бы и иностранных художников, уже Бенуа не захотел приобретать работу художника, изображавшую «внутренность мясного рынка в Голландии, потому что «мечтал о вещах более скромных, но живых, непосредственных, сделанных прямо с натуры, записанных в путевые альбомы». Вторая неудача произошла при попытке приобретения рисунков у художника Адольфа Менцеля, не принимавшего никого в то время из-за преклонного возраста и нелюдимости. В Мюнхене Бенуа встретил своего родственника Ганса фон Бартельса, гуашами и акварелями которого увлекалась в то время вся Германия. Одну из его работ Бенуа удалось приобрести для тенишевского собрания за половину цены. Кроме того, Бартельс значительно помог Бенуа в исполнении его миссии, знакомя с местными художниками крупной величины: Ленбахом, Вильгельмом Дитцем, Францем Штуком, Деффрегером и многими другими. Однако и здесь успех в приобретении произведений был переменный.

По прибытии в Париж Бенуа «принялся за исполнение своих „служебных обязанностей“ — в качестве... ну, скажем, „составителя и хранителя собрания княгини М. К. Тенишевой“» [1, с. 120]. По поручению Тенишевой, Бенуа должен был приобретать произведения у поставщика художественных редкостей господина Пикара, брат которого обладал известной антикварной лавкой на улице Лафитт. Однако, познакомившись с уже купленными через него работами коллекции, он заключил, что «многие среди них представляли собой весьма сомнительную ценность» [1, с. 121]. Одним из важнейших парижских событий во время деятельности А. Н. Бенуа по пополнению собрания княгини Тенишевой была распродажа наследия братьев Гонкуров — крупного частного собрания предметов искусства XVIII века. Собрание было особенно интересно для Бенуа еще и тем, что оно содержало преимущественно «малые формы» искусства, среди которых были и акварели. Эта коллекция подробно описана одним из братьев, Эдмоном Гонкуром, в его многотомном «Дневнике». После смерти Эдмона в 1896 году часть коллекции была выставлена на аукционе, а другая вошла в музейные собрания, в первую очередь в Лувр и Музей декоративных искусств. А. Н. Бенуа, разумеется, посещал этот аукцион и намеревался приобрести на нем несколько рисунков для собрания Тенишевой, среди которых особенно выделялась сангина Шардена «Человек с шаром». Однако средства, выделенные на это предприятие супругами Тенишевыми,

были весьма ограничены, упомянутый рисунок Шардена был приобретен Лувром, потому Бенуа же удалось приобрести на этом аукционе только одну акварель Гаварни “Thomas Virelocque”. Оставаясь в Париже до 1899 года, Бенуа продолжал поиски и приобретение рисунков и акварелей европейских художников. Кроме того, там он с большим увлечением, даже с азартом занимался собирательством и для собственной коллекции, покупая в лавках «и воспроизведения картин мастеров, и оригинальные гравюры, и модные картинки, и декоративные орнаментальные детали, и книжные виньетки» [1, с. 158]. В этом Александру Бенуа открывался еще больший простор для определения своих целей как коллекционера, в то время как при выборе работ для собрания М. К. Тенишевой ему необходимо было отказываться от экземпляров, не соответствовавших ее представлениям о должном содержании коллекции, или же отстаивать их ценность перед ней. Необходимо, наконец, привести несколько свидетельств тому, как некоторая расхожесть во вкусах и взглядах Тенишевой и Бенуа влияла на формирование облика собрания. М. К. Тенишева писала в мемуарах: «Я должна признаться, что не все приобретаемые им картины соответствовали вполне моим вкусам. Много было у меня акварелей, которыми восхищался Бенуа и к которым я, наоборот, была совершенно равнодушна. Я часто винила себя за недостаток характера, но иногда мне всего дороже был покой, и я на все соглашалась, чтобы избавиться от целых часов споров и пререканий, думая, что когда-нибудь дома все переберу и ликвидирую ненужное...» [15, с. 175–176]. В Брюсселе, во время совместного посещения мастерской Фредерика, Тенишевой «понравилась серия его картин „Школьная жизнь детей“, Бенуа же увлекся картонами углем... и по обыкновению так стал уговаривать и убеждать» [15, с. 177], что Тенишева взяла именно выбранные им картоны, за что Леон Фредерик подарил ему еще один рисунок. Подобный же случай произошел и в Париже. Бенуа, зная страсть княгини к старинным вещам, отыскал для нее кресло эпохи Ренессанса. Предмет не пришелся ей по вкусу, однако «после утомительных споров» [15, с. 178] покупка все же была совершена. Вместе с тем, несмотря на разногласия, Бенуа и Тенишевой все же удавалось в большинстве случаев отыскать компромисс, во многом благодаря этому, а также терпеливости и упорству обоих собирателей, «коллекция из года в год росла и богатела» [15, с. 201].

Заключительным этапом работы А. Н. Бенуа с собранием М. К. Тенишевой было устройство его в музейные фонды. Чтобы можно было определить собрание в музей, «нужно было, чтобы общество и сильные мира сего ее увидели и оценили, а для этого нужно было ее где-нибудь показать» [15, с. 202]. В начале 1897 года М. К. Тенишева решила устроить выставку в Обществе поощрения художеств за свой счет, входную же плату пожертвовать Обществу, а сбор с каталогов — Дамскому кружку. Принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, всегда благосклонно относившаяся к Тенишевой, взяла выставку под свое покровительство. Для помощи в устройстве выставки А. Н. Бенуа вернулся в Петербург из Парижа в конце декабря 1896 года. По его признанию, «выставка доставила немало хлопот» [1, с. 159]. В первую очередь необходимо было произвести «строгий отбор вещей» [1, с. 159], в процессе

чего Бенуа «пришлось выдержать не одну стычку с милейшей Марией Клавдиевной, так как ей хотелось показать как можно больше вещей и поразить общество количеством» [1, с. 159], он же «отстаивал качественный уровень и безжалостно исключал все недостойное, не пожалел притом даже самых близких людей — брата Альбера, кузена А. А. Бенуа-Конского, любезного друга Л. Бакста и самого себя» [1, с. 159]. Прибывшие из Мюнхена большие акварели, приобретенные Бенуа у немецких художников, также вошли в выставку и придали ей «большую нарядность и значительность» [1, с. 159]. Среди других его приобретений на выставке были представлены, например, гуашь Менцеля 70-х годов, изображавшая сценку в парке из четырех персонажей, портреты П. Соколова. По суждению самого Бенуа, участие этих произведений в выставке «очень повысило художественный уровень всей этой „художественной манифестации“» [1, с. 160].

Кроме состава выставки, А. Н. Бенуа должен был следить «и за всей технической ее стороной: за вставлением в рамы, за публикацией в прессе, за рассылкой приглашений и, наконец, за печатанием иллюстрированного каталога» [1, с. 160–161]. Таким образом, он выступал и в роли куратора, и, говоря современным языком, музейного SMM-менеджера и технического специалиста. Все это послужило для А. Н. Бенуа «настоящей школой для дальнейшего» [1, с. 161]. Печатный каталог «в форме карманной записной книжки получился очень изящным» [1, с. 161], включающим несколько репродукций и полный алфавитный список художников. Это издание к выставке стало уже вторым каталогом собрания М. К. Тенишевой, составленным Бенуа, и его первым типографским опытом.

Выставка получилась «довольно внушительной, на открытие съехалось немало приглашенных, в том числе и несколько высочайших, но широкие массы публики отнеслись к ней с полным безразличием» [1, с. 161]. Однако, несмотря на то что экспозиция не получила должного признания, она собрала немалое количество и положительных рецензий. О выставке, в частности, написал и С. П. Дягилев в статье «По поводу двух акварельных выставок» [3]. Впрочем, перцепция выставки — это тема для отдельного исследования, мы же обратимся к дальнейшей судьбе коллекции.

Непосредственным устройством собрания в музей А. Н. Бенуа занимался, пребывая в Петербурге в течение первых месяцев 1898 года. Главной задачей было убедить музейную комиссию принять дар Тенишевой целиком и воплотить таким образом ее замысел, заключавшийся в том, чтобы представить единую историю русского и зарубежного графического искусства через собрание, размещенное в одном хранилище. Однако, несмотря на его старания «спасти идею образования доступного для публики хранилища европейского искусства, выраженного в рисунках и акварелях» [1, с. 196–197], комиссией была принята только русская часть коллекции. Для ее размещения «были отведены две залы в нижнем этаже, с окнами в сад» [1, с. 200]. Расположение акварелей А. Н. Бенуа описывает следующим образом: более крупные акварели были развешаны по стенам в угловой зале, а рисунки помещены в витринах и на двух турникетах. Соседняя длинная зала, по желанию Марии

Клавдиевны Тенишевой, была приведена в более нарядный вид: произведения вставлены в дубовые рамы, а также «установлены щиты столярной работы, обитые серым бархатом, а на них повешены избранные или особенно ценные княгиней вещи» [1, с. 200], в числе которых и ее акварельный портрет работы Репина. В процессе окончательного завершения экспозиции, говоря современным музейным языком — монтажа, Бенуа «произвел всему еще раз особенно строгий выбор» [1, с. 200].

Неприятие Музеем Александра III иностранной части дара стало для княгини тяжелым ударом, повлекшим решение распродать отвергнутые произведения на аукционе, который и состоялся в 1903 году, в ее петербургском особняке. Вследствие этого собранная А. Н. Бенуа коллекция утратила свою целостность, оставшись зафиксированной лишь в созданных им каталогах.

Заключение

Вклад Александра Николаевича Бенуа в формирование коллекции рисунков и акварелей княгини Марии Клавдиевны Тенишевой является значительным этапом в истории отечественного коллекционирования и музейного дела. Благодаря его систематическому подходу и художественному чутью коллекция приобрела научную и эстетическую целостность, а также стала примером ранней кураторской практики в России. Бенуа не только структурировал собрание, но и заложил основы его научного описания, создав подробный каталог, который сегодня представляет собой уникальный документ эпохи. Его деятельность продемонстрировала переход от интуитивного собирательства к осознанному музейному подходу, определившему дальнейшее развитие отечественных художественных собраний рубежа XIX–XX веков. Кроме того, благодаря поддержке М. К. Тенишевой и работе по ее поручению над составлением и систематизацией коллекции, А. Н. Бенуа обрел ценный опыт в изучении, критике и создании искусства, во многом сформировался как искусствовед и художник. В сотрудничестве с М. К. Тенишевой проявился новый тип взаимодействия художника и мецената, основанный на взаимном обмене знаниями и культурной миссией.

Список литературы

1. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания : в пяти книгах*: научное издание. Кн. 4–5 / А. Н. Бенуа ; отв. ред. Д. С. Лихачёв; АН СССР. — М.: Наука, 1980. — 745 с.
2. **Беньямин В.** *О коллекционерах и коллекционировании* / В. Беньямин. — М.: ЦЭМ; V-A-C press, 2018. — 104 с.
3. **Дягилев С. П.** *По поводу двух акварельных выставок* / С. П. Дягилев // *Новости и биржевая газета*. — 1897. — 9 февраля. — С. 3.
4. **Живаева О. О., Мороз А. О.** *«Гордость всей России»* — Мария Тенишева / О. О. Живаева А. О. Мороз // *Женская вселенная русского искусства. Материалы Всероссийской научно-практической конференции*. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. — С. 81–88.

5. Журавлёва Л. С. *Бенуа и Тенишева* / Л. С. Журавлёва // Художник, 1980. — № 9. — URL:<ftp://smolensklib.ru/bd/tenish/000003364.pdf>> (дата обращения: 16.10.2025).
6. Журавлёва Л. С. *Княгиня Мария Тенишева* / Л. С. Журавлёва. — Смоленск: Смол. пед. ин-т, 1992 (1993). — С. 230–236.
7. Журавлёва Л. С. *Подробный каталог коллекции акварелей и рисунков княгини М. К. Тенишевой, составленный А. Н. Бенуа* / Л. С. Журавлёва // Памятники культуры: новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник, 1978. — URL:<ftp://smolensklib.ru/bd/tenish/000003389.pdf>> (дата обращения: 14.10.2025).
8. Журавлёва Л. С. «*Придите и владейте, мудрые...*» : [О коллекционере и художнице М. К. Тенишевой] / Л. С. Журавлёва. — Смоленск: Моск. рабочий. Смол. отд-ние, 1990. — С. 137–141.
9. Завьялова А. *Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века* / А. Завьялова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9, вып. 2. — С. 300–324.
10. *Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века* / [Федер. гос. учреждение культуры «Гос. ист. музей»; вступ. ст.: А. И. Шкурко, Е. Н. Петрова, Н. Е. Волосенкова]. — М.: [б. и.], 2008. — 214 с. — URL:<ftp://smolensklib.ru/bd/tenish/000003871.pdf>. (дата обращения: 10.10.2025).
11. Матонина Э. Е., Говорушко Э. Л. *Великая женщина среди великих мужчин*: [история жизни великой женщины, мецената, педагога, художника княгини Марии Клавдиевны Тенишевой] / Элла Матонина, Эдуард Говорушко. — М.: У Никитских ворот, 2015. — 479 с.
12. Мертенс Е. С. *Коллекции М. К. Тенишевой в контексте национального культурного наследия* / отв. ред. Е. Ю. Перова // Музеи и национальное наследие трансграничных регионов в XXI веке: материалы научно-практической конференции. — Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2022. — С. 115–119.
13. Поликашова О. *Выдающаяся женщина в русской истории, покровительница искусств Мария Клавдиевна Тенишева (1858–1928)* / сост. О. А. Кривдина, Л. Н. Митрохина, Н. Е. Фролова // Петербургские искусствоведческие тетради. — 2023. — № 73. — С. 123–130.
14. *Собрание княгини М. К. Тенишевой: к 110-летию Русского музея* / [авт.-сост.: И. Верховская и др.]. — СПб.: Palace Editions, Graficart, 2008. — 107 с.
15. Тенишева М. К. *Впечатления моей жизни* / Мария Тенишева; [авт. предисл. Н. И. Пономарёва]. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 448 с.

Кривдина О. А.
кандидат искусствоведения,
профессор
Санкт-Петербургская академия
художеств
имени Ильи Репина
Санкт-Петербург, Россия
olgakrivdina@yandex.ru

А. Н. Бенуа о скульптуре и скульпторах

Изучающих творческое наследие Александра Николаевича Бенуа всегда было много. Интерес к нему как к художнику не пропадал никогда. Ряд исследований был посвящен художественному критику Бенуа и анализу его книг и публикаций. Особый интерес вызывает отношение Бенуа к скульптуре и скульпторам. Этой теме, на данный момент не затронутой в исследованиях, посвящена данная статья.

Обращаясь к воспоминаниям А. Н. Бенуа, обширным и разносторонним, опубликованным в пяти книгах в 1993 году издательством «Наука», выделим несколько направлений, им освещенных. Начнем с ранних воспоминаний, его детских впечатлений от произведений скульптуры. Особую страницу воспоминаний Бенуа представляют его описания поездок за границу: Стокгольм, Копенгаген, Берлин, где его внимание привлекала скульптура. Рассматриваемые в оригиналах и слепках творения Торвальдсена в его музее. В воспоминаниях А. Н. Бенуа наиболее полное внимание было уделено скульпторам Е. А. Лансере и А. Л. Оберу.

Ключевые слова: скульптура, статуи, памятники, Ф. Толстой, А. Обер, Е. Лансере.

Krivdina O. A.
PhD in Arts, Professor
Saint Petersburg Academy of Arts named
after Ilya Repin
Saint Petersburg, Russia

A. N. Benois on sculpture and sculptors

There have always been many people studying the creative legacy of Alexander Nikolaevich Benois. Interest in him as an artist has never disappeared. A number of studies have been devoted to Benoit's art criticism and the analysis of his books and publications. Of particular

interest is Benoit's attitude to sculpture and sculptors. This article is devoted to this topic, which has not been touched upon in the research at the moment. Turning to the memoirs of A. N. Benois, extensive and versatile, published in five books in 1993 by the Nauka publishing house, we will highlight several areas consecrated by him. Let's start with his early memories, his childhood impressions of sculptures. A special page of Benois's memoirs is dedicated to his descriptions of his trips abroad: Stockholm, Copenhagen, and Berlin, where he was particularly interested in sculpture. He studied the originals and casts of Thorvaldsen's works in his museum. In Benois's memoirs, he paid the most attention to the sculptors E. A. Lansere and A. L. Ober.

Keywords: sculpture, statues, monuments, F. Tolstoy, A. Aubert, E. Lancere.

Изучающих творческое наследие Александра Николаевича Бенуа всегда было много. Интерес к нему как к художнику, не пропадал никогда. Ряд исследований был посвящен художественному критику Бенуа и анализу его книг и публикаций. Особый интерес вызывает отношение Бенуа к скульптуре и скульпторам. Этой теме, на данный момент не затронутой в исследованиях, посвящена данная статья.

Обращаясь к воспоминаниям А. Н. Бенуа, обширным и разносторонним, опубликованным в пяти книгах в 1993 году издательством «Наука», выделим несколько направлений, им освещенных. Начнем с ранних воспоминаний, его детских впечатлений от произведений скульптуры.

Бенуа вспоминал: «...однажды у папы в том ответе, которым он меня поразило, когда я, лет десяти, как-то обратился к нему с вопросом — существовали ли в действительности Юпитер, Аполлон, Венера и Минерва? Я переживал тогда большое увлечение богами Греции и Рима и не уставал разглядывать их изображения в книгах или их изваяния во время прогулок по Петергофу и по Летнему саду. В связи с этим увлечением меня мучила мысль, что эти дивные существа никогда на самом деле не жили, а являются лишь человеческим вымыслом. И вот, когда я это сообщил папе, то он не только не высказал решительного отрицания существования этих языческих богов, но допустил мысль, что они когда-то были и жили, чем он меня осчастливил бесконечно, так как компетенция его в таких вопросах была для меня неоспоримой» [1, кн. 1, с. 21].

Любовь Бенуа к скульптуре чувствуется в его фразе: «не мог я оторвать глаз от изображения некоторых античных и новейших статуй... Мне нравились их плечи, ноги, торсы, руки, и я был уверен, что коснуться до всего этого было бы необычайно приятно». Как продолжение мысли о восприятии скульптуры читаем: «... если окажешься в эту пору [в сумерки] где-нибудь в темных аллеях Сильвии с ее темными бронзовыми статуями, изображающими гибнущих от стрел Аполлона Ниобид, или перед сумрачным фронтоном мавзолея Павла... Но больше всего меня в Павловске притягивал монумент Павлу I, что стоит перед дворцом и изображает императора совсем таким, каким он был

в жизни — с огромной треуголкой на голове, со вздернутым до карикатурности носом и в громадных ботфортах» [1, с. 427]. Бенуа описывал повторение памятника Павлу I, установленного в Гатчине в 1851 году по модели скульптора И. П. Витали.

Античные боги привлекали особое внимание юного Бенуа. Однажды «...папа достал мне гравюру с бюста гр. Ф. П. Толстого, изображающего как раз Морфея. С тех пор я был уже совершенно убежден, что он выглядит именно так, а не иначе» [1, с. 302].

Из скульпторов и художников середины XIX века Бенуа выделял Ф. П. Толстого. Особенно он отмечал петербургское издание рисунков Ф. П. Толстого 1850 года: «...мое обожание некоторых изображений, и в первую голову — композиций Ф. П. Толстого к поэме „Душенька“ (авторское написание) [1, с. 426]. „Душеньку“ Богдановича хоть и прочел, но тех впечатлений, которые возникали во мне от рисунков Фёдора Толстого, я при этом чтении не получил; мало того, текст после рисунков показался мне пошловатым и глуповатым» [1, с. 227].

В изображениях Толстого, прославившегося медальерными произведениями, особенно медалями на военные события 1812–1814 годов, Бенуа обращает внимание на образ императора Александра I: «... ведь это он был изображен в виде древнего витязя на медных медалях графа Толстого, разглядывание которых доставляло мне огромное наслаждение. В честь него же поставлена колоссальная Александровская колонна, увенчанная ангелом, держащим крест!» [1, с. 376]. В своей фундаментальной книге «История русской живописи XIX века» он посвятил раздел Ф. П. Толстому.

Воспоминания детства оживают особенно ярко, когда Бенуа описывает предметы в своей квартире, доме дяди и бабушки Кавос. Снова обратимся к тексту воспоминаний. «У бабушки К. И. [Ксения Ивановна] Кавос были ценные вещи — бронзы Джованни ди Болонья, изумительная резная шкатулка XVI века, расписные и инкрустированные шкафики... В те времена ежегодно в Петербурге появлялись... агенты больших антикварных фирм, о чем сообщалось в газетах, и вот им бабушка и предпочитала продавать свои редкости...» [1, кн. 1, с. 155].

Бенуа трогательно описывает: «Меня несколько притягивал письменный стол в кабинете дяди [К. А. Кавос, брат матери. — О. К.], весь уставленный бронзовыми статуэтками, среди которых особенно меня пленяли два пресс-папье с изображениями Петра Великого — одно из них в миниатюрном воспроизведении знаменитого памятника Фальконета, другое, изображавшее Петра, спасающего гибнущих на Ладожском озере».

Известный архитектор Николай Леонтьевич Бенуа привил сыну исключительный интерес к архитектуре и изобразительному искусству. Дом Бенуа расположен у Никольского собора — «Очень уважал этот шедевр и мой папа, от которого я и узнал замысловатое, но хорошо усвоенное имя строителя Никольского собора — Саввы Чевакинского...» [1, кн. 1, с. 14].

Описывая фасады Никольского собора, Бенуа с особым удовольствием отмечал лепной декор. «В многоугольном плане его стен, в кудрявых капителях,

в бесчисленных херувимах, которые барахтаются в пухлых облаках над окнами и дверями, в узорчатых, частью позолоченных балконах, в лепном сиянии, окружающем среднее овальное окно, выражено нечто радостное, все приглашает не столько к посту и покаянию, сколько к хвалам Господа, к празднованию его великих благодеяний. Я не уставал все эти подробности разглядывать, и, вероятно, от этого „интимного“ знакомства с чудесным произведением XVIII века родилось мое восторженное отношение и к искусству барокко» [1, кн. 1, с. 14].

Привлекали его внимание и статуи двух держащих крест ангелов посреди фронтона центрального фасада — церкви Литовского замка (использовавшегося как тюрьма), не сохранившегося до наших дней, он был разобран в 1929–1930-м годах.

Особую страницу воспоминаний Бенуа представляют его описания поездок за границу. В Стокгольме в Королевском дворце «Две исполинские белые мраморные статуи — Густава Адольфа и Густава Вазы стоят здесь по обеим сторонам трона, и тогдашнее впечатление от этих двух колоссов было до такой степени сильно, что я видел их затем не раз во сне» [1, кн. 1, с. 420].

Главным художественным хранилищем в Берлине служило тогда шинкелевское здание Старого музея, нижний этаж которого был заполнен античными статуями.

Копенгаген был знаком Бенуа по архитектурному увражу “Le Vitruve Danois” (Датский Витрувий), хранившемуся в библиотеке его отца. В этом издании он видел «...площадь, среди которой на выкрутасистом бронзовом коне какой-то король топчет побежденного врага, и этот совершенно необычайный шпиль Биржи, сплетенный из хвостов трех драконов, и башню какой-то церкви...» [1, кн. 1, с. 421]. Находясь в Копенгагене, Бенуа посетил дворец Амалиенборг, «на круглом проездном дворе которого стоит еще один медный королевский всадник».

Юный Бенуа с отцом «посетили то своеобразное здание, в котором умеющие ценить своих великих людей датчане сгруппировали в оригиналах и слепках творения Торвальдсена. Странность этого выстроенного в каком-то архаическом стиле музея подчеркивается тем, что наружные стены его украшены фресками с фигурами на темном фоне — и эти фигуры изображают не богов и не героев, а господ в сюртуках и в цилиндрах, представляющих сцены из жизни Торвальдсена... Перед красотой же изваяний „датского Фидия“ я пришел в совершенный восторг; а особенно меня порадовал уже знакомый по Варшаве Коперник, которого я теперь видел не издали на высоком пьедестале, как там, а в непосредственной близости» [1, кн. 1, с. 421].

Из ближайших друзей отца Бенуа называл скульпторов Н. А. Рамазанова и А. В. Логановского, в те же годы обучавшихся в Императорской Академии художеств.

На письменном столе Николая Леонтьевича Бенуа — отца Александра Николаевича стояла большая бронзовая группа Е. А. Лансере, изображавшая «воз чумака», что логично — Е. А. Лансере член семьи Бенуа.

Сестра Бенуа Екатерина вышла замуж за скульптора Евгения Александровича Лансере. Он — «внук застрывшего во время похода 1812 г. в русском плену француза и его жены, балтийской немки (баронессы Таубе), был таким же полноправным гражданином «Немецкой слободы», какими были мы, Бенуа, однако существенной разницей между нами и им был его пламенный русский национализм» [1, кн. 1, с. 81].

Обратимся к воспоминаниям Бенуа, уделившего Лансере значительное внимание: «...когда я вызываю в памяти образ Жени Лансере, то я неизменно вижу его в зале дома в Нескучном, сидящим в глубоком кресле у самого окна и занятого отделкой очередной статуэтки, которую он ворочает в своей руке, то и дело протягивая к горящей маленькой стеклянной спиртовке металлический шпатель с кусочками воска на нем. У него, еще совсем молодого человека, на носу очки, да и весь он, исхудалый и согбенный, с совершенно прозрачными пальцами, казался глубоким стариком. Работал он часами без перерыва, не выпуская из рук очередной фигурки лошади или человека. Приказав подвести к крыльцу свою любимую кобылу Кабарду, он по-прежнему ловко вскакивал на нее и выезжал за ворота с видом лихого черкеса. На черкеса он вообще походил потому, что неизменно и дома и в гостях носил полувосточный костюм, род застегивавшейся на боку поддевки серого цвета, бархатные шаровары и татарские сапоги» [1, кн. 1, с. 83].

Отмечал Бенуа, что Е. А. Лансере был изумительным наездником. «Он буквально срастался с лошастью, и от этого соединения человека с лошастью получалось впечатление кентавра... Он и знал лошадь так, как никто. В малейших подробностях он знал как тело ее, ее костяк и ее мускулатуру, так и все ее повадки, самую душу лошади. Зато и лошадь в его присутствии становилась точно более осмысленной и какой-то наэлектризованной. Страстью к лошади объясняется и постоянное возвращение Лансере к конским сюжетам» [1, кн. 1, с. 84], — писал Александр Николаевич.

Имеет смысл привести еще одну цитату из воспоминаний Бенуа, написанных о Лансере с большой любовью. «Он превосходно знал и человеческую фигуру и без особенного труда, как бы на лету примечал всякую характерную особенность других животных: верблюдов, овец, коз, но «вполне по себе» чувствовал он себя, когда изображал лошадь, то одинокую, то в групповом соединении... Его большие группы, вроде араба, гонящего табун, или казаков у водопоя, быть может, сейчас не встретили бы прежнего восторга; ведь обязательным для скульптора считается теперь статичная ясность и простота очертаний. Однако если когда-либо эти требования будут, как все в области человеческих вкусов, изжиты, то я убежден, что именно эти группы Лансере будут почитаться своего рода художественными чудесами. Тогда будет понята та труднейшая задача, которую ставил себе художник, и восторг будет вызывать то, с какой легкостью, с каким знанием и вкусом эта задача бывала им решена. Лансере-отец еще ждет своей настоящей оценки» [1, кн. 1, с. 84]. Для нас важна не только характеристика скульптора, но и вывод о значимости его творчества.

Отмечал Бенуа зависимость скульптора от мастера-литейщика. «...он находится в своего рода порабощении у бронзовщика Шопена, заставлявшего его пробавляться мелкими вещицами и не позволявшего ему развернуться» [1, кн. 1, с. 82]. Продолжая свое описание, Бенуа писал, что в последние два-три года жизни он стал диктовать Шопену свою художественную волю.

После смерти Е. А. Лансере, который скончался у себя в имении Нескучное (усадьба на границе Курской и Харьковской губерний) в 1886 г. и был похоронен у церкви, стоявшей напротив барского дома, жизнь сестры А. Н. Бенуа изменилась. Со своими шестью детьми, из которых младшей дочери было около двух лет, она в 1886 г. переехала в Петербург и поселилась в родительской квартире. Усадьба Нескучное была уничтожена после Октябрьской революции.

Артемия Лаврентьевича Обера в семье Бенуа звали Артюр. «Родился Артемий Лаврентьевич в семье французских выходцев в Москве, художественное же свое воспитание он получил в Париже, покинуть который его принудила Франко-прусская война 1870 г. Но, оставив Париж, он затем непрестанно стремился туда вернуться; ему казалось, что там, в городе прославленных анималистов — Бари, Мэна, Кэна и Фремье, и он мог бы завоевать видное положение и прославиться. Рассказы Обера о парижской жизни немало способствовали и во мне усилению мечты туда попасть» [1, кн. 1, с. 96].

«Высокий, прямой рост, по-детски поглядывающие глаза, способность до слез смеяться над всяким пустяком, способность при случае и всплакнуть — тоже по-детски, — все это вместе создавало образ и милый и удивительно юный. При этом, однако, нельзя было сказать, чтоб его душа отличалась той доверчивостью, тем оптимизмом, которые свойственны юному возрасту. Напротив, Артюр был очень склонен к пессимистическим прозрениям (его постоянной поговоркой были слова “pauvre humanite”) (бедное человечество — франц.) [1, кн. 4, с. 94].

«Он мечтал идти по стопам своего парижского учителя, гениального анималиста Бари и соперничать со своим современником, гремевшим тогда на весь свет Фремье. Его пленяла жизнь всяких диких тварей, особенно самых яростных и свирепых — львов, тигров, самую „душу“ коих он постиг» [1, кн. 4, с. 95].

«Рассказывать же Обер был мастер; все, о чем он повествовал, вставало в воображении с полной яркостью и получало значение подлинности... в рассказах Обера подкупала абсолютная простота и искренность». Особенный «отдел» в его рассказах, кроме Парижа, занимали еще животные, все, что он сам высмотрел, просиживая целыми днями перед клетками “Jardin des Plantes” (Зоологический сад — франц.), и то, что он вычитал у Брема, Ксавье и пр. Он чудесно имитировал различные ревы, рычания, клеткоты, мычания; кроме того, он то и дело хватался за карандаш, чтоб несколькими чертами выразить на бумаге самое характерное в «мимике» хищников, в их повадках. Их анатомию он знал назубок и любил прибегать к ней, чтобы особенно наглядно представить собеседнику, в чем кроется красота, грация, сила и, так сказать, целесообразность их движений [1, кн. 4, с. 94].

К Оберу «нередко обращались с официальными заказами, как частными, так и казенными, он имел звание академика. Но, разумеется, на тусклом фоне русской скульптуры конца XIX в. его мощный и столь своеобразный талант заслуживал иной оценки» [1, кн. 4, с. 95].

Бенуа рассматривал «зверятника» Обера как очень крупного художника.

Таким образом, в воспоминаниях А. Н. Бенуа наиболее полное внимание было уделено скульпторам Е. А. Лансере и А. Л. Оберу.

Список литературы

1. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания.* Книги первая, вторая, третья, четвертая, пятая. — М.: Наука, 1993. — 720 с.

Васильева Н. М.
кандидат искусствоведения,
Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия
n.89119439546@yandex.ru

Малоизвестные аспекты критического наследия А. Н. Бенуа

Статья посвящена исследованию эпистолярного наследия А. Н. Бенуа в печатных изданиях — каталогах выставок из библиотеки «писателя об искусстве». Впервые предпринят опыт комплексного анализа такого материала. Среди каталогов выделяются каталоги, страницы которых испещрены множеством записей, ремарок, комментариев, знаков, зарисовок — *маргиналий*, — оставленных критикам как свидетельство его работы на экспозициях. Маргиналии делают предельно наглядным процесс работы критика, их следует рассматривать как форму художественной критики.

Содержание маргиналий разнообразно. Особую важность и значение приобретают маргиналии с уточняющими или дополняющими сведениями. Такие маргиналии являются источником информации, необходимым для атрибуции произведений.

В статье сделан акцент на показе практической пользы для музейного искусствоведения от расшифровки и прочтения маргиналий на примере почти 20 номеров с записями дополняющего или уточняющего характера, приведших к частичной переатрибуции и восполнению лакун в экспозиционной истории ряда живописных работ.

Ключевые слова: эпистолярное наследие, форма художественной критики, маргиналии, метод и способ работы, черновики, цитаты, атрибуции, композиционная схема, экспозиционная история.

Vasilyeva N. M.
PhD in Arts,
The State Russian Museum
Saint Petersburg, Russia

Little-known aspects of the critical legacy of A. N. Benois

The article is devoted to the study of A. N. Benois's epistolary heritage in printed publications — exhibition catalogues from the library of the “writer on art”. This is the first attempt to conduct a comprehensive analysis of such material. Among the catalogues, there are those with numerous notes, remarks, comments, signs, and sketches —

marginalia — left by critics as evidence of their work at exhibitions. These marginalia make the critic's work process extremely visible and should be considered as a form of artistic criticism.

The content of marginalia is diverse. Marginalia with clarifying or supplementing information about the details of the composition, the title of the work, the date of creation, and the exhibition numbers are particularly important and significant. Schematic drawings of the composition are also valuable sources of information for the attribution of works.

The article focuses on demonstrating the practical benefits of deciphering and reading marginalia for museum studies, using the example of almost 20 entries that provide additional or clarifying information, leading to partial reattribution and filling in gaps in the exhibition history of several paintings.

Keywords: epistolary heritage, form of art criticism, marginalia, method and approach, drafts, quotations, attributions, composition scheme, exhibition history.

Существующие исследования о многогранном творчестве А. Н. Бенуа, всесторонне и полноценно раскрывающие творчество и критическую деятельность «ведущего критика и летописца» русского искусства, не исчерпали всех аспектов его обширного наследия. Вне изучения остался такой специфический вид эпистолярного жанра, как маргиналии, т. е. записи, пометы, ремарки, комментарии, рисунки, немые знаки, композиционные схемы и зарисовки, оставленные А. Н. Бенуа на страницах печатных изданий из его рабочей библиотеки.

Изучение и анализ маргиналий стали возможными после того, как были собраны в единый комплекс печатные издания, входившие в личную библиотеку критика и историка искусства. В этом собранном фрагменте библиотеки А. Н. Бенуа выделялись и представляли особый интерес каталоги художественных выставок Петербурга и Москвы конца XIX — начала XX в., хранящие на своих страницах документальные свидетельства работы его как художественного критика, они делают предельно наглядным процесс его работы на экспозициях. Поскольку в этих свидетельствах — маргиналиях — запечатлена импульсивная и насыщенная информация, содержащая отражение реакции критика на увиденные им художественные произведения, то эти маргиналии следует рассматривать как форму художественной критики, малораспространенную в среде профессионалов — критиков начала XX в.

Изучение малоизвестного специфического жанра эпистолярного наследия и столь же малоизвестной формы критики в виде маргиналий:

— приблизило к пониманию повседневного интеллектуального труда авторитетного художественного критика;

— дало обильный материал для раскрытия творческого метода работы критика на экспозиции с карандашом и каталогом, на страницах которого он фиксировал первоначальные впечатления, мысли, суждения при анализе созерцаемых им на экспозициях произведений;

— позволило выявить использование маргиналий в качестве инструментария в дальнейшей работе над художественно-критическими статьями;

— способствовало введению в исследовательское поле искусствоведческого сообщества уникальных сведений из расшифрованных, прочитанных, переведенных с иностранных языков (французский, немецкий) и поддающихся разбору маргиналий критика о произведениях отечественных художников начала XX в.

Несмотря на многообразие маргиналий, различающихся по содержанию, по форме фиксации, по функциям считаем важным продемонстрировать записи критика, насыщенные информационным содержанием, имеющим ценность документального, надежного источника, и показать их практическую ценность для музейного искусствоведения.

В этих маргиналиях атрибутивного свойства заложены сведения, конкретизирующие произведение через уточнение деталей композиции, через зарисовки композиционной схемы, что может быть использовано для идентификации обезличенных или безымянных экспонатов, сгруппированных по жанрам, годам, как подчас было принято в перечне произведений в каталогах выставок начала XX в.

Информация, содержащаяся в атрибутивных маргиналиях, способствует определению названия произведения, даты его создания, номера, под которым его экспонировали, т. е. тем самым помогает восстановить или дополнить выставочную историю произведения.

Приведем некоторые примеры таких уточняющих атрибутивных маргиналий.

Так, относительно экспонируемой работы В. Борисова-Мусатова, в перечне каталога обозначенной как «Портрет» под № 193, А. Н. Бенуа оставил ремарку: «Призрачная история [?] Аромат увядших роз» [10, с. 12].

Полагаем, что под жанровым безымянным названием «портрет» был выставлен «Автопортрет с сестрой», где розы — важная композиционная деталь, что и подметил критик. Для выстраивания экспозиционной истории этого произведения запись А. Н. Бенуа — документальное свидетельство.

Зарисовка женской головки рядом с № 88, под которым было выставлено произведение П. Кузнецова «Портрет» [3, с. 3], и оставленная тут же ремарка: «цвета радуги», могли бы помочь атрибутированию этой работы, так как являются единственным визуальным свидетельством об одной из ранних работ портретного жанра П. Кузнецова [17, с. 18].

Многословная пространная запись А. Н. Бенуа, оставленная в каталоге 1908 г. под перечнем всех работ художника Н. Сапунова, относится, как указывает линия карандашом, к произведению № 256 «Nature morte»: «На синих обоях яркие густые [?] слегка увядшие цветы: розы, хризантемы. На столе лепестки и апельсины. Розовая маска погр[удно]? С жёлтым ударом; 2 оранжевых хризантемы справа» [3, с. 8].

Описание композиции, данное А. Н. Бенуа, лаконично и четко, как и подбавляет быть описанию в паспорте — музейной инвентарной карточке художественного произведения. Сопоставление перечисленного состава предметов,

деталей композиции и зафиксированной цветовой гаммы в развернутой записи А. Н. Бенуа и в самом произведении, позволяет признать, что под «глухим» названием «Nature morte» экспонировалось произведение Н. Сапунова, впоследствии вошедшее в историю русского искусства как «Натюрморт с автопортретом».

Комментарии А. Н. Бенуа, имея документальный атрибутивный характер, вносят ясность в выставочную историю произведения, а также подтверждают год его создания, закрепившийся за этой работой, — 1907-й, т. к. написанное в этом году, оно и могло экспонироваться в конце 1907 — начала 1908 г. Тем самым становится дискуссионным предложение исследователя творчества Н. Сапунова отнести дату создания этого произведения к более позднему периоду, к 1910–1911 гг. [16, с. 163–164].

Комплекс маргиналий атрибутивного характера, оставленных критиком о произведениях И. Машкова, дополняет фундаментальный труд И. С. Болотиной [9, с. 273–392], его раздел «Каталог произведений», проясняя названия и номера произведений, под которыми они экспонировались, а также дополняют или подтверждают предположение исследователя об участии произведения на определенной выставке, делая их достоверным фактом. К таким атрибутивным пометам относится ремарка критика, оставленная им около № 61 в группе произведений «Женские портреты», А. Н. Бенуа сообщил: «Грубо. На фоне персидского ковра» [11, с. 4]. Полагаем, что экспонируемое произведение есть не что иное, как «Портрет дамы в кресле» (1912–1913) [9, с. 298, кат. № 159, репр. 24], где модель позирует на фоне ковра с изображенными восточными всадниками. Композиция ковра, по всей видимости, восходит к персидской средневековой миниатюре, иллюстрирующей фрагмент поэмы иранского поэта Фирдоуси «Шах-Наме». А. Н. Бенуа как знаток мирового искусства, в том числе и восточного, что подтверждают имеющиеся в его библиотеке книги о персидском искусстве, определил, что композиция ковра созвучна мотивам персидской средневековой миниатюры, что и отметил записью. Тогда, опираясь на уточнение критика, можно определить не только название экспонируемого произведения, но и дополнить выставочную историю этой работы, исследованную И. С. Болотиной участием ее на выставке «Бубновый валет» в 1914 г., что тогда еще не было известно.

Далее, маргиналии А. Н. Бенуа к произведениям И. Машкова в комплексе работ «Пейзажи» (№ 63–71) конкретизируют, что под номером 67 был выставлен «Пейзаж с мостом. Москва», т. к. критик у этого номера записал: «Мост в Москве»; а под номером 68, подчеркнутым критиком и снабженным его пометой: «Ново-девичий» [11, с. 4] было выставлено произведение «Ново-девичий монастырь» [9, с. 298, кат. № 155; кат. № 153].

Далее, среди натюрмортов И. Машкова, экспонированных на выставке «Мир искусства. Этюды, эскизы и рисунки» 1916 г., сгруппированных в перечне каталога по жанру без названия, несколько работ прокомментировано уточняющими записями критика.

Так, к натюрмарту, выставленному под номером 2 (номер очерчен критиком прямоугольником), ведет выведенная к обрезу страницы запись: «графин,

две вазы с фруктами, арбуз, вид из окна, *contre jour*», внизу А. Н. Бенуа дописал: «Сложная композиция» [14, с. 10]. Перечисленный состав предметов композиции, а также упоминание на французском языке “*contre jour*” — «против света» — заставляют предполагать, не имеется ли в виду произведение И. Машкова «Натюрморт перед открытым окном» (вторая половина 1910-х гг.). Фотография работы с составом тех же предметов, что перечислил А. Н. Бенуа, дана в монографии И. С. Болотиной [9, с. 311, кат. № 244]. Тогда становится очевидным, что этот натюрморт экспонировался под номером 2 и что в выставочную его историю следует включить выставку «Мир искусства. Этюды, эскизы и рисунки» 1916 г. Отметим, что эта работа И. Машкова датируется И. С. Болотиной второй половиной 1910-х гг., маргиналии же А. Н. Бенуа отсылают в более сжатый отрезок времени — 1915–1916 гг., ближе к организации выставки.

Сходных композиций, действительно сложных, да еще и с расположением против света, как отметил А. Н. Бенуа, в монографии И. С. Болотиной более не приводится. Тем самым запись А. Н. Бенуа становится единственным свидетельством об экспонировании этого произведения на упомянутой выставке.

В том же каталоге имеются маргиналии, касающиеся композиции натюрморта, выставленного под номером 3: «грибы, лампа, яблоки в большом [нрзб.], рябина, все на фоне деревянной стены у окна» [14, с. 10]. Состав предметов в композиции, указание фона — «деревянная стена», а также расположение предметов «у окна» соответствует работе «Натюрморт с грибами». Замечание А. Н. Бенуа вносит конкретное восполнение в выставочную историю произведения, удостоверяя экспонирование его на выставке «Мир искусства. Этюды, эскизы и рисунки» 1916 г. и дополняет исследование И. С. Болотиной [9, с. 303, кат. № 199, репр. 18, с. 59].

Среди маргиналий атрибутивного характера, сделанных А. Н. Бенуа по поводу произведений П. Кончаловского, следует отметить замечание критика к работе «Портрет». А. Н. Бенуа дополнил жанровое обозначение произведения в перечне каталога записью справа, продолжая обезличенное «портрет» словами: «Авто. Охотничий» [11, с. 2]. Этим ценнейшим уточнением атрибутивного документального характера проясняется, что под номером 25 в комплексе портретов был выставлен «Автопортрет в охотничьем костюме» (1913). Тем самым ремарка критика свидетельствует об экспонировании произведения на выставке общества «Бубновый валет» 1914 г. и позволяет внести дополнения в выставочную историю этой работы, исследованную К. В. Фроловой [12, с. 99, кат. № 184], где автопортрет значится экспонатом лишь на выставке «Бубнового валаета» 1913 г.

Несколько примеров маргиналий атрибутивного характера к произведениям Н. Гончаровой. В 1910 г. на первую выставку «Союза молодежи» художница представила произведение «Весна» под номером 30 [4, с. 6]. Современный исследователь посетовал, что несколько работ с вариантами «весенних» названий идентификации недоступно [19, с. 390, сноска 7]. Однако ремарка А. Н. Бенуа в каталоге к номеру 30 «Весна», зафиксировавшая подмеченную деталь композиции работы: «с тюльпанами», делает произведение

узнаваемым. Изучение воспроизведений работ Н. Гончаровой показало, что «тюльпаны» в композиции присутствуют в одном произведении, правда, оно бытовало и выставлялось под разными названиями [7]:

1. «Бабы убирают клумбы (Полотняный завод)». 1907 [21].
2. «Бабы убирают клумбы».
3. «Работы в саду». 1910.
4. «Работы в саду (тюльпаны)» [1; 7]¹.
5. «Садоводство».

Композиция всех иллюстраций и фото воспроизведений, включающих тюльпаны, идентична. Совпадают материалы и параметры: холст, масло, 102,9 × 123,2, т. е. это — одно и то же произведение. Ныне оно хранится в Лондоне, в Галерее Tate, куда после последней персональной выставки было подарено художницей за несколько месяцев до кончины [15, с. 300]. Так, маргиналии А. Н. Бенуа поспособствовали прояснению и выстраиванию выставочной истории хоть одного из многочисленных «весенних» произведений Н. Гончаровой [20].

В этом же каталоге выставки «Союза молодёжи» 1910 г. А. Н. Бенуа подчеркнул название и номер произведения «Портрет», выставленный под номером 33. Критик уточнил детали композиции и время бытования наряда портретируемой персоны, показав себя знатоком костюма и моды: «у окна в костюме 40-х годов», — записал А. Н. Бенуа [4, с. 6].

Эти комментарии позволяют предполагать, что на первой выставке «Союза молодежи» 1910 г. демонстрировался не безымянный портрет работы Н. Гончаровой, а ее произведение «Дама у окна. Автопортрет» (?), написанный в 1907–1910 гг. Портретируемая действительно изображена на фоне окна в платье, модном в 1840-е годы. А. Н. Бенуа, зная историю костюма, моды, указал на это. В библиотеке критика был целый раздел изданий по истории костюма. Своим уточнением А. Н. Бенуа ликвидировал пробел выставочной истории произведения «Дама у окна. Автопортрет» (?), хранящегося в ГТГ [8, с. 196, № 651].

В каталоге выставки «Союз молодежи» 1912 г. к работе Н. Гончаровой «Религиозная композиция. Триптих» под номером 106 сделана ремарка: «Розовая Б. М.» [Богоматерь], которая позволила атрибутировать это произведение как триптих «Богоматерь с орнаментом», более точно датировать ее (до этого датировалась 1911 г., а с 1989 г. [со времени ознакомления с пометой А. Н. Бенуа] [19, с. 415–416]² с датой «около 1910 г.») [18, с. 331] и зафиксировать этап его выставочной истории, введя эти данные в каталог Третьяковской галереи [8, с. 216, № 736].

¹ В этом случае отмеченные критиком цветы вошли в название как его дополнение.

² А. А. Стригалёв признал: «...пометы А. Н. Бенуа — „Розовая БМ“ — дает счастлившую возможность идентифицировать выставленное произведение: это, конечно, Богоматерь с орнаментом» // Стригалёв А. А. О выставочной деятельности петербургского общества художников «Союз молодежи» // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». М.: Наука, 2005. С. 415–416.

В напечатанном перечне экспонатов в каталоге выставки «Союза молодежи» [1912–1913] в названии произведения «Евреи» номер 14, над буквой «и» А. Н. Бенуа поставил дужку «бреве», чтобы сделать это «и» кратким, а также дополнил слогом «ки» так, что в целом получилось название «Еврейки». Далее критик продолжил: «На крыльце у жёлтого [?] дома девушка в окне» [18, л. 1 об.].

Современный исследователь задается вопросом: «можно лишь гадать, какая картина [из еврейского цикла — *Н. В.*] выставлялась на СМ/4» [Выставка «Союза молодежи» декабрь 1912 — январь 1913 — *Н. В.*] [18, с. 425, сноска 7]. Запись А. Н. Бенуа со всей определенностью указывает, что на этой выставке экспонировалось произведение Н. Гончаровой под названием «Еврейки в разные годы» (1911–1912) [13, с. 238; 514]. Местонахождение неизвестно.

Однако существует эскиз к этому произведению «Еврейки на крыльце», 1912 г., хранящийся в частном собрании [13, с. 514]¹, и его композиция соответствует описанию деталей композиции в ремарке А. Н. Бенуа «На крыльце... Девушка в окне».

К маргиналиям, имеющим историко-документальный характер, т. е. атрибутивный, относятся пометы, ремарки, зарисовки, в изобилии оставленные А. Н. Бенуа в каталоге Выставки современной русской живописи 1916 г. по поводу работ М. Шагала.

В перечне произведений в каталоге [6, с. 7] ряд работ М. Шагала под номерами 158–161 обозначен под общей рубрикой «Жене» без конкретизации названий. Ремарки и зарисовки критика, работавшего на выставке, позволяют идентифицировать ряд произведений. Опираясь на записи А. Н. Бенуа о колористической гамме произведений, указания номера и зарисовку композиционных схем, можно констатировать, что под номером 158 выставлялось произведение «Над городом», под номером 159 — «Голубые любовники», под номером 160 — «Зеленые любовники», под номером 161 — «Черные любовники».

Записи документального характера, оставленные А. Н. Бенуа на страницах каталога выставки 1918 г. [5, с. 12], где также экспонировались произведения М. Шагала без конкретизации под общим названием «Работы 1907–1914 гг.» под номерами 178–181, проясняют, что под номером 178 демонстрировалась работа «Лавка в Витебске» 1914 г., т. к. критик уточнил: «лавка», а под номером 180 выставлялся знаменитый «Автопортрет в синем берете», т. к. А. Н. Бенуа пояснил «Автопортрет в серо-чер[ном] пулов[ере] с синим берет[ом]». Карандашная линия А. Н. Бенуа соединила фразу и номер в перечне каталога [2, с. 297–314].

Сегодня, в первой четверти XXI в. становится очевидным, что существуют еще некоторые неисследованные проблемы, касающиеся творческого наследия А. Н. Бенуа, прежде всего такой формы художественной критики, как

¹ По-видимому, входит в серию эскизов картин «Еврейки в разные годы». 1912. Б. линованная, графитный карандаш, 22,0×18,9. Частное собрание. Ранее собрание Н. Д. Виноградова // Луканова А. Г. Наталья Гончарова. 1881–1962. М.: Искусство — XXI век, 2017. С. 514.

маргиналии — записи, пометы, оставленные им на страницах каталогов выставок, обозреваемых критиком. Не менее важно осознание роли этих маргиналий как жанра эпистолярного наследия. Выявленный алгоритм черновых записей обнаружил особую значимость и ценность атрибутивных маргиналий, содержащих сведения уникального документального характера, дополняющих базу информации и помогающих собрать всю полноту данных по конкретному произведению.

Изучение таких маргиналий атрибутивного свойства дало возможность атрибуции или частичной переатрибуции художественных произведений начала XX в., что и востребовано музейным искусствоведением.

Список литературы

1. *Амазонки русского авангарда*. — URL: https://yandex.ru/video/preview/10842863171312099308?text=Амазонки%20русского%20авангарда.&promo=mail.ru&dark_theme=system&mstaid=51500000&path=yandex_search&parent-reqid=1759825323414917-8024474924892439023-balancer-17leveler-kubr-yp-klg-41-BAL&from_type=vast (дата обращения: 07.10.2025).
2. **Васильева Н. М.** *Александр Бенуа и Марк Шагал // Культурное наследие Российского государства / сост. А. Н. Кирпичников; отв. ред.: А. Н. Кирпичников, В. М. Массон, В. С. Пономарёв. Вып. V. Часть I. Культурное наследие Российского государства. Вып. 5. Ч. 1: Ученые, политики, журналисты, деятели церкви об историческом и культурном достоянии*. — СПб.: ИПК «Вести», 2010.
3. *Выставка картин «Союза русских художников»*: [Каталог]. — М.: [Б. изд. Тип. А. И. Мамонтова], 1908 ВIG 447 инв. № 20552.
4. *Выставка картин общества художников «Союз молодежи»*: [Каталог] — Санкт-Петербург. [Б. изд, Тип. СПб уч. глухон. (М. Алениной)], 1910 // СРК ГРМ VI В 270 инв. № 19711.
5. *Выставка современной живописи и рисунка*. Каталог. Пг.: [Б. изд. Ц. Типограф]. — 1918 // СРК ГРМ. VI В 951 инв. № 19859.
6. *Выставка современной русской живописи 3–19/IV 1916*: [Каталог]. Пг.: Художественное бюро Н. Е. Добычиной, 1916 // СРК ГРМ VI В 110 инв. № 18040.
7. *Галерея русского искусства*. — URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/tretyakovskaya-galereya-pyat-vekov-russkogo-iskusstva/> (Дата обращения: 07.10.2025).
8. *ГТГ. Каталог собрания. Живопись первой половины XX в. Т. 6. Книга первая. А–И / ГТГ*. — М.: Сканрус, 2009. — 490 с.
9. **Илья Машков / Автор-составитель и автор статьи И. С. Болотина**. — М.: Советский художник, 1977. — 461 с.
10. *Каталог выставки «Мир искусства»*. — Санкт-Петербург: [Б. изд. Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина], 1906 // СРК ГРМ VI А9 инв. № 19136.

11. *Каталог выставки картин общества «Бубновый валет»*. — М.: [Б. изд. Типолиитография Н. Михайлова], 1914 // СРК ГРМ VI В 1141 инв. № 20056.
12. *Кончаловский: художественное наследие* / сост. К. В. Фролова. — М.: Искусство, 1964. — 302 с.
13. *Луканова А. Г. Наталья Гончарова. 1881–1962*. — М.: Искусство—XXI век, 2017. (Художники русской эмиграции). — 536 с.
14. *Мир искусства: Каталог выставки этюдов, эскизов и рисунков*. 2-е изд. — Пг.: [Б. изд. Художественно-графическое ателье и печатня], 1916 // СРК ГРМ. VI В 100 инв. № 19791.
15. *Наталья Гончарова: годы в России* / Гос. Рус. музей; авт. ст.: Е. В. Баснер; авт.-сост. кат.: Т. М. Быкова [и др.]. — СПб.: Palace Editions, 2002. — 338 с.
16. *Николай Сапунов = Nikolai Sapunov : Nikolai Sapunov* / Ида Гофман. — Москва: [б. и.], 2003. — 481 с.
17. *Павел Кузнецов* / авторы-составители Л. А. Будкова, Д. В. Сарабьянов. — М.: Советский художник, 1975. — 460 с.
18. *Союз молодежи*. Каталог выставки 4 декабря — 10 января 1912 г. [1912–1913]. — СПб.: [Б. изд.], 1912. // ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 1730. Л. 1 об.
19. **Стригалёв А. А.** *О выставочной деятельности петербургского общества художников «Союз молодежи»* // Волдемар Матвей и «Союз молодежи» / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (пред.) и др.]. — М.: Наука, 2005. (ППП Тип. Наука). — 451 с.
20. **Эли Эганбюри [Зданевич И. М.]**. *Наталья Гончарова. Михаил Ларионов*. — М.: Ц. А. Мюнстер, 1913. — 39 с.
21. *Natalie Goncharova* // Palazzo Strozzi. Florence. Ateneum. Art Museum. — Helsinki. Venie: Marsilio, 2019.

Митрохина А. М.

художник

Санкт-Петербургская академия

художеств

имени Ильи Репина

Санкт-Петербург, Россия

anamit1@rambler.ru

**А. Н. Бенуа и стиль модерн:
к вопросу об эстетических принципах
журнала «Мир искусства»**

Статья посвящена анализу роли журнала «Мир искусства» как главной площадки стиля модерн в России рубежа XIX–XX веков. Эстетика журнала «Мир искусства» рассматривается как целенаправленный проект, созданный редакторской стратегией А. Н. Бенуа. Анализируется порядок отбора произведений, благодаря которому журнал сформировал уникальный изобразительный образ. Ключевой тезис заключается в том, что «пассеизм» Бенуа является не вкусовой склонностью, а осознанной программой, определившей поэтику издания и связавшей философский контекст эпохи с конкретными графическими решениями. Также рассматривается связь этой эстетики с идеями Н. А. Бердяева и В. С. Соловьёва. На примере графики Е. Е. Лансере, В. Д. Замирайло, А. П. Остроумовой-Лебедевой и других художников отмечено, как модерн в интерпретации журнала предстал не только декоративной системой, но и языком для выражения утонченных эмоций, исторических реминисценций и духовных поисков эпохи.

Ключевые слова: журнал «Мир искусства», Александр Бенуа, русский модерн, графика рубежа XIX–XX веков, иллюстрация, эстетика, пассаизм, Николай Бердяев, Владимир Соловьёв.

Mitrokhina A. M.

artist

Saint Petersburg Academy of Arts

named after Ilya Repin

Saint Petersburg, Russia

**A. N. Benois and the Art Nouveau style:
on the issue of aesthetic principles
of the Mir Iskusstva magazine**

The article is devoted to the analysis of the role of the magazine “Mir Iskusstva” as the main platform of the Art Nouveau style in Russia

at the turn of the XIX–XX centuries. In this article, the aesthetics of the “Mir Iskusstva” magazine is considered as a purposeful project created by the editorial strategy of A. N. Benois. The article analyzes the mechanism of selection of works, thanks to which the magazine has formed a unique visual canon. The key thesis is that Benoit’s “passeism” is not a taste bias, but a conscious program that defined the visual poetics of the publication and linked the philosophical context of the era with specific graphic solutions. The paper also examines the connection of this aesthetic with the ideas of N. A. Berdyaev and V. S. Solovyov. Using the example of graphics by E. E. Lancere, V. D. Zamirailo, A. P. Ostroumova-Lebedeva and other artists demonstrate how modernity in the interpretation of the magazine appeared not only as a decorative system, but also as a language for expressing refined emotions, historical reminiscences and spiritual searches of the era.

Keywords: “Mir Iskusstva” magazine, Alexander Benois, Russian Art Nouveau style, graphics of the turn of the 19th–20th centuries, illustration, aesthetics, passeism, N. A. Berdyaev, V. S. Solovyov.

На рубеже XIX–XX веков искусство ответило на доминирование классических канонов рождением нового стиля модерн. Его влияние на культуру, в том числе и в России, было повсеместным и глубоким. И именно журнал «Мир искусства» под руководством С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа стал в России на рубеже веков главной экспериментальной площадкой этого стиля. Актуальность программы «Мира искусства» для своего времени подтверждается ретроспективным анализом. В эпоху стремительной механизации и социальных потрясений журнал предложил альтернативу — культ красоты, уединенного творчества и высокой художественной культуры. И особую роль в формировании этой альтернативы сыграла именно графика.

Роль журнала «Мир искусства» в становлении русского модерна и эстетические взгляды Бенуа неоднократно становились предметом научного анализа. Фундаментальные вопросы стиля модерн в России рассмотрены в трудах Д. В. Сарабьянова [13]. Деятельность объединения и биография Бенуа детально исследованы М. Г. Эткиндоном [17]. При этом менее изученным аспектом остается механизм трансформации редакторских принципов Бенуа, таких как «художественность», синтез и «пассеизм» в конкретный ряд журнала, где философские идеи эпохи находили прямое воплощение в графике. Настоящая статья фокусируется именно на этом аспекте, рассматривая, как эстетическая программа издания формировала уникальный канон русского модерна через отбор и представление произведений.

Центральным понятием для А. Н. Бенуа была «художественность», которую он провозгласил высшим критерием в искусстве. В противовес социальной «идейности» и литературности передвижников, Бенуа и его единомышленники утверждали самоценность искусства, где на первый план выходят форма, стиль и мастерство исполнения. Эта позиция напрямую влияла на отбор материалов для журнала: предпочтение отдавалось работам, в которых ярко выражено

индивидуальное видение художника, что было частью апологии индивидуализма. Относительно направления и характера самого журнала Бенуа писал: «Действовать нужно смело и решительно, но с великой обдуманностью. Самая широкая программа, но без малейшего компромисса. Не гнушаться старого и хотя бы вчерашнего, но быть беспощадным ко всякой сорной траве, хотя бы модной и уже приобретшей почет и могущей доставить журналу шумный внешний успех... проводить в жизнь... принцип спокойной целесообразности — иначе говоря, истинной красоты» [1, с. 31].

А. Н. Бенуа, будучи тонким знатоком европейского искусства, стремился интегрировать русскую культуру в общеевропейский контекст. Это выразилось в интересе к европейскому модерну, заметках с зарубежных выставок и публикации произведений современных западных мастеров. Однако этот интерес не был слепым копированием. Бенуа и его единомышленники искали созвучия европейского модерна с национальным романтизмом, черпая вдохновение в русской истории, народном искусстве и культуре XVIII века. Важнейшей составляющей этой программы стал «пассеизм», который, по признанию самого Бенуа, сформировался под влиянием пушкинской «Пиковой дамы» и стал объединяющим началом для круга художников журнала. «Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого. Этот уклон отразился затем на всей художественной деятельности нашего содружества... Своим пассаизмом я заразил не только тех из моих друзей, которые были уже предрасположены к этому, как Сомов, Добужинский, Лансере, но и... Дягилев» [2, с. 654]. Таким образом, редакторская стратегия А. Бенуа представляла собой синтез: через язык современного европейского модерна журнал открывал и пропагандировал самобытность русского искусства. Этот синтез был не просто декларацией. Установка на «художественность» и соединение национального с общеевропейским предопределила место стиля модерн в журнале «Мир искусства» и то, как именно он будет представлен его главными художниками. На страницах одного номера могли соседствовать репродукции работ европейского символиста и русского художника, вдохновленного народным лубком или парсуной. Бенуа наглядно демонстрировал, что современный художественный язык универсален и может быть применен к любому национальному материалу.

Эстетика ар-нуво с ее культом природы, органичными линиями и сложным орнаментом оказалась созвучна художественной программе журнала «Мир искусства». Художникам, обратившимся к формам модерна, удалось достичь своих целей, поскольку этот стиль успешно интегрировался в повседневную жизнь конца XIX — начала XX века.

Модерн претендовал не просто на создание новой декоративной системы, а на глубокое преобразование действительности через искусство. Эта претензия находила прямой отклик в интеллектуальной атмосфере эпохи и формировала почву для художественной программы «Мира искусства».

Эстетические поиски русского модерна были созвучны философским идеям эпохи, образуя единый культурный контекст Серебряного века. Облик грядущего преображения мира через красоту и творческую свободу волновал

как философов Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, В. С. Соловьёва, так и художественный круг «Мира искусства». С. П. Дягилев утверждал: «Во всем нашем отношении к искусству мы прежде всего требовали самостоятельности и свободы... Мы отвергли всякий намек на несамостоятельность искусства и поставили за исходный пункт самого человека как единственное свободное существо» [5, с. 30]. Эта концепция свободы творческого духа стала идейной основой, на которой выстраивалась эстетическая программа журнала.

В этом контексте особенно показательны поздние размышления Н. А. Бердяева о природе творчества, удивительно точно описывающие тот тип художественного сознания, который культивировал А. Н. Бенуа. В своей программной борьбе с утилитаризмом передвижников, чью цель он определял как «общественное служение, способствующее проведению в жизнь известных полезных для общества идей» [2, с. 180], Бенуа отстаивал суверенитет художника. Его собственная творческая практика была основана на внутреннем «восторге», который он считал себя вправе не только испытывать, но и «навязывать... для их же пользы» другим [2, с. 175]. Такое бескомпромисное следование субъективному чувству есть практическое выражение той «свободы», которую Н. Бердяев впоследствии назовет основой творческого акта: «Творчество неотрывно от свободы. Лишь свободный творит» [4, с. 138]. Таким образом, художественная практика «Мира искусства» и философская концепция Бердяева предстают как два параллельных течения, отражающих единый процесс эмансипации творческой личности в культуре Серебряного века.

Другой, не менее важной гранью духовных исканий рубежа веков стал вопрос о целостности мира, о преодолении разрыва между искусством и жизнью, прошлым и будущим. И если Н. Бердяев делал акцент на субъективном акте творца, то В. Соловьёв, напротив, искал всеобщее, метафизическое основание для этого синтеза. Его философия всеединства и учение о преображающей силе красоты создали тот идеальный горизонт, к которому, пусть и иными путями, стремились и художники «Мира искусства».

В этом контексте идеи В. С. Соловьёва о преображающей роли красоты и о всеединстве находили своеобразную параллель в художественной практике «Мира искусства». Философская концепция Соловьёва, утверждавшая, что целью искусства является не отражение, а преображение действительности и восстановление утраченной целостности мира, была созвучна творческим устремлениям А. Н. Бенуа и его круга. Если Соловьёв мыслил в категориях религиозной теургии и построения Вселенской Церкви, то художники «Мира искусства» реализовывали эту тоску по гармонии через «пассеизм» и стилизацию. Их обращение к образам прошлого, будь то галантный век Версаля или античная мифология, было попыткой создать целостный, прекрасный мир, противостоящий хаосу современности. В этом стремлении главными ориентирами для них стали не только русские философы, сколько западноевропейские художники-символисты А. Бёклин, М. Клингер, О. Бёрдслей и другие, чье творчество предлагало готовый художественный язык.

Обращение к темам национальной истории и сказкам, как, например, в работах И. Я. Билибина и Н. К. Рериха, стало визуальным поиском той самой

«русской идеи» и попыткой преобразования жизни на принципах истины, добра и красоты через обращение к национальным истокам.

Таким образом, в художественной практике «Мира искусства» обнаруживается несомненное созвучие философским идеям эпохи — пониманию творчества как акта свободы у Бердяева и концепции красоты как преобразующей силы у Соловьёва. Это созвучие позволяет говорить о едином культурном поле Серебряного века, в котором формировалась уникальная форма русского модерна.

Журнальная графика стала главным инструментом для воплощения этих принципов на практике. Заставки, концовки, иллюстрации и орнаменты формировали уникальный облик журнала «Мир искусства» и были квинтэссенцией русского модерна в графике.

Стиль модерн, популяризированный в России прежде всего журналом «Мир искусства», пробудил в русском художественном сообществе дремавшую идею, пропустил ее через призму личного мировоззрения творца, тем самым оживив устоявшиеся формы и указав новый путь к совершенствованию. Как отмечалось, «растущая любовь к ар нуво, и особенно к его декоративным аспектам, вызвала к жизни множество новых журналов...» [16, с. 11]. Дягилев считал, что русское искусство — нечто большее, чем кажется на первый взгляд. «И если оставить в стороне предубеждения, поверить в то, что действительно будущее русского искусства группируется на выставках так называемых „Мира искусства“, и тем составляет нечто сплоченное и значительное...» [7, с. 39]. Начиная с 1898 года, выпускаемый журнал стал благотворной средой для художников-модернистов, на страницах которого они демонстрировали свои произведения. «На фоне убогих иллюстрированных журналов тогдашней России он выделялся художественностью и тщательной продуманностью облика» [17, с. 33]. Многочисленные заставки, концовки и обложки для публикации в «Мире искусства» выполняли такие художники, как: Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, В. Д. Замирайло, А. П. Остроумова-Лебедева, А. К. Сомов, М. В. Добужинский и другие.

Е. Е. Лансере в заставках и иллюстрациях виртуозно сочетал изысканную декоративность модерна с тонким чувством исторического стиля. Созданные им для журнала произведения утверждали иллюстрацию как полноценный и концептуально насыщенный способ художественного высказывания.

М. В. Добужинский и Л. С. Бакст приносили в журнальную графику острую театральность. Резкая, иногда гротескная динамика их линий создавала графический контраст более лиричным работам, формируя напряженную и разнообразную среду номера, что отражало сложность современного мироощущения.

Среди художников, чьи произведения репродуцировались в журнале, был М. А. Врубель. В одном из номеров журнала был представлен его рисунок для оформления блюда, где в овальную фигуру заключен фантазийный сюжет. Композиция построена по принципу закручивающейся спирали. В центре помещен образ морского чудовища, окруженный плывущими наядами, которые слушают музыку гуслира Садко. Художественный язык Врубеля, с его

обостренной экспрессией и сложной символикой, сознательно противопоставлялся академическим канонам красоты. Интенсивный, фактурный красочный слой в произведениях художника создает мощное эмоциональное напряжение, порождающее сложный спектр переживаний у зрителя.

В. П. Борисов-Мусатов стал одним из немногих отечественных живописцев, чьи произведения неоднократно публиковались в журнале «Мир искусства». Стирая четкие границы между фигурой и средой с помощью легкого, вибрирующего мазка, этот художник создает образ эфемерной, невесомой духовности. Этот прием визуализирует ключевую для модерна идею растворения материального в духовном, столь близкую философской программе журнала. Художественная система Борисова-Мусатова с ее обостренным лиризмом и музыкальностью оказалась полностью созвучна эстетической программе журнала.

Таким образом, даже в рамках единого издания модерн представлял многогранным. От сложной символики Врубеля до лирического импрессионизма Борисова-Мусатова, что на практике реализовывало принцип Бенуа широты программы при отборе по критерию «художественности».

В заставке К. А. Сомова в издании «Мир искусства» за 1899 год № 3–4 классическая прямоугольная композиция оживает за счет динамического приема [5, с. 37]. Декоративные элементы активно выходят за ее рамки, создавая ощущение избытка жизненной силы, свойственного эстетике модерна. Сдержанный колорит и плавные линии подчеркивают не бурную, а утонченную, интеллектуальную вариацию стиля, которая высоко ценилась редакцией.

Лаконичный и четкий язык гравюры А. П. Остроумовой-Лебедевой доказывает, что эстетика модерна в ее русской версии способна воплощать не монументальные, а камерные, интимные состояния, тем самым расширяя стилистический диапазон, представленный в журнале.

Иную линию графического модерна в журнале развивал В. Д. Замирайло. В своих титул-блаттах и заставках для издания «Мир искусства» он сочетал точную линейную графику, развивая геометрические формы в эстетике модерна. В его иллюстрациях использован прием тонального контраста, от серебристых до насыщенных черных тонов, что создавало эффект графической остроты.

Важным вектором массового признания модерна стала его графическая составляющая, которая ярко проявлялась в характере рассматриваемого издания. Мастера графики на страницах журнала «Мир искусства» активно осваивали и развивали характерный для ар-нуво формальный язык, основанный на плавных линиях и декоративных фигурах.

К началу 1910-х годов деятельность объединения «Мир искусства» выполнила свою историческую миссию. Оно не просто познакомило русскую публику с модерном, но и воспитало целое поколение зрителей, научило их видеть и ценить художественную форму, индивидуальный почерк мастера и целостность художественного замысла. В своих заметках А. Бенуа писал: «Впрочем, постепенно стали намечаться в редакции разные симптомы разложения. Мы все постепенно охладевали к нашему детищу. Нам начинало

казаться, что мы уже вполне высказались, что мы начинаем повторяться, что мы настолько забежали вперед, что данного нами хватит русскому обществу надолго» [1, с. 51]. Упадок стиля модерн не означал поражения идей журнала.

Произведения, представленные в журнале, демонстрировали сложный синтез красоты, метафизических устремлений и трагического мироощущения эпохи. Искусство модерна в трактовке «мирискусников» отражало глубинные духовные искания своего времени, что подтверждалось не только декларациями, но и самим языком журнальной графики. Выбранные в рамках редакторской стратегии Бенуа произведения для публикаций доказывали, что новый стиль явился не набором декоративных приемов, а живым гибким языком, способным выразить рефлексию Лансере и остроту тревожных, драматичных образов Добужинского.

Таким образом, журнал «Мир искусства» под руководством С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа выступил не просто популяризатором, но и создателем канона русского модерна. Сформированная редакторская позиция, основанная на «художественности» и синтезе национального с европейским, позволила не просто сформировать, но и зафиксировать его уникальный облик. Через графическую форму журнал выразил глубину чувственных и духовных замыслов целой эпохи, оказав решающее влияние на становление визуального языка отечественного искусства Серебряного века.

Список литературы

1. **Бенуа А. Н.** *Возникновение «Мира искусства»* / Александр Бенуа; обложка: В. Д. Замирайло. — Л.: Ком. популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры, 1928. — 57 с.
2. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания: в 5-ти книгах* / изд. подгот. Н. И. Александрова и др. — М.: Наука, 1980. — Т. 1: Кн. 1–3. — 711 с.
3. **Бердяев Н. А.** *О назначении человека*. — Париж: Б. и., 1931. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bx000007324/view/?#page=23/> (дата обращения: 02.10.2025).
4. **Бердяев Н. А.** *Смысл творчества : = Смысл творчества Опыт оправдания человека* / Николай Бердяев. — М.: Г. А. Леман и С. И. Сахаров, 1916. — 358 с. — URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_004208759?page=144&rotate=0&theme=white/ (дата обращения: 21.01.2026).
5. *Мир искусства*. — 1899. — Т. 1, № 1/2, 3/4, 5–6, 7/8, 9–10, 11/12. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020405/view/#page=90/> (дата обращения: 26.10.2025).
6. *Мир искусства*. — 1900. — Т. 4. — № 13/14–23/24. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020391/view/?#page=381/> (дата обращения: 28.10.2025).
7. *Мир искусства*. — 1902. — Т. 8. — № 11–12. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020393/view/?#page=59/> (дата обращения: 28.10.2025).
8. *Мир искусства*. — 1903. — Т. 10. — № 7/8. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020398/view/?#page=257/> (дата обращения: 29.10.2025).

9. *Мир искусства*. — 1903. — Т. 10. — №9. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020398/view/?#page=93/> (дата обращения: 01.11.2025).
10. *Мир искусства*. — 1903. — Т. 10. — №10/11. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020398/view/?#page=169/> (дата обращения: 01.11.2025).
11. *Мир искусства*. — 1904. — Т. 12. — №7, 8/9, 10–12 / под ред. А. Н. Бенуа. — URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pm000020396/view/?#page=92/> (дата обращения: 01.11.2025).
12. **Поляков Л. В.** *Методологическое введение в историю русской философии XIX века : курс лекций / Ун-т Рос. акад. образования*. — М.: Изд-во РОУ, 1995. — 53 с.
13. **Сарабьянов Д. В.** *Модерн: история стиля / Д. В. Сарабьянов*. — М.: Галарт, 2001. — 343 с.
14. **Соловьёв В. С.** *Русская идея / В. Соловьёв ; пер. с фр. Г. А. Рачинского*. — М.: Путь, 1911. — 51 с.
15. *Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва: с 3 портретами и автографом / под ред. и с примеч. С. М. Соловьёва и Э. Л. Радлова*. — 2-е изд. — СПб.: Просвещение, 1911–1914. — URL: <https://runivers.ru/bookreader/book18649/#page/39/mode/1up/> (дата обращения: 25.10.2025).
16. **Харди У.** *Путеводитель по стилю ар нуво / Уильям Харди; пер. с англ.: Т. Боднарук и др.* — М.: Радуга, 2008. — 128 с.
17. **Эткинд М. Г.** *Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960 / [Вступ. статья чл.-кор. Акад. наук СССР заслуж. деятеля искусств РСФСР, проф., д-ра искусствоведения А. А. Сидорова]*. — Ленинград — Москва: Искусство, 1965. — 215 с. — URL: <https://djvu.online/file/vcBaR87e54UYj?ysclid=ml6iblzl84633498991/> (дата обращения: 25.01.2026).

Северюхин Д. Я.
доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии,
Русская христианская гуманитарная
академия
имени Ф. М. Достоевского
severuhin@yandex.ru

Художник Лев Бакст в контексте истории русского Отечества

Лев или Леон Бакст, урожденный Лейб Розенберг, может быть назван одной из знаковых фигур европейской La Belle Époque, органической частью которой в общекультурном смысле надлежит считать и русский Серебряный век, прерванный революцией. Петербуржец, влюбленный в свой город, овеянный легендами и мифами, Бакст и сам стал частью этого мифа. Вместе с тем еврейское происхождение, которое он не скрывал, оказалось препятствием для его творческой деятельности в России, в стране, в которой тогда, как и теперь, полицейские предписания ставятся выше резонов гуманитарного толка. Художник был вынужден покинуть свою родину, куда больше не возвращался. Статья посвящена не слишком известным страницам биографии Льва Бакста.

Ключевые слова: «Мир искусства», живописец, график, декоратор, высокая мода, еврей, черта оседлости.

Severyukhin D. Y.
Doctor of Art History,
Professor in the Department of Cultural
Studies,
F. M. Dostoevsky Russian Christian
Humanitarian Academy

The artist Lev Bakst in the context of the history of Russian art

Léon Bakst, born Leib Rosenberg, can be considered one of the iconic figures of the European Belle Époque, a period of which, in a general cultural sense, the Russian Silver Age, interrupted by the Revolution, should be considered an integral part. A native of St. Petersburg, enamored of his city, shrouded in legends and myths, Bakst himself became part of this myth. However, his Jewish heritage, which he did not conceal, proved an obstacle to his creative work in Russia, a country where, then as now, police regulations are placed above humanitarian

considerations. The artist was forced to leave his homeland, to which he never returned. This article explores little-known chapters in Léon Bakst's biography.

Keywords: “World of Art”, painter, designer, decorator, high fashion, Jew, Pale of Settlement.

Лев или Леон Бакст, урожденный Лейб Розенберг¹, по праву может быть назван одной из знаковых фигур европейской *la Belle Époque*, органической частью которой в общекультурном смысле надлежит считать и русский Серебряный век, безжалостно прерванный революцией. Петербуржец, бесконечно влюбленный в свой город, овеянный легендами и мифами, Бакст и сам стал частью этого мифа и с горечью принял свое изгнание из столицы империи, в которой тогда, как и теперь, полицейские предписания ставятся выше резонов гуманитарного толка. Но как художник Бакст был гражданином мира, не ограниченного национальными и политическими кордонами, и черпал свое вдохновение из многих источников — от античности и Древнего Востока до барокко и бидермейера — и в поздние свои годы был готов к вдумчивому восприятию опыта нарождавшегося модернизма.

Универсальный мастер ренессансного склада, знаток исторических стилей, обладавший тонким художественным вкусом, Бакст, немногий из россиян, сумел добиться прижизненной славы по обе стороны океана, прежде всего как театральный декоратор и законодатель высокой моды. Академик, кавалер, а затем офицер ордена Почетного легиона и обладатель прочих наград, он завоевал высочайшую репутацию в европейской театрально-художественной среде, был обласкан мировой критикой, по достоинству оценен коллекционерами и богатыми заказчиками. Он вместе с Александром Бенуа и Сергеем Дягилевым стоял у истоков движения «Мир искусства», водил дружбу с Валентином Серовым и Иваном Бунинным, тесно сотрудничал с Михаилом Фокиным и Вацлавом Нижинским, Идой Рубинштейн и Анной Павловой, был в приятельских отношениях с Гийомом Аполлинером и Габриэлем д'Аннунцио, Клодом Дебюсси и Морисом Равелем, Пабло Пикассо, Амедео Модильяни и Анри Матиссом. При этом его достижения на художественном поприще были плодом не только общепризнанного таланта, но и фанатичной целеустремленности, которая соединялась с нервностью характера, повышенной впечатлительностью и некоторой эксцентричностью натуры, нередко свойственной гениям.

Со времени смерти Льва Бакста миновало сто лет, но интерес к его искусству не увядает, что побуждает вновь и вновь возвращаться к изучению его богатого и многообразного наследия, как художественного, так и литературного. Биографические очерки и монографии о художнике, опубликованные

¹ Лейб-Хаим Израилевич (Самойлович) Рабинович, позже принявший фамилию деда Розенберг, а с 1889 года именовавший себя Лев Бакст и под этим именем вошедший в историю искусства XX столетия, родился 27 апреля (9 мая по Григорианскому календарю) 1866 года в Гродно и с младенчества жил в Петербурге, в весьма состоятельной семье деда, купца 1-й гильдии и потомственного почетного гражданина **Пинхуса Хаимовича Розенберга**, поставщика мануфактуры Российской армии.

разными авторами как в России, так и за рубежом, казалось бы, совокупно носят исчерпывающий характер. Однако остаются еще некоторые малоизвестные аспекты биографии Бакста, которые надлежит внимательно рассмотреть в контексте истории нашего отечества, и одним из этих аспектов является антисемитизм, который в определенный момент вторгся в жизненные и творческие планы художника.

* * *

Антисемитизм в Российской империи был явлением общепринятым и даже повседневным, что во многом обуславливалось традиционной антииудаистской позицией православной церкви, всегда стоявшей за спиной верховной власти. В царствование Александра III антисемитизм стал частью официальной политики российского правительства, что спровоцировало череду погромов, негласно поощряемых властями. Николай II пошел здесь дальше своего отца и во время революционных брожений 1905–1907 годов открыто симпатизировал Союзу русского народа — организации, исповедующей воинственный антисемитизм. Монарх был убежден в том, что погромы являются естественными вспышками народного гнева против измышленного «жидовского гнета», а также полагал, что 9 из 10 революционеров в России являются евреями. Общественные антисемитские настроения эпизодически подогревались громкими уголовными процессами, такими как длившееся более двух лет в 1911–1913 годах дело Менахема Бейлиса, бездоказательно обвиненного в ритуальном убийстве мальчика-подростка, или дело еврея Григория Богрова, анархиста и секретного осведомителя Охранного отделения, убившего в 1911 году председателя Совета министров Петра Столыпина. В тайной типографии департамента полиции печатались тогда антисемитские листовки, в которых говорилось о всемирной опасности, якобы исходящей от евреев, а также о том, что евреи в ритуальных целях используют кровь христианских младенцев. Эти измышления, наряду с подложными «Протоколами сионских мудрецов», «доказывающими» существование всемирного еврейского заговора, находили благодатную почву среди широких слоев россиян и до сих пор время от времени продолжают оживляться наиболее рьяными «патриотами» определенного толка.

Тут надо сказать, что, наряду с официально насаждаемым антисемитизмом, в России был распространен и антисемитизм бытовой, что в то время можно было объяснить культурно-религиозной обособленностью местечковых еврейских общин, выходцы из которых, даже ассимилированные в столицах, долго продолжали сохранять некоторые поведенческие особенности, выдававшие их происхождение и негативно воспринимаемые русскими. В известной степени антисемитизм в «мягкой» форме, окрашенной легкой иронией, был присущ и кругу «Мира искусства», почти все члены которого принадлежали к «благородному» сословию. Тем не менее «голубая» дворянская кровь не помешала, например, Дягилеву в 1909 году энергично встать на защиту художника-еврея Бориса Анисфельда — декоратор Русских сезонов, на первых порах помощник Бакста и уже действительный член парижского Осеннего салона, тот в течение трех лет последовательно получал от Императорской

Академии художеств отказ в получении звания художника¹. Многим было тогда очевидно, что Совет ИАХ руководствовался в немалой степени именно национально-религиозным мотивом — звание художника (которым, к слову сказать, не обладал и Бакст), приравниваемое к ремесленному, дало бы художнику-еврею право беспрепятственно жить в Петербурге. Публичное выступление Дягилева тогда воздействовало на президента ИАХ, великую княгиню Марию Павловну, и художник получил искомое звание.

Случались, прочем, в этой дружеской и высокообразованной среде и эпизодические обострения «еврейской темы». Известно, например, о долговременной размолвке Бенуа с Бакстом, вызванной тем, что Бакст летом 1911 года в отсутствие заболевшего Бенуа на свой лад переписал его декорацию к балету «Петрушка», получившую повреждения при доставке в Париж. Истерическая реакция Бенуа, увидевшего искаженный замысел на генеральной репетиции, может быть, и оправданная в профессиональном плане, приняла тогда (несмотря на принесенные ему извинения со стороны и Бакста, и Дягилева) безобразные формы, и он опустил в своей брани до откровенно антисемитских высказываний. Валентин Серов (заметим, сын еврейки, перешедшей в лютеранство), пытавшийся примирить друзей, укорял Бенуа в письме от 18 июля 1911 года: «<...> *твоя брань по его адресу до „жидовской морды“ включительно не достойна тебя и, между прочим, не к лицу тебе, столь по наружности похожому на еврея. Да и не в еврействе тут дело...*». Бенуа не замедлил с ответом: «*Твое письмо есть сплошная по моему адресу обида. Я уже не говорю о безвкуском и тебя окончательно недостойном пассаже, где ты намекаешь на мою жидовскую наружность, фраза, которая отвратительна своей холодной и колкой обдуманностью. <...> Должен тут же сказать, что жидов я вовсе никогда не презирал, скорее чувствую к ним слабость, но специфические недостатки я их знаю и их ненавижу, как всякие специфические недостатки. Бакст специфический жид в том, что он жаден и мягок, кулантен [от фр. *coolant* — расплывчатый. — Д. С.] — комбинация сообщает ему нечто скользко-хищное, змеиное, то есть противное» [7, с. 301]. Размолвка Бенуа с Серовым так и не была улажена из-за скорой смерти последнего, о чем спустя почти полвека Бенуа с горечью вспоминал в письме к Илье Зильберштейну [7, с. 302–303]. Ссора же с Бакстом длилась не слишком долго, и дружеские отношения со временем удалось восстановить.*

После 1910 года Бакст, чрезвычайно загруженный театральной работой в Париже, бывал в России только наездами, притом что не оставлял желания восстановить устойчивое сотрудничество с Императорскими театрами. Художник, прославленный в Европе, а потом и по другую сторону океана, начал было забывать о своем еврейском происхождении, однако это обстоятельство не замедлило напомнить о себе в России. Отметим, что в российских документах Бакст по-прежнему именовался в соответствии с метрическим свидетельством как Лейб-Хаим (или Лейба-Хаим) Израилевич Розенберг,

¹ Дягилев С. П. Письмо в редакцию по поводу отказа Академии художеств присудить Б. И. Анисфельду звание художника // Новое время. 1909. 3 ноября (№ 12086).

вероисповедание — еврей, а во французских анкетах как “Leyba Chaim Izrailevitch Rosenberg dit Léon Bakst” (то есть с прибавлением: «известный как Леон Бакст»), национальность — русский (графы «вероисповедание» во французских анкетах, в отличие от российских, не предполагалось). В России, однако, разумеется, принимались к сведению только отечественные документы, и кавалер, а затем и офицер ордена Почетного легиона знаменитый художник Леон Бакст в глазах российских властей продолжал оставаться местечковым (по месту рождения) евреем Лейбой-Хаимом Розенбергом.

Здесь надо сделать некоторое отступление. Артистическое имя Бакст, как сказано, не числилось за художником в официальных российских документах, и это доставляло ему множество неудобств, например, при переправке и получении почтовых посылок из-за границы. Так, в запросе художника на имя вице-президента Академии художеств Толстого от 8 декабря 1908 года говорилось: «*Многоуважаемый и дорогой граф Иван Иванович, 30 ноября прибыло на имя Г-жи Бакст, моей жены, четыре сундука из-за границы, для получения которых, адресованных таким образом, т. е. на имя Бакст, мое или жены, истребовано удостоверение Академии художеств, что художник Лев Бакст и потомственный Почетный Гражданин Лев Розенберг есть одно и то же лицо, выставляющее на выставках под фамилией Бакст. Это удостоверение Академии художеств даст возможность получить посылки, адресованные на имя Г-жи Любови Павловны Бакст, моей жены, или адресоваться на мое лично имя*»¹. Канцелярия Академии не замедлила выдать художнику следующее свидетельство: «*<...> дано сие пр[авлением] ИАХ в том, что художник Лев Бакст и потомственный почетный гражданин Лев Розенберг есть одно и то же лицо, выставляющее на выставках под фамилией Бакст, в чем канцелярия ИАХ свидетельствует*»². В 1907 году сходная коллизия повторилась³.

В октябре 1912 года Бакст, едва сбросивший с себя груз исключительно напряженного театрального сезона, приехал из Парижа в Петербург и вскоре как еврей, не имеющий ремесленного звания, получил полицейское предписание немедленно покинуть российскую столицу⁴. Его принадлежность к сословию потомственных почетных граждан при этом почему-то не была принята во внимание. Дмитрий Философов годы спустя не без иронии вспоминал: «*После первой революции, уже „знаменитый“, с красной ленточкой в петлице [знак кавалера Почетного легиона. — Д. С.], он приехал из Парижа в Петербург, совершенно забыв, что он еврей из черты оседлости. Каково же было его*

¹ РГИА. Ф. 789. О. 11. Д. 138. Л. 13–14.

² Там же. Л. 15.

³ Там же. Л. 16.

⁴ Это был не первый случай высылки из России художника-еврея, обласканного славой. Скульптор Леопольд Бернштам, портретист российских и европейских знаменитостей, автор, в числе прочего, памятников Гектору Берлиозу и Жюлю Массне перед зданием Оперы Монте-Карло, в 1896 году был принят в Царском Селе для портретирования членов императорской семьи, но тут же получил полицейское предписание немедленно покинуть столицу [6, с. 246–259].

удивление, когда к нему пришел околоточный и заявил, что он должен немедленно уезжать не то в Бердичев, не то в Житомир. Покойный вице-президент Академии Художеств, гр. Ив. Ив. Толстой (впоследствии городской голова) возмущен, печать подняла шум, и Бакст был оставлен в покое» [8].

Этот печальный случай немедленно облетел всю прессу, причем надо сказать, что в фокусе внимания журналистов была вовсе не черта оседлости как печальный рудимент темного средневековья, — в России, судя по всему, общее угнетенное положение евреев «не замечалось» даже в высококультурном сообществе, — но именно факт высылки из столицы художественной знаменитости. В этом духе был решен посвященный Баксту сатирический рассказ Аркадия Аверченко «Ценитель искусства», позже вошедший в его сборник «Сорные травы» (1914). В нем пародируется диалог Бакста с неким «превосходительством», в котором художник пытается доказать, что он ремесленник («я всего лишь жалкий ремесленник» — убеждает собеседника Бакст), и, следовательно, ему положен вид на жительство. Высокий же начальник отвечает: «Милый мой — вы великолепы! Вы гениальный рисовальщик и колорист. <...> Ваши эскизы — это откровение! Это подлинное, громадное искусство!! Вам нужно памятник поставить. <...> Какое же это ремесло?» — и на том основании отказывает художнику в его просьбе, предлагая ему немедленно убраться за порог.

Александр Ростиславов, критик вполне либеральных взглядов, откликнулся на создавшуюся коллизию статьей с характерным названием «Черта оседлости и черта искусства», заведомо отстранившись от обсуждения проблемы российского еврейства в целом. В статье он докладывает общественности (вероятно, со слов самого Бакста): «Вопрос о праве проживания в столице художника Л. С. Бакста разрешен, как нам сообщают, в утвердительном смысле. По просьбе директора Эрмитажа гр. Д. И. Толстого министр иностранных дел С. Д. Сазонов возбудил перед министром внутренних дел А. А. Макаровым ходатайство об отмене распоряжения полиции о высылке Л. С. Бакста, как еврея, из Петербурга. Свое ходатайство С. Д. Сазонов, как передают, мотивировал тем, что распоряжение полиции произведет весьма невыгодное впечатление в Париже и Лондоне, где Л. С. Бакст пользуется большой популярностью. Министр внутренних дел А. А. Макаров согласился с мнением С. Д. Сазонова и предложил Санкт-петербургскому градоначальнику пересмотреть дело о высылке Л. С. Бакста. 14 октября из канцелярии градоначальника сообщили по телефону в гостиницу, где остановился Л. С. Бакст, что полиция не встречает препятствий к проживанию в Петербурге Л. С. Бакста»¹. Это разрешение, однако, носило только временный, однократный характер, а значит, при повторном посещении Петербурга художнику потребовалось бы вновь проходить невыносимо унизительную для него бюрократическую процедуру.

¹ Ростиславов А. Черта оседлости и черта искусства (к случаю с Л. Бакстом) // Речь. 1912. 17 октября (№ 285). Вырезка с этой заметкой хранится в личном деле Бакста (РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 138. Л. 19).

Здесь обращает на себя внимание не только чрезвычайно высокий административный уровень рассмотрения вопроса (вполне частная ситуация решалась не местным полицейским начальством, а двумя государственными министрами!)¹, но и замечательная мотивировка положительного решения, во все времена характерная для российской власти, — «распоряжение полиции произведет весьма невыгодное впечатление в Париже и Лондоне».

По возвращении в Париж Бакст с ностальгической печалью писал Бонуа: *«Жалко снега, жалко Рождества, жалко Россию, но, право, я три раза порывался идти к Марии Павловне и так и не решился, сгорая от стыда, умолять о разрешении жить на родине»* [5, с. 190]. Спустя год, мечтая увидеться с сыном на Рождество, Бакст снова предпринял попытку приехать в Россию, однако в этот раз попытался получить для себя некоторые гарантии, и обращение к великой княгине, его давней покровительнице, стало для него неизбежным².

В первую очередь Бакст обратился с письмом на французском к Марии Павловне, попросив приютить его на две недели в своем дворце, где он рассматривался бы полицией как неприкосновенный гость высокой персоны. На это великая княгиня благоразумно ответила художнику отказом, взявшись оказать помощь в урегулировании общей проблемы. По ее рекомендации Бакст 23 октября 1913 года обратился к конференц-секретарю Академии художеств Валериану Лобойкову, где, прося у чиновника совета, подробно пересказал слова великой княгини, перечислил свои достижения и награды и заключил письмо следующими словами: *«Лучшее, конечно, было бы звание академика, что, если я не ошибаюсь, дается теперь за „художественную деятельность и мировую известность, и одобрение“. Тогда можно было бы сослаться на мою первую золотую медаль (высшую русскую награду на русском художественном отделении международной выставки в Брюсселе 1910 года), на почти все европейские музеи, имеющие мои картины, и на недавно полученный офицерский крест Почетного легиона, и на то, что я был вице-президентом Salon d'automne à Paris и вообще имею „репутацию“ и, конечно, avec la bonne volonté de l'académie [если на то будет воля Академии] все легко было бы, и не понадобилось бы этого перечня „заслуг“, но боюсь, что совет академии не съезд моих поклонников»*³.

К этому письму было приложено и пространное официальное обращение Бакста к великой княгине, где художник так описывал свое положение: *«Пользуясь всеми правами в Европе и тогда как почти все европейские музеи*

¹ В ЦГИА СПб., где хранятся документы, связанные с вопросами городского управления, нам не удалось найти документов, связанных с этим «делом Бакста–Розенберга», что может говорить о его рассмотрении сразу на более высоком уровне.

² Переписка художника по этому делу, хранящаяся в РГИА (Ф.789. Оп.11. Д. 138), была исследована, прокомментирована и впервые опубликована Ольгой Медведковой в 2019 году [4]. Здесь, признавая приоритет публикатора, мы ограничимся только сокращенным пересказом сути дела (с некоторыми коррективами, поскольку этот фонд был в свое время изучен и нами).

³ РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 138. Л. 21–22.

имеют мои картины, — в Брюсселе в 1910 году я получил в Русском отделе всемирной выставки первую золотую медаль, а во Франции мне пожалован за заслуги в области искусств офицерский крест Почетного легиона, — я ощущаю особенно унижительные чувства оттого, что у меня на родине я лишен права приезда в Петербург, где протекла моя молодость и учебные годы, и мне, русскому художнику [в черновике зачеркнуто «русскому подданному»]. — Д. С.], при моих приездах в Россию приходится предпринимать крайне тягостные хлопоты для получения разрешения на проживание, хотя бы самое короткое время, в С.-Петербурге.

В таком моем тяжелом положении я позволяю себе беспокоить Ваше Императорское Высочество моей почтительнейшей просьбой оказать мне Ваше милостивое покровительство и исходатайствовать для меня, во внимание к моим художественным заслугам, право проживания во всех местах Российской Империи»¹.

Письмо-просьба о предоставлении Баксту прав «беспрепятственного проживания во всех местах Российской империи, в том числе и ее столицах» за подписью великой княгини было направлено из Академии в Министерство внутренних дел, которое возглавлял теперь Николай Маклаков. Спустя почти три месяца в письме от 18 января 1914 года петербургский градоначальник Даниил Драчевский уведомил Лобойкова в том, что «к допущению жительства в Петербурге потомственного почетного гражданина, художника Льва Израилевича Розенберга (Бакста) препятствий не будет»². Копия этого письма градоначальника была 22 января переправлена Лобойковым Баксту. «Очень тронут Вашим участием, бесконечно Вам благодарен». — Телеграфировал ему художник 23 января из Парижа³. Однако и это благоприятное для художника решение вопроса могло трактоваться как только временное.

Между тем в конце 1913 года, в то время, когда по поводу Бакста шла переписка между высокими ведомствами, он получил предложение оформить для Мариинского театра лирическую мимодраму-балет с оперным сопровождением на музыку и по либретто Жана Жюлья Роже-Дюкаса «Орфей» в постановке Фокина. Художник с увлечением взялся за работу, которую, в соответствии с контрактом, следовало завершить не позднее 8 июля 1914 года (премьеры была назначена на осень). Однако его неопределенное состояние в России и развернувшаяся в монархических газетах «Русское знамя» и «Земщина» травля в его адрес наложились тогда на общее переутомление, что привело к не первому уже нервному срыву и приступу гипертонии, а затем и к депрессии. Надолго лишившийся возможности работать, Бакст весной 1914 года по совету врачей уехал на лечение в Швейцарию, в Монтрё, где избегал рабочих контактов и почти не откликался на письма. Контракт с Мариинским театром под угрозой выплаты солидной неустойки в 3 000 рублей был по просьбе Бакста продлен на год, и по выздоровлении он вернулся

¹ Там же. Л. 24–25 (этому документу в деле предшествует письмо от руки на французском и машинописный черновик на русском).

² Там же. Л. 33.

³ Там же. Л. 35.

к спектаклю. «Я продолжаю работать над „Орфеем“ Дюкаса для постановки в Петрограде и делаю неплохие иллюстрации», — писал он сестре Софии 4 июля 1915 года [2, с. 201]. «Я убежден, что эта постановка была бы решающая в смысле изображения греческого мифа на сцене и после нее уже нельзя было бы иначе его трактовать», — с воодушевлением писал художник Александру Зилоти 20 июля 1915 года [3, с. 302]. «<...> Это страшно сложная постановка, детальная, невиданная, — писал он тому же адресату 11 августа. — Масса новых, не использованных на сцене эффектов пластики, танца, освещения, манеры выполнения костюма, манеры движений животных — очеловеченных, грима и массы всяких деталей, что я, право, не знаю, поймет ли меня Теляковский и, главное, Фокин?» [2, с. 202]. Однако замышлявшаяся постановка не состоялась из-за войны, прервавшей почтовые коммуникации, а присылаемые Бакстом в Петроград с дипломатическими курьерами наспех сделанные уменьшенные копии с собственных эскизов не давали верного представления о его замысле¹. Болезнь помешала Баксту осуществить тогда и задуманный им для дягилевской антрепризы балет «Мидас» по «Метаморфозам» Овидия на музыку Роберта Шумана. Для этого спектакля он написал не только сценарий, в котором античный миф приобретал у него местами комически-бытовое звучание, но и, что примечательно, хореографию. Спектакль по либретто Бакста был поставлен без его участия в сценографии Мстислава Добужинского и в хореографии Михаила Фокина (Гранд-Опера, 2 и 4 июня 1914 года).

За полгода до начала Первой мировой войны, 27 января 1914 года на собрании Совета ИАХ по предложению Дмитрия Бенкендорфа, Фёдора Беренштама и Алексея Щусева кандидатура Бакста была выдвинута на баллотировку в академики, одновременно с кандидатурами Александра Бенуа (он от баллотировки отказался по принципиальным соображениям), Осипа Браза и Сергея Малютина, а также архитекторов Александра Таманова и Станислава Ноаковского. В заявлении о выдвижении говорилось: «Нижеподписавшиеся предлагают в Академики известного своими художественными произведениями и трудами не только в России, но и за границей живописца Льва Самойловича Бакста»². Присуждение Баксту звания академика состоялось 27 октября 1914 года³. Предварительно для баллотировки Лобойков затребовал от Бакста, бывшего тогда в Лондоне, его автобиографию, которая, добротной составленная художником на нескольких листах, с перечнем многих его работ, была потом опубликована в типографском отчете ИАХ за 1914 год⁴.

Любопытно, что сразу после присуждения звания Баксту Лобойков обратился к нему с письмом об уточнении имени-фамилии-отчества для внесения в диплом. За художника, находившегося тогда на лечении в Женеве, 4 ноября ответила его сестра Роза Манфред, «упростившая» вопрос, сообщая Лобойкову, что по паспорту ее брат именуется: «Лейб-Хаим (по-русски — Лев-Виталий)

¹ Подробный анализ эскизов Бакста к неосуществленному спектаклю «Орфей»: [1, с. 83–90].

² РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 138. Л. 37–38.

³ Там же. Л. 37, 39, 61.

⁴ Отчет Императорской Академии художеств за 1914 год. Пг.: типогр. «Сириус», 1915.

Израилевич, он же Самойлович, Розенберг-Бакст»¹. Позже свое паспортное имя в письме к Лобойкову подтвердил и сам художник, не преминув, при этом сослаться, что в наградных документах на крест Почетного легиона он именовался как «господин Леон Розенберг, артистическое имя Бакст»². К делу позже была приложена известная теперь фотография сорокачетырехлетнего Бакста с осунувшимся болезненным лицом и задумчивым отрешенным взглядом.

Тут надо сказать, что звание академика в то время было высшим в академической иерархии (ранее, до академической реформы 1893 года, на ранг выше считалось звание профессора) и, помимо прочего, в соответствии с Временным уставом ИАХ 1893 года давало при поступлении на государственную службу право на чин VII класса Табели о рангах (надворный советник), что соответствовало армейскому званию подполковника. Однако дипломом академика, позволявшим теперь художнику беспрепятственно приезжать и пребывать во всех городах России, Бакст не успел воспользоваться из-за наступившего военного времени, которое поставило крест на многих планах.

27 декабря 1924 года, в субботу, в полпятого утра Леон Бакст умер на 58-м году жизни в больнице западного пригорода Парижа Рюэй-Мальмезона (Rueil-Malmaison) от отека легких, вызванного воспалением. В среду 31 декабря, после кадиша по иудейскому обряду художник был похоронен с государственными почестями, как положено офицеру ордена Почетного легиона, на старинном парижском кладбище Батиньоль (Cimetière des Batignolles). Газета «Последние новости» сообщала:

«В канун Нового года на парижском кладбище Батиньоль состоялось погребение праха Л. С. Бакста.

К выносу тела в студию покойного собрались многочисленные представители французского и русского театрального и художественного мира. Среди присутствующих были: директор парижской Оперы Руше, академик Ал. Н. Бенуа, Пикассо, балетмейстер Л. Стаатс, Ида Рубинштейн, А. А. Экстер, Кокто, Марк Шагал, С. Прокофьев, Аргутинский, А. Я. Левинсон, А. Э. Коган и др. На кладбище у открытой могилы раввин произнес прочувственное слово»³.

Список литературы

1. Байгузина Е. Н. *Л. С. Бакст в поисках античности*. СПб.: Нестор-История, 2009. — 204 с.
2. [Бакст] Лев Бакст. *Моя душа открыта* / вступит. статья: Дж. Э. Боулт, Е. Теркель; сост. О. Ковалёва. Книга вторая: Письма. М.: Искусство — XXI век, 2012.
3. Зилоти А. И. *Воспоминания и письма* / Сост., авт. предисл. и примеч. Л. М. Кутателадзе. Л.: Музгиз, 1963. — 467 с.

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 138. Л. 61, 61 об., 62.

² Там же. Л. 73.

³ Похороны Л. С. Бакста // Последние новости. 1924. 28 декабря — 1925. 1 января. С. 1488.

4. **Медведкова О.** *Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. Опыт интеллектуальной биографии* / Ольга Медведкова. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 384 с.
5. **Пружан И. Н.** *Лев Самойлович Бакст*. Л.: Искусство, 1975. — 232 с.
6. **Северюхин Д. Я.** *Любимый скульптор Государя* // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. СПб. — М.: Atheneum, СПб.: Феникс, 1993.
7. **[Серов]** *Валентин Серов в переписке, документах и интервью* / Сост. и коммент. И. С. Зильберштейна. Т. 2. Л.: Художник РСФСР, 1989.
8. **Философов Д. В.** *Бакст и Серов. Лев Бакст* // Наше наследие. № 63–64. 2002.

Плиева М. Г.
кандидат искусствоведения
Владикавказ, Россия
plievamargarita@mail.ru

Махарбек Сафарович Туганов: страницы биографии и некоторые аспекты творчества

В статье предпринята попытка исследовать непростой жизненный и творческий путь выдающегося представителя осетинского искусства первой половины XX века народного художника Северной Осетии и заслуженного деятеля искусств Грузинской СССР Махарбека Сафаровича Туганова (1881–1952). Туганов — воспитанник Императорской Академии художеств и Школы Ашбе — художник, педагог, этнограф, публицист, сценограф, с его именем связано становление осетинской профессиональной художественной школы и создание первых художественных музеев в Северной и Южной Осетии. В статье изложено авторское видение влияния на творчество Махарбека Сафаровича нового западноевропейского искусства и объединения петербургских художников «Мир искусства» с их устремленностью в прошлое, поиском новых, свежих художественных образов в мире навсегда ушедшем.

Ключевые слова: художник, сценограф, влияние «Мира искусства», этнограф, «Нартовские сказания», становление осетинской профессиональной художественной школы, организация художественных музеев.

Plieva M. G.
PhD in Arts
Vladikavkaz, Russia

Makharbek Safarovich Tuganov: pages of biography and some aspects of his work

The article attempts to explore the difficult life and creative path of Makharbek Safarovich Tugano (1881–1952), a prominent representative of Ossetian art in the first half of the 20th century, a People's Artist of North Ossetia and an Honored Artist of the Georgian Soviet Socialist Republic. Tugano was a student of the Imperial Academy of Arts and the Ashbe School. He was an artist, book illustrator, creator of unique theatrical costumes, teacher, ethnographer, publicist, and set designer. Tuganov's name is associated with the establishment of the Ossetian professional art school and the creation of the first art museums in North and South Ossetia. The article presents the author's vision of the influence of new Western European art and

the St. Petersburg artists' association "Mir Iskusstva" on the work of Makharbek Safarovich, with their focus on the past and their search for new and fresh artistic images in a world that has always been gone.

Keyword: artist, set designer, influence of "Mir Iskusstva", ethnographer, Nart Tales, establishment of the Ossetian professional art school, organization of art museums.

Есть ли все это ретроспективность и только?
Нет. Прошлое здесь лишь для того, чтобы
от него рикошетом возникло современное.

К. С. Петров-Водкин

Серебряный век — время, когда «художники „отваживаются знать“, не спрашивая зрителя, читателя и слушателя, достаточно ли он отважен и крепок для нового искусства, выдержит ли он такие испытания. Новое искусство выдвинуло новые типы художников и новые картины мира. Теперь художник не просто создавал вечные ценности, не просто служил высшим истинам. Он открывал нерадостные истины, углублялся в непозволительные области, экспериментировал и подрывал основы культурных норм. Он становился titanом искусства» [14, с. 365].

Наше исследование проходит в рамках Императорской Академии художеств, и пройти мимо имени и личности того, чьим именем она названа сегодня, мы не можем и не хотим. Имя его — Илья Ефимович Репин. После ухода Ильи Ефимовича А. Н. Бенуа вспоминал: «Основное чувство, которое осталось у меня к Репину, несмотря на все наши расхождения (расхождения более кажущиеся, чем действительные), основное — это чувство я бы назвал благодарностью — глубокой и умиленной» [6, с. 138–139].

Александр Николаевич Бенуа, «когда-то ярый полемист, выступавший против передвижников, горячо споривший с Репиным, но всегда отдававший должное его великому таланту, в 20-е годы во многом пересмотрел свои прежние позиции, основывавшиеся на идейном расхождении мирискусников с передвижниками. Его статья о Репине, написанная без всяких предвзятостей, проникнутая большой сердечностью и „подлинным живительным пиететом“ к мастеру, величие которого для Бенуа было особенно ощутимо в годы разгула формалистических „измов“ во Франции, где он тогда жил» [6, с. 8].

«В письме С. М. Прохорову И. Е. Репин пишет о журнале А. Н. Бенуа (вероятно, имеется в виду книга А. Н. Бенуа „Русская школа живописи“, СПб., 1904): «частности с пристрастием, но не без вкуса и не без интереса к делу» [6, с. 230]. Факт, свидетельствующий о его интересе к новым течениям в искусстве.

Махарбек Сафарович Туганов родился в 1881 году в селе Дур-Дур Магомеданского прихода, Владикавказского округа, Терской области, в семье Сафара Аслангиреевича Туганова — первого осетинского ученого-ботаника, прошедшего «университетский курс в Бонне. Мать его — Асиат Гацыровна — дочь осетинского просветителя Г. Шанаева — девушка образованная, воспитанница частного пансиона» [4, с. 7].

Как выходец из привилегированного сословия, Махарбек прошел обучение в частном пансионе и реальном училище во Владикавказе и в 1900 году «по настоянию родителей едет в Петербург держать экзамен в Горный институт. В поезде познакомится с М. И. (Мосе) Тоидзе, который с 1886 года учился в академии у Репина» [11, с. 18]. В Горный институт он поступать передумал и поступил на подготовительные курсы Я. С. Гольблата Академии художеств. Через год, успешно сдав вступительные экзамены, «Тугановъ Махарбекъ Сафаръ — Алиевъ стал студентом Академии художеств, мастерской И. Е. Репина»¹. Махарбек Сафарович оставил трогательные, полные благодарности воспоминания «о великом, гениальнейшем русском художнике Илье Ефимовиче Репине. Это воспоминания ученика академии о великом учителе и педагоге» [6, с. 208–209]. С этого времени искусство Туганова развивалось в тесном взаимодействии с русской культурой, питаясь из ее источника и, в свою очередь, обогащая его.

В рисунке Туганова «Прикованный Прометей» (1909) «культура прошлого (Древней Греции. — М. П.) с заложенными в ней огромными смысловыми возможностями» через тысячелетия откликнулась в другой стране с другим культурным кодом. И «дистанция во времени имела огромное преобразующее значение: она наполнена раскрытиями в античности все новых и новых смысловых ценностей» [3, с. 352]. В это же время в написанной статье «Скованный Прометей» Туганов раскрывает смысл своего обращение к мифологическому образу: «Древние греки — один из наиболее культурных народов древнего мира создали поэтическую легенду о Прометее.

Весь ужас, трагизм страданий могучего духа — Прометеев связан с именем Кавказа.

Скованный Прометей, или Амран — это символ Кавказа. Это не случайная сказка, а пророческий образ в устах вещателя. Вечное терзание, вечное мучение, нескончаемый стон, ни одного века мирной жизни ни в прошлом, ни в настоящем» [11, с. 15–17]. Как современно звучали слова Туганова тогда, так же актуальны они и сегодня.

В 1905 году для продолжения учебы М. С. Туганов едет в Мюнхен, в студию Ашбе [4, с. 7].

После возвращения в Осетию в 1907 году Туганов вел «огромную работу по утверждению традиций профессионального художественного образования. По его инициативе и при непосредственном участии была открыта художественная студия».² Он был инициатором в организации выставок местных художников, а в 1911 г. был избран в члены Правления книжного издательства «ИР»³.

¹ РГИА СПб. Ф. 789 (1893–1903 гг.). Оп. 12. Л. 131. Список студентов, поступивших в Академию художеств в 1901 году.

² ЦГА РСФСР. Ф. 795. Оп. 1. Д. 1. Л. 13. Из выступления искусствоведа Урушадзе И. А. / Выписка из стенографического отчета, где обсуждалась выставка произведений художников Северной Осетии от 20 сентября 1956 г. в г. Тбилиси.

³ ЦГА РСФСР. Ф. 19. Оп. 1. Д. 247 а. Л. 137–137 об. Отчет Правления Владикавказского Осетинского издательского Общества «ИР» за 1912 год. — Вл-з: Электро-Типография

Широк диапазон научных интересов М. С. Туганова: «Кустарное дело в Московской губернии», «Сыны Дагестана. Петровск. Дербент», «Пробуждение казачества», «Казак и горец». Он исследовал дагестанский, кабардинский, осетинский, чечено-ингушский художественные стили, а также архитектурное искусство горцев. В 1924–1925 гг. М. С. Туганов «работал в ряде городов Средней Азии, а затем в Баку. Результатом был цикл статей «Искусство Азербайджана и Средней Азии» [10, с. 46–49; 95–105].

Самой важной была его работа по изучению древней материальной культуры и эпоса, этнографии народного творчества Осетии: «Осетинская народная поэзия», «Элементы театра в осетинском народном творчестве», «Осетинское народное искусство», «Изобразительное искусство Юго-Осетии», «Осетинские народные танцы», «Кто такие нарты», «Новое в нартовском эпосе». Собранные им материалы не потеряли научного интереса до сих пор. Одновременно с исследованиями он создал серию иллюстраций к «Нартским сказаниям», о которых писатель Иксуль воскликнул: «Вот тут я вижу дух осетинского народа, то, чего не передашь словами!» [11, с. 23]. В 1914 году для издания альбома часть рисунков художник отправил в Вену. Началась Первая мировая война, и работы пропали.

М. С. Туганов стоял у истоков осетинской книжной графики. Многоплановость графических работ художника, «ярко выраженный национальный колорит и динамичность образов особенности ярко проявились в иллюстрациях «Осетинских нартских сказаний» [6] в переводе Ю. Н. Либединского и собрании сочинений К. Л. Хетагурова [14].

Малоизвестной страницей биографии М. С. Туганова является его сотрудничество с Н. В. Глоба — выпускником Императорской Академии художеств, с 1896 по 1917 год бывшего директором Императорского Строгановского художественно-промышленного училища. Великую Октябрьскую социалистическую революцию Николай Васильевич не принял и, покинув Москву, выехал в Киев, а в 1919 году с Добровольческой армией эвакуировался во Владикавказ. Здесь он «в мае 2021 года создает и возглавляет в Горском художественном институте архитектурной и художественной промышленности факультет, входивший в художественный подотдел Терского областного музея. В штате сотрудников состоял и М. С. Туганов. Также Глоба участвовал в создании художественного отдела Терского областного музея» [2, с. 690–700].

В том же году Н. В. Глоба покинул Владикавказ: «В субботу 15 октября в Институте Краеведения состоялась вечеринка по случаю отъезда сотрудника его, ректора Горского художественного института, профессора Н. В. Глобы. На вечеринке присутствовали сотрудники учреждения.

После речи директора института проф. С. А. Гатиева, посвященной характеристике проф. Н. В. Глобы, как замечательного деятеля в области искусства, так и человека, им был преподнесен виновнику скромного торжества адрес об избрании его Советом почетным членом Северо-Кавказского института

Краеведения. Выступали и другие ораторы, говорившие о личности и деятельности Н. В. Глобы»¹.

Несмотря на то, что Туганов принял новую власть и, очевидно, было его активное и созидательное участие в строительстве новой, советской Осетии, 1920-е годы были для него временем тревог и лишений. Начались гонения из-за происхождения, учебы за границей и многое другое. Свои переживания художник передал в картине «Чермен» или «Первая революционная борозда». Народный герой — Чермен Тлаттаты, прокладывающий первую борозду на свободной земле. Но втянута в плечи голова, в глазах ужас и во всем облике страх, желание бежать, исчезнуть. И изломанную фигуру змеиным хвостом обвивает убегающая вдаль первая революционная борозда. В картине трагические метания, надломленность, отчаяние и вера. Далеко в горном ущелье восходит солнце [8, с. 281].

В 1930 году М. Туганов вынужден был уехать из Северной Осетии и нашел прибежище в Южной Осетии. Здесь он организовал художественную и национальную картинную галерею при Музее краеведения, был назначен главным художником Юго-Осетинского государственного драматического театра, преподавал. Но связь с Северной Осетией не прерывал.

Значительной была его работа по собиранию экспонатов для Национального художественного музея СОАССР. В 1935 году ему из Государственного Русского музея в Ленинграде были переданы 75 единиц экспонатов для открытия картинной галереи в Орджоникидзе, а впоследствии Республиканский художественный музей СОАССР им. М. С. Туганова².

Туганов М. С., обратившись к истокам осетинского народного искусства, создает серию полотен, которые демонстрируют чувство его неразрывной личной причастности к традиционной культуре своего народа: «Свадьба у осетин», «Цоппай», «Посвящение коня», «Примирение кровников», «Собачья скала». У Туганова вызвало неподдельный интерес обращение европейских и русских художников к наивному искусству прошлых эпох. Несомненно, на творчество художника оказало воздействие русское и западноевропейское искусство, однако все влияния проходили через творческую переработку исключительно яркого национального характера и верность реалистическим школам П. П. Чистякова, И. Е. Репина, Ашбе.

С 1930-х годов Махарбек Сафарович занимает должность театрального художника Юго-Осетинского драматического театра им. К. Л. Хетагурова. До войны художник работал над оформлением спектакля «Нарт Батрадз» по пьесе К. Казбекова и В. Корзуна. «По его эскизам художники-исполнители театра готовили декорации, в пошивочной мастерской шили костюмы» [12, с. 106].

В годы Великой Отечественной войны композитор Б. А. Галаев обращается к образу эпического героя Батрадза, которого «народ с особой щедростью

¹ ЦГА РСО-А, газета «Горская правда» №126 от 18 октября 1921 года. Л. 2.

² НА ГРМ. Ф. 1. Оп. 6. Д. 131. Л. 9. Переписка ГРМ и КДИ при СНК СССР по поводу передачи музейной мебели из фондов ГРМ в картинную галерею Орджоникидзе от 28.12.1939.

наделил идеалом мужчины, воина, с его неукротимой яростью к врагам, всеокрушающей силой и отвагой» [1, с. 182–183]. М. С. Туганов участвует в постановке музыкальной драмы в пяти действиях по пьесе М. П. Шавлохова «Нарт Батрадз» на либретто З. Н. Чабиевой.

М. С. Туганов воплотил в декорациях и костюмах свое собственное видение той эпохи и далеких образов. В немногих сохранившихся эскизах к спектаклям «Нарт Батрадз» Урузмага — центральная фигура эпоса, уаига Мукара, которому нарты платили дань в виде красивых девушек и которого в поединке убил Батрадз, рожденного из камня Сослана — солнечного божества и Сырдо-на — ловкого пройдохи, лгуна и острослова.

Художник «обнажил» истинную сущность каждого героя. Вслед за мир-искусниками в оформлении спектаклей на темы прошлых эпох он применил синтез историчности и сказочно-условной стилистики, стилизацию декораци-онного оформления в соответствии с воспроизводимой на сцене эпохой.

После войны в 1948 году Туганов М. С. приступает к работе над полотном «Пир нартов» (акварельный вариант был написан в 1927 году).

«Пир нартов» стал итогом всей его творческой жизни: «В моей картине „Пир нартов“ Сослан показан из того места сказания, где Сослан и Челахсартаг соревнуются в танце сначала на столе, а потом на чаше с пивом. Мне однажды удалось увидеть своими глазами такой спорный танец. Один на голове держал полную чашу с пивом, и во время танца он не пролил ни одной капли. Другой прыгал на столе, и на голове у него были не деревянные чаши, а бутылки с пивом и, прыгая на стол, а потом обратно на землю он не ронял ни одной бутылки. Молодежь Осетии всегда упражнялась в таких искусных танцах. Этим танцам их специально никто не обучал. Увидев эти ловкие, смелые танцы осетинской молодежи, я решил использовать этот сюжет в «Пире нартов», т. к. все это мне живо напоминало описание пиров у нартов»¹.

Геометрическая правильность композиции, четкость рисунка, колорит и, наконец, размеры полотна — 265 × 500 см помогают раскрыть сюжет. Горящие факелы по бокам и костер в центре условно делят картину на три части. Композиция объединяет несколько самостоятельных сцен. На переднем плане — полная жизни и движения, веселящаяся людская масса, над которой возвышается мощная фигура нарта Сослана. Он исполняет свой темпераментный, зажигательный танец с кинжалами. В свете факелов, слева, за жертвенным столом сидят три седобородых старца. Справа и в центре картины как будто только что отодвинули темно-красный занавес, поддерживаемый колонной, и взору зрителей в свете костра предстали нарты, исполняющие ритуальный танец — симд. Точность жестов и мимики выражает сложную гамму характеров. Найденные образы и расстановка акцентов позволили М. С. Туганову достигнуть большой выразительности. Свет, падающий из глубины, заполняет передний план, смягчает очертания предметов и придает центральной фигуре особую выразительность.

¹ НА СОНИИГСИ. Ф. искусство. Оп. 1. Д. 26. П. 1. Л. 9. Туганов М. С. Как я работал над картинами нартских сказаний.

Фигура Сослана с ее мощным, скульптурным торсом и античным профилем представляет собой смысловой центр картины и занимает ключевое положение в композиции. Руки вскинуты вверх. Кинжалы скрещены над головой, образуя самую высокую и значимую точку в композиции. Турьи рога над головой Сослана, к которым тянется цепь, подчеркивают ритуальность происходящего. В основе центральной фигуры лежит треугольник, который, несмотря на живой мотив, вырисовывается определенно. Треугольники составляют ноги и руки Сослана, его согнутые колени, плечи и талию. Локоть левой руки и правого колена, локоть правой руки и пятка отставленной назад левой ноги — тоже образуют треугольники. Две фигуры у основания полотна и скрещенные мечи образуют треугольник.

Нарты... Вот они перед нами во всей красоте и удали. М. С. Тугановым дана галерея типов оригинальных, неподражаемых, легендарных. Образы, источающие силу, энергию, бьющую через край. Вся эта пестрая толпа в движении. Художник остановил миг и силою своего дара перенес к нам «в сегодня» картину далекого прошлого со всеми ее ароматами, музыкой, сложными характерами. М. С. Тугановым создано широкое эпическое полотно, воплощающее мысль о богатстве сил и духовном величии народа [8, с. 66–67]. В своем самобытном творчестве талантливый осетинский художник Махарбек Сафарович Туганов отразил художественное мировоззрение своего народа.

Устремленность осетинского художника М. С. Туганова вслед за художниками петербургского объединения «Мир искусства» в прошлое — это «искание в нем неосуществимого в настоящем. Это не стилизация и не подражание какому-нибудь мастеру прошлого или какой-либо старой школе. Мы имеем тут немало исканий художественного образа в мире навсегда ушедшего» [9, с. 3]. В стремлении к уходу в прошлое видится жадное искание нового.

Список литературы

1. **Абаев В. И.** *Нартовский эпос осетин* : Избранные труды / В. И. Абаев, отв. ред. и сост. В. М. Гусалов. — Владикавказ: ИР, 1990. — 182 с.
2. **Астраханцева Т. П.** «Внутренняя» и «внешняя» эмиграция Николая Васильевича Глобы. Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939 : Сборник статей / отв. ред. Вздорнов Г. И. и др. — М.: Индрик, 2008. — 690 с.
3. **Бахтин М. М.** *Эстетика словесного творчества* / М. М. Бахтин, сост. С. Г. Бочаров и др. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 352 с.
4. **Гиреев Д. А.** *Литературное наследие Махарбека Туганова* / Сост. Гиреев Д., Туганов Э. — Орджоникидзе: Ир, 1977. — 238 с.
5. *Новое о Репине.* Статьи и письма художника, воспоминания учеников и друзей, публикации / ред. А. Н. Тырса, сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. — Л.: Художник РСФСР, 1968. — 433 с.
6. *Осетинские нартские сказания* / Под. ред. Н. Тихонова; ил. М. С. Туганова. — М.: Гослитиздат, 1949. — 436 с.

7. **Плиева М. Г.** «Сила... обаяние исходили из глубины правдивой, чистой и задушевной натуры Ильи Ефимовича Репина» / М. Г. Плиева // Творчество И. Е. Репина и проблемы современного реализма : к 170-летию со дня рождения : материалы Международной научной конференции / ГТГ / ред. кол. Т. В. Юденкова, Л. И. Иовлева, Т. Л. Карпова. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. — С. 277–287.
8. **Плиева М. Г.** *Становление и развитие изобразительного искусства Республики Северная Осетия — Алания 1920–1990 годов*: дис. канд. искусств / М. Г. Плиева. — 2008. — С. 66–67.
9. **Стрелков А. С.** *Мир искусства* / А. Стрелков, ред. П. П. Муратов. — М. — Пг.: Гос. изд-во, 1923. — 27 с.
10. **Туганов М. С.** *Литературное наследие* / Махарбек Туганов; вступ. статья и примеч. Д. Гиреева. — Орджоникидзе: Ир, 1977. — 239 с.
11. **Хахим М.** *Махарбек Туганов — народный художник Осетии* / Муса Хахим — Орджоникидзе: Сев.-Осет. кн. изд-во, 1962. — 65 с.
12. **Харегов В.** *На репетициях ансамбля* / Махарбек Туганов, под ред. Х.-М. А. Дзуццати. — Цхинвал: Ирыстон, 1986. — 156 с.
13. **Хетагуров К. Л.** Соч. в 3-х томах. Иллюстрации народного художника Северо-Осетинской АССР М. С. Туганова / К. Л. Хетагуров, под ред. М. Б. Кайтукова. — Дзауджикау: Госиздат Сев.-Осет. АССР, 1951.
14. **Якимович А. К.** *Искусство Нового времени как «машинное непослушание»* / А. К. Якимович // Искусствознание. — 2006. — № 1. — С. 365.

Енина И. А.
соискатель кафедры русского искусства
факультета теории и истории искусств
Санкт-Петербургская академия
художеств имени Ильи Репина
сотрудник реставрационно-
хранительского центра
Государственный Эрмитаж
ivetta.enina@mail.ru
Санкт-Петербург, Россия

Северные объединения любителей искусств и их значение в контексте культуры XX века

В статье рассматривается становление и развитие северных художественных объединений и кружков конца XIX — начала XX века как важнейшей формы внеакадемической самоорганизации художественной жизни России в контексте предпосылок к формированию региональных культурных центров. Отмечается, что на фоне ведущей роли Академии художеств действующая модель художественного образования и просветительства Императорского Общества поощрения художеств (ИОПХ) стала институциональным образцом для провинциальных инициатив. Прослеживается связь столичных объединений (МОЛХ, Артель художников, ТПХВ) и художественных кружков (Абрамцево, Талашкино) с расширением выставочной практики и возникновением региональных обществ любителей искусств в 1890-е годы. На примере Северного кружка любителей искусств в Вологде и Архангельского общества изучения Русского Севера анализируется, как выставочная, лекционная, издательская и собирательская деятельность способствовала формированию музейных собраний, развитию художественного образования и укреплению культурной инфраструктуры Русского Севера. Делается вывод, что северные объединения выступали значимым фактором формирования регионального художественного самосознания и устойчивого визуального образа Севера в контексте культуры XX века.

Ключевые слова: северные объединения, Русский Север, художественная культура XX века, северный пейзаж.

Enina I. A.
applicant for the Department of Russian Art,
Faculty of Theory and History of Art
Saint Petersburg Academy of Arts named
after Ilya Repin
An employee of the Conservation and Storage
Center,

Northern Art Lovers' Associations and Their Role in the Cultural Landscape of the Twentieth Century

The article examines the emergence and development of northern artistic associations and circles at the turn of the late nineteenth and early twentieth centuries as a key form of extra-academic self-organization within Russian artistic life, viewed in the context of the prerequisites for the formation of regional cultural centres. It is noted that, alongside the leading role of the Imperial Academy of Arts, the model of artistic education and enlightenment developed by the Imperial Society for the Encouragement of the Arts (ISEA) functioned as an institutional prototype for provincial initiatives. The study traces the connections between metropolitan associations (the Moscow Society of Art Lovers, the Artists' Artel, and the Society for Traveling Art Exhibitions) and artistic circles such as Abramtsevo and Talashkino, demonstrating their role in the expansion of exhibition practice and the emergence of regional societies of art lovers in the 1890s. Through the case studies of the Northern Circle of Art Lovers in Vologda and the Arkhangelsk Society for the Study of the Russian North, the article analyses how exhibition, lecture, publishing, and collecting activities contributed to the formation of museum collections, the development of art education, and the consolidation of the cultural infrastructure of the Russian North. It concludes that northern artistic associations constituted a significant factor in the formation of regional artistic self-awareness and a stable visual image of the North within the cultural landscape of the twentieth century.

Keywords: northern artistic associations, the Russian North, twentieth-century artistic culture, northern landscape.

Конец XIX — начало XX века в истории русской художественной культуры по праву может быть охарактеризован как эпоха активного формирования художественных объединений. Именно в этот период складывается устойчивая потребность в коллективных формах художественной деятельности, направленных на переосмысление академических норм, расширение социальной функции искусства и поиск новых форм взаимодействия художника с обществом. Возникновение и развитие художественных объединений отражает более широкий процесс трансформации культурного сознания рубежа веков, связанный с изменением общественного уклада, ростом просветительских инициатив и усилением интереса к региональным культурным процессам.

Социальные процессы в культурной среде второй половины XIX века происходили на фоне уже сложившейся институциональной системы художественного образования и поддержки искусства. Академия художеств занимала ведущую роль в системе художественного образования, а Императорское общество поощрения художеств с самого основания было ориентированно на развитие художественного образования, поддержку даровитых художников, распространение всех изящных искусств, издание различных книг, альбомов по искусству и формирование художественного вкуса публики. Как подчеркивает Е. А. Боровская, у Общества была еще одна цель — создание системы художественного образования, более доступной для одаренных молодых людей разных сословий, чем обучение в Академии художеств. Центральным элементом деятельности Общества являлась Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников, ориентированная на широкий круг слушателей — от молодежи и ремесленников до учащихся, не имевших возможности поступления в высшие художественные учебные заведения. Такая педагогическая модель формировала социально доступную и практически ориентированную образовательную среду, способствовавшую воспитанию не только профессионально подготовленных, но и культурно активных деятелей искусства [1, с. 117]. Общество объединяло функции выставочной, музейной, просветительской и образовательной институции, формируя устойчивую модель художественной инфраструктуры. Отметим, что в 1889 году Императорское общество поощрения художеств открыло пригородные отделения, расширяя пределы образовательного и просветительского влияния.

На этом фоне в 1860–1870-е годы в столичных центрах — Москве и Санкт-Петербурге — начинают формироваться новые формы художественной самоорганизации. Московское общество любителей художеств создавалось группой ценителей художественного искусства для поддержки талантливых художников и создания Публичной галереи. Санкт-Петербургская Артель художников — первая в истории российского изобразительного искусства независимая творческая организация живописцев — была ориентирована на коллективное творчество и поиск альтернатив академической системе. Деятельность Товарищества передвижных художественных выставок была направлена на распространение искусства во всех регионах Российской империи. Практически параллельно с этим в имении С. И. Мамонтова в Абрамцеве складывается Абрамцевский художественный кружок, ставший важным центром художественного экспериментирования и взаимодействия творческой интеллигенции. К концу века еще одним значимым местом художественной жизни становится имение Талашкино княгини М. К. Тенишевой, где работали мастерские народных промыслов, сельскохозяйственная школа, театр, оркестр и музей старины. Этот художественный очаг также был тесно связан с образовательными и просветительскими инициативами Императорского общества поощрения художеств через Н. К. Рериха.

1890-е годы в целом становятся важным этапом в развитии региональной художественной жизни: на фоне активной выставочной деятельности передвижников и роста интереса к живописи начинают формироваться локальные

художественные центры и общества любителей искусств. Возникают Казанское, Орловское, Ростовское общества любителей искусств, Астраханский художественный кружок, Оренбургское общество любителей художеств, Ставропольский кружок любителей изящных искусств и другие [7, с. 28–29, 80–81, 225–226, 227, 251, 291–292]. Эти организации, во многом ориентируясь на институциональные модели столичных объединений и ИОПХ, способствовали формированию устойчивой художественной среды в регионах и развитию локальной выставочной практики.

Усиливается интерес к коллекционированию произведений искусства со стороны представителей купечества, промышленников и образованной интеллигенции. Современные исследователи отмечают, что именно в этот период формируется новая модель частного коллекционера, для которого собирательство становится не только формой социального престижа, но и осознанной культурной миссией. Коллекционирование приобретает публично-просветительский характер: коллекции открываются для общества, становятся основой выставок, музеев и научной работы, собиратель осознает себя участником культурного процесса, а не только владельцем ценностей [5, с. 81]. В этом смысле коллекционеры действуют в одном культурном поле с художественными кружками и объединениями, поскольку их деятельность формирует внеакадемическую инфраструктуру художественной жизни, поддерживает художников, способствует институционализации искусства в регионах [11, с. 34].

Существенную роль в процессе формирования региональных художественных центров сыграл общественный и политический интерес к окраинным территориям. Одним из ключевых административных и культурных центров страны становится Вологда. Интерес к северным регионам усиливался еще с 1880-х годов и был связан с комплексом государственных задач, включавших поиск новых морских гаваней, развитие торговли и формирование транспортной инфраструктуры. Особое значение имело строительство железнодорожной линии Ярославль — Вологда — Архангельск (1894–1897), превратившей Вологду в важнейший транспортный узел, связующий центральные районы страны с Беломорским регионом. Этот статус опирался и на более раннюю историческую традицию: начиная с XIV–XV веков Вологда играла значительную роль в системе северных торговых путей, что закрепило за ней репутацию своеобразной «столицы Русского Севера» — культурного и символического центра обширных территорий от Вологодской земли до Архангельска и дальше за полярный круг.

В конце XIX века для изучения быта, традиций и художественного наследия Русского Севера отправился В. В. Верещагин, он считал Вологду почти своей родиной, так как родился неподалеку в Череповце. По итогам поездки художник в своих высказываниях подчеркивал противоречие между низким уровнем грамотности крестьянского населения и исключительным богатством местной художественной культуры — архитектуры, декоративно-прикладного искусства, музыкальной и фольклорной традиции, значение которых, по его наблюдениям, оставалось не осознанным самими носителями. В 1894 г. он писал: «Я дивился неряшливости и нерадению, с которыми охраняются лесные

богатства», он не идеализировал жизнь северян, его удручало широкое распространение пьянства и поразительная нищета. Целые деревни жили на подающих, плохо питались, не занимались хозяйством и выращиванием. «Прошу помочь этим необъятным, чудесным привольным краям, Богом не обиженным, но людьми порядочно-таки забытым», — писал он в Императорское вольное экономическое общество [4, с. 270].

На этом фоне идея создания Северного кружка любителей искусств, выдвинутая талантливой вологодской художницей А. А. Каринской, нашла отклик у представителей северной интеллигенции. Для живописца-исследователя А. А. Борисова и его единомышленников художественная деятельность мыслилась не только как форма творческого самовыражения, но и как средство просветительского воздействия, формирования устойчивой культурной среды и развития регионального самосознания.

Кружок был учрежден по инициативе инженера-технолога А. Н. Белозерова и художницы А. Н. Каринской, среди членов-учредителей были профессор Академии художеств А. А. Киселёв, мастер северного пейзажа А. А. Борисов и тайный советник С. В. Рухлов, который пожертвовал средства на его организацию. Среди почетных членов — И. Е. Репин, Е. Е. Лансере, Ф. М. Вахрушов, Г. К. Лукомский. Кружок любителей искусств объединял художников, коллекционеров, краеведов и педагогов и был официально оформлен после выставки, организованной в Вологде весной 1905 года при участии А. А. Киселёва. В ней воодушевленно приняли участие уже известные петербургские и московские художники, но также и местные любители, чьи работы составили особый раздел. Так Кружок сразу обозначил одну из своих целей — поддержку региональных мастеров.

Устав, утвержденный 19 февраля 1906 года, опирался на идеи уже действующих в столице институций и закреплял просветительские цели Кружка: организацию выставок, основание Вологодского публичного музея и общедоступной рисовальной школы, сближение любителей искусства с профессиональными художниками, содействие получению художественного образования талантливыми членами кружка.

Поддержка со стороны видных деятелей способствовала успеху выставочной деятельности, в которой принимали участие видные мастера своего времени. В 1908 году в выставке принимали участие Н. Н. Дубовской, К. В. Лемох, В. Е. Маковский и другие художники академического направления, среди северян — А. А. Борисов, А. Н. Каринская и Ф. М. Вахрушев. В следующей выставке, состоявшейся в 1909 году, участвовали, в основном, мирискусники и члены Нового общества художников: Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, А. Ф. Гауш, Е. Е. Лансере, Г. К. Лукомский и другие. После перерыва 1909–1912 годов работа кружка возобновилась и сопровождалась активной выставочной, лекционной и исследовательской деятельностью с участием членов «Мира искусства», СРХ, ТПХВ и Нового общества художников. Выставка 1914 года включала также архитектурный раздел (работы Н. Е. Лансере, Г. К. Лукомского, В. А. Покровского, А. И. Таманова, И. А. Фомина). Отдельно был представлен раздел вологодской старины и народных промыслов [7, с. 269–270].

Стоит отдельно отметить, что в том же 1912 году под патронажем Северного кружка любителей изящных искусств в Вологде была открыта художественная школа Е. Н. Волковой с рисовальными классами для детей, там же располагалась библиотека художественной и специализированной литературы.

Анна Николаевна Каринская в 1916 году писала в журнале «Временник»: «работая много лет по разным захолустным уголкам нашего обширного Севера и, главным образом, по уездам Вологодской губернии, и сильно увлекаясь могучей и дикой красотой северных видов, я часто поражалась равнодушием местных обывателей как к красотам природы, так и полнейшим непониманием, и неразвитым вкусом по отношению к живописи. Большая часть населения [...] не выезжали даже за пределы своего уезда и была совершенно не знакома ни с какими произведениями искусства» [8, с. 103–104].

Сначала деятельность кружка поощрялась местными властями, ведь благодаря ему в Вологде осуществилось формирование первого собрания живописи, скульптуры и предметов декоративно-прикладного искусства, открылся художественный техникум, в регион начали приезжать известные мастера живописи и скульптуры и в целом общий культурный уровень края оказался на подъеме. Но уже в 1918 году состоялась последняя выставка, а к 1920-му из-за целого вороха недовольств сюжетными мотивами произведений, не отвечавших агитационным идеям нового времени, Кружок был ликвидирован. Собрание его живописных произведений и скульптуры было передано в краеведческий музей, а позднее легло в основу собрания Вологодской областной картинной галереи. Книжное собрание было передано в состав Городской библиотеки. В более поздний советский период признавалось, что создание кружка «положило начало местному художественному самосознанию» и явилось первой вехой в художественной истории Вологодчины [3, с. 9]. Изданная кружком в 1914 году книга Г. К. Лукомского «Вологда в ее старине» выдержала несколько переизданий и до настоящего времени является одним из лучших источников информации и популярных путеводителей по Вологде [9].

Существенную роль в формировании культурной и музейной инфраструктуры Русского Севера в начале XX века сыграло Архангельское общество изучения Русского Севера [14, с. 60], основанное в 1908 году по инициативе архангельского вице-губернатора Александра Шидловского, которое включало три отделения: Поморское отделение и Виремский и Сорокско-Карельский отделы. В задачи общества входило комплексное изучение региона — его истории, географии, культуры, быта и художественных традиций [6, с. 67], что непосредственно отражалось в практике собирания и сохранения материальных памятников северной культуры. Число организаторов и участников превышало триста человек, объединенных идеей изучения и сохранения культурного наследия. Среди них художник и писатель С. Г. Писахов, полярный исследователь В. А. Русанов, писатель и этнограф Б. В. Шергин, чья деятельность сочетала научный, художественный и просветительский подходы, краевед Н. М. Сибирцев, ученый А. В. Журавский, купец А. И. Вальнев и другие [10, с. 4].

Деятельность Архангельского общества изучения Русского Севера включала организацию выставок и концертных мероприятий, способствовавших популяризации северной культуры среди широких слоев населения; показательной в этом отношении стала серия выставок под общим названием «Русский Север», пользовавшаяся значительным общественным интересом. Существенное место в работе общества занимала публикация материалов, посвященных традиционной культуре населения региона: в журнале преобладали фольклорные тексты, этнографические описания, путевые заметки и очерки, фиксировавшие особенности северного быта. Важным направлением стала и систематическая собирательская деятельность, ориентированная на изучение обрядов, календарных праздников и норм общинного права русской деревни, осуществлявшаяся как в уездах Архангельской губернии, так и за ее пределами. Совокупность этих инициатив позволяет рассматривать Архангельское общество изучения Русского Севера как первое краеведческое объединение региона, чья деятельность была направлена на комплексное — экономическое, научное и культурное — развитие Русского Севера.

Активная деятельность общества способствовала открытию библиотеки и музея, где формировались коллекции предметов народного искусства, этнографии и художественного наследия Севера, впоследствии ставшие важной частью региональных музейных собраний. В 1909–1918 годах издание журнала «Известия Архангельского общества изучения Русского Севера» способствовало популяризации результатов собирательской и исследовательской работы и привлечению внимания к сохранению культурного наследия региона. Таким образом, деятельность общества стала важным фактором институционализации музейного дела на Севере, обеспечив переход от частных и разрозненных собраний к системному формированию культурных фондов.

По особому пути развивалась институционализация художественной жизни Кольского Заполярья. Из Мурманского морского порта отправлялись научно-исследовательские суда с профессиональными художниками в составе экспедиций, их работы затем экспонировались в Мурманске, некоторые становились частью собрания Краеведческого музея, учрежденного в 1927 году. Профессиональное искусство было представлено приезжими деятелями. В начале советского периода отмечается доминирование пейзажного жанра и отражение быта коренного населения Заполярья, это серии в творчестве М. М. Берингова, Н. С. Бом-Григорьевой, В. В. Крайнева, С. Г. Писахова, В. В. Чернолуцкого. В собрание музея также вошли уникальные материалы, которые сейчас называют «Арктической коллекцией»: материалы о научных экспедициях к Новой Земле и Земле Франца-Иосифа, на Шпицберген, Вайгач; об исследователях Севера, об экспедициях И. Д. Папанина, челюскинцев; о легендарных ледоколах «Александр Сибиряков», «Георгий Седов», «Арктика», «Сибирь», «Россия», «Советский Союз», «Вайгач», «Таймыр», «Ямал», «50 лет Победы», «Севморпуть», о природе Арктики и об освоении Северного морского пути. Фондовая коллекция особенно востребована в наше время, когда проводятся исследования, пишутся статьи, доклады, исторические очерки

об Арктике, зоне актуальных стратегических интересов Российской Федерации [13, с. 81–82].

Связанная с интересом к Северу самоорганизация художественной жизни повлекла за собой оперативное создание новых институциональных форм [2, с. 40, 90], одной из которых стало открытие Мурманского отделения Союза художников РСФСР в 1964 году. Он стал отправной точкой формирования профессиональной художественной жизни региона, благодаря чему живопись Кольского Заполярья выделяется в отдельную тему искусствоведческих исследований. Кроме Союза были созданы также молодежные объединения, объединение самодеятельных художников «Северная палитра», Центр художественных ремесел [2, с. 41–42]. Мурманский областной художественный музей выделился в отдельную структуру из отдела Краеведческого музея лишь в 1990 году и стал единственным за полярным кругом музеем изобразительного искусства. Создание регионального художественного музея говорит о самостоятельном пути изобразительного искусства Кольского Заполярья [12, с. 22].

По схожему пути можно отметить учреждение Музея изобразительных искусств Республики Карелия, Архангельского музея изобразительных искусств, ставших важными региональными центрами сбора, изучения и экспонирования уникальных материалов о художественном освоении Русского Севера. Отдельно стоит отметить музей Арктики и Антарктики в Санкт-Петербурге, чья активная деятельность по сбору и сохранению полотен и предметов из экспедиций еще с 1930-х годов популяризирует идею освоения Севера в центральном регионе.

Северные объединения любителей искусств и специализированные кружки следует рассматривать как важный элемент художественной культуры XX века, отражающий специфику региональных форм художественной самоорганизации и их взаимодействие с общероссийскими культурными процессами. Деятельность локальных учреждений способствовала развитию выставочной практики, популяризации искусства, формированию локальных художественных коллекций и укреплению культурной инфраструктуры Русского Севера. В совокупности эти процессы позволяют говорить о северных художественных объединениях как о значимом факторе формирования визуального и культурного образа региона в контексте истории искусства XX столетия.

Список литературы

1. **Боровская Е. А.** *К 200-летию Императорского общества поощрения художеств: художественные мастерские и школы ИОПХ* / Боровская Е. А. // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2023. — Вып. 64. — С. 117–127.
2. **Вагинова Л. С.** *Художественная культура Кольского Заполярья: историческая типология* : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д. культуролог. н. : Спец. 24.00.01 / Вагинова Лидия Сергеевна ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2004. — 58 с.

3. **Воронова О. П.** *Художники Вологды* / О. П. Воронова. — Л.: Художник РСФСР, 1979. — 183 с.
4. **Демин Л.** *С мольбертом по земному шару. Мир глазами В. В. Верещагина* / Л. Демин. — М.: Мысль, 1991. — 373 с.
5. **Домбровский В. В.** *Деятельность меценатов и коллекционеров по развитию и популяризации культуры России конца XIX — начала XX века* / В. В. Домбровский. // Молодой ученый. — 2025. — № 3 (554). — С. 81–85.
6. **Зайков К. С., Задорин М. Ю.** *Роль Архангельского общества изучения Русского Севера в утверждении российского присутствия в Арктике в конце XIX — начале XX в. (на материалах архивных источников)* / Полярные чтения — 2019. Арктика: вопросы управления: материалы пятой Международной научно-практической конференции, 29–30 апреля 2019 г. / Государственные и общественные организации в управлении Арктикой: прошлое, настоящее, будущее / Полярные чтения на ледоколе «Красин». — 2019. — М.: Издательство «Паулсен», 2020. — С. 64–75.
7. *Золотой век художественных объединений в России и СССР.* (Сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд) — СПб.: Издательство Чернышева, 1992. — С. 269–270.
8. *Из жизни кружка. Воспоминания А. Н. Каринской* // Временник : 1. — Вологда: Сев. кружок любителей изящ. искусств, 1916. — 124 с.
9. **Лукомский Г. К.** *Вологда в ее старине: писание памятников художественной и архитектурной старины* / Г. К. Лукомский; сост. и изд. при участии чл. Северного кружка любителей изящ. искусств. — СПб.: Сев. кружок любителей изящ. искусств, 1914. — 362 с.
10. *Открытие общества. Состав правления. Список членов* / Арханг. о-во изучения Рус. Севера. — Архангельск, 1909. — 34 с.
11. **Павлова М. А.** *Частное коллекционирование в России XVIII — начала XX века (историко-культурный аспект)* / М. А. Павлова // Вестник Костромского государственного университета. — 2017. — Т. 23. — № 4. — С. 31–35.
12. **Федотова А. В.** *Традиции и инновации в изобразительном искусстве Кольского Заполярья в динамике культуры XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01* / Рос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2011. — 26 с.
13. **Химчук Е. П.** *Мурманский областной краеведческий музей — старейший музей Кольского Севера* / Е. П. Химчук // Полярные чтения на ледоколе «Красин» — 2017. Музеи в Арктике и Арктика в музеях: материалы пятой Международной научно-практической конференции, 29–30 апреля 2017 г. / [Музейно-выставочный центр технического и технологического освоения Арктики и др.]. — СПб.: Паулсен, 2018. — С. 77–85.
14. **Хрушкая Л. Н.** *Архангельское общество изучения Русского Севера (АОИРС) 1908–1920* / Л. Н. Хрушкая // Поморская энциклопедия: в 5 т. — Архангельск, 2001. — Т. 1: История Архангельского Севера.

Никишин-Голандский В. А.
независимый исследователь
Санкт-Петербург, Россия
i@ngva.ru

Катализатор идеи создания серий «Игрушки»

Вдохновение, творческий поиск, неожиданная находка — обычно так объясняется причина возникновения того или иного художественного произведения. Нередко источник идеи может быть и внешний. Однако далеко не всегда он бывает раскрыт, если свидетельства такого рода не попали в мемуары. Выявление первоисточника или аналога произведения несомненно является удачей, ведь сложившаяся версия о секретах его появления способна раскрыть и новые аспекты его восприятия. Статья посвящена сопоставлению известных серий открытых писем по рисункам А. Н. Бенуа «Игрушки кустарного производства» с вероятным прообразом и художественным источником сюжетов. Введение в научный оборот серии, подтолкнувшей художника к реализации собственной задумки, опосредованно должно привлечь внимание и к более широкому вопросу — взаимосвязях в профессиональном сообществе издателей открыток в начале XX века.

Ключевые слова: открытка, издательство, Бенуа, дети, коллекционеры, игрушки, Так и сыновья, Община св. Евгении.

Nikishin-Golandskiy V. A.
independent researcher
Saint Petersburg, Russia

The catalyst for the idea of creating the “Toys” series

Inspiration, creative exploration, an unexpected discovery — these are the usual explanations for the origins of a work of art. The source of an idea can often be external. However, it is not always revealed unless such evidence is included in memoirs. Identifying original source or analogue of a work is undoubtedly a stroke of luck, as established theory about the secrets of its creation can reveal new aspects of its perception. This article compares the well-known series of postcards based on A. N. Benois’s designs, “Handmade Toys”, with probable prototype and artistic source of the subjects. Introduction of the series, which led the artist to implementation of his own idea, into scientific use should indirectly draw attention to a broader issue: interrelations within the professional community of postcard publishers in the early 20th century.

Keywords: postcard, publishing house, Benois, children, collectors, toys, Raphael Tuck & Sons, Community of St. Eugenia.

По признаниям Александра Николаевича Бенуа, он начал собирать игрушки в начале 1890-х годов. В этот период повсеместно происходит промышленная замена кустарных ярмарочных изделий. Ощущая скорое исчезновение напоминающих о детстве игрушек, художник не просто собирает свою коллекцию, он «спасает» лучшие найденные им экспонаты. Бенуа весьма подробно сформулировал свой подход к коллекционированию игрушек, всецело в этом вопросе исходя «из уважения к ним». Во-первых — полное неприятие музейного подхода: «игрушки у меня стоят в беспорядке», «систематизации для своей коллекции я также не признаю», во-вторых, касаясь вопросов исследований, он пишет однозначно — «это не мое дело». Эти тезисы им выдвигаются, чтобы дать первое место игрушке — «достаточно и того, что это чисто русские вещи, „милые русские вещи“, что это „цветы деревни“» [4, с. 52]. Однако повествуя в очерках об игрушках, Бенуа демонстрирует всю свою эрудицию в разных областях истории и искусства.

Войдя в 1902 году в Комиссию художественных изданий Общины св. Евгении на правах лидера издательства, Бенуа вдохновил и инициировал выпуски новых серий открыток, будучи при этом и автором рисунков для ряда открытых писем. Он не вывел предприятие на должный коммерческий уровень, однако его художественные композиции «расширили для всех понимание открытки как вида прикладной графики малых форм и стали одной из первых ласточек зарождения авторской открытки» [8, с. 134]. В 1904–1905 годах Александр Николаевич отдал должное своему увлечению игрушкой и создал рисунки для двух серий открытых писем «Игрушки кустарного производства», включающих 12 сюжетов (издательские №№ открыток: 1057–1062 — 1904 год, 1275–1280 — 1905 год) [5, с. 209–210, 246–247]. Тут были собраны всевозможные типы народной Сергиево-Посадской игрушки: деревянные резные, глиняные, механические «с движением» и «со звуком», «китайские мелочи» и другие... Каждая серия состояла из шести открыток и продавалась в конвертах, проиллюстрированных художником и различавшихся цветом — в рисунке для первой серии преобладал зеленый, для второй — красный. В конверт второй серии была вложена и небольшая брошюра с разъяснением замысла этого издания. Одна открытка в каждой серии представляла собой своеобразную заставку и была озаглавлена «Из мира фантастичного» «I» и «II», таким образом к официальному названию набора добавилось еще одно.

Наталья Мозохина, изучавшая сотрудничество Александра Бенуа с Общиной св. Евгении, довольно детально описала все нюансы появления серий «Игрушек», вплоть до этапа их реализации. Как коллекционер Бенуа смог воплотить возможность поделиться своим сокровенным с широкой публикой. Как искусствовед он превосходно обосновал актуальность выпуска, опубликовав свою статью и в сопроводительном буклете, и в журнале «Открытое письмо» (позже, в 1912 году он вернулся к этой теме, и в журнале «Аполлон» вышла еще одна статья об игрушках). Художник провел отбор предметов

из своей коллекции и сгруппировал их для открыточных композиций «согласно принципам театральных инсценировок». Затем был весьма долгий и сложный этап производства — «А. Н. Бенуа использовал особый метод создания рисунка, упрощавший его репродуцирование в типографии, но увеличивающий трудозатраты самого художника» [8, с. 142]. Наконец, состоялся выход серий в свет — и полный провал, публика приняла тираж холодно [7, с. 40]. Не исключено, что поздняя публикация в «Аполлоне» появилась не случайно и была призвана как-то исправить сложившееся положение, по всей вероятности, «Игрушки» не были распроданы полностью [8, с. 144] и не переиздавались.

Эта серия, по всей видимости, надломила издательскую ипостась Бенуа: «Неуспех моих „Игрушек“ меня несколько удивляет (ибо я думал, как раз, что они должны пойти, и продолжаю думать, что в свое время при известной рекламе они и пойдут), но в конце концов примеряюсь с мыслью, что я недостаточно хорош для открыток, и надеюсь, что в других областях найду большую оценку» [8, с. 143]. Художник потерял веру в себя, как в мастера авторской открытки, а Комитет перестал видеть в нем лидера и редактора, оттесняя его от активного руководства издательством.

Итак, комплекты открыток «Игрушки» или «Из мира фантастического» можно назвать весьма своеобразным тематически и стилистически неожиданным выпуском, если рассматривать их в контексте сложившихся тенденций предыдущих выпусков. Воспринимая «Игрушки» как предложение рынку нового неопробованного продукта, пусть и обставленного с изысканным вкусом, со ставкой на коллекционеров, можно согласиться, что это и было причиной, почему он был прохладно встречен широкой публикой и признан коммерческим «неуспехом» издательства.

На европейских и отечественных открытках начала XX века игрушки встречаются преимущественно в сопровождении детей или в мешке с рождественскими подарками. В качестве самостоятельных персонажей их начинают активно использовать на открытках ближе к 1910-м годам и позже. В России — это преимущественно фотографии экспонатов из частных коллекций или мастерских¹. Исключение составляют только «Игрушки» Бенуа. Однако за рубежом можно встретить и более ранние случаи использования игрушек, также «солирующих» в открытках. В 1903 году компанией Raphael Tuck & Sons («Так и сыновья», Лондон, Англия) был предпринят выпуск серий «Рождество в стране игрушек» (издательские №№ серий: 1741, 1754) [10, 11]. Тот факт, что она была рисованной и вышла за год до «Игрушек» Общины св. Евгении, заставляет предположить, что именно она могла дать пищу для размышления и побудить Александра Бенуа начать работу в этом же направлении.

¹ С. К. Исаков. Игрушки из крученой бумаги. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг; Народный детский сад Кружка совместного воспитания и образования детей. М.: Друкарь; Кукла по рисунку Р. Н. Браиловской (в пользу Центрального бюро при московской городской управе по оказанию помощи лицам, пострадавшим от войны). М.: Печатня А. П. Коркина и А. В. Бейдман и пр.

Компания «Так и сыновья» начала свою деятельность в области открыток в 1899 году, уже будучи популярным издателем разнообразной высокохудожественной печатной продукции. На российский рынок компания вышла в 1908–1909 годах, когда появились серии, где подписи дублировались на русском — «Санкт-Петербург» и «Москва» (1908), «Третьяковская галерея» (1909) и «Сибирь» (1908). С ними в Россию попала и серия цветов Катаринны Кляйн (1908). К теме России «Так и сыновья» обращалась ранее в 1901 и 1902 годах в двух геральдических сериях, портрет императрицы вышел в серии «Королевы Европы» (1903), тогда же была напечатана черно-белая серия «Народы России» (худ. Ф. Кучера, 1903), и, конечно, в период Русско-японской войны обе стороны нашли отражение в нескольких сериях. Интерес к «холодной стране», возникший после этого конфликта, и повлиял на выпуск двух серий «Жизнь в России» (худ. Ф. Феллер, 1906, 1907). Офисы «Так и сыновья» были открыты в Лондоне, Нью-Йорке, Монреале, Берлине, Париже и Торонто, а также в Индии, Южной Америке и Южной Африке. Нет сведений об офисе в России, возможно, он был открыт в 1910-х перед Первой мировой войной. Основное производство открыток базировалось в Германии, вспомогательные находились в Англии и Голландии. Открытки выпускались сериями по 6 штук и в реализацию поступали в унифицированных конвертах с рекламными объявлениями, списками серий и впечатанной информацией о наборе.

В период 1904–1905 годов, когда вышли «Игрушки», продукция «Так и сыновья» еще не была широко известна в России, она ограниченными партиями ввозилась из Европы частными продавцами открыток, желавшими расширить ассортимент. При этом крупные предприниматели, связанные с открыточным бизнесом, не могли не знать об успехах этой компании и не следить за ее новинками.

Рисунки открыток «Рождество в стране игрушек» были исполнены просто, лаконично и единообразно. Художник неизвестен. Здесь нет никакого «фантастичного» антуража — только фигурки без какой-либо этнографической составляющей (поставленной в сериях Бенуа во главу угла), единообразные настолько, что можно представить, что перед нами реклама какого-то определенного набора игрушек. Представлен ассортимент для детей, не чуждых техники, хоть и ретроспективный для своего времени, но, можно сказать, сугубо мальчишеский. Тут и омнибусы, и парусники, и паровозы. Сценкам в городских и сельских местностях создан антураж из таких же игрушечных домов, камней, деревьев и плоских площадок, имитирующих воду и газоны.

Серия вышла в конце года, то есть в период повсеместного дарения подобных игрушек, и сопровождалась поздравлением с Новым годом и Рождеством! Этот факт немаловажен, он говорит о приверженности традиции использования изображения игрушек на открытых письмах именно в этот период. Ясно, что все это говорит в пользу успешности предприятия. Возвращаясь к причинам коммерческого «неуспеха» выпуска «Общины св. Евгении», можно указать, что не был учтен опыт предшествующего ей выпуска «Така», упущены из внимания маркетинговые находки. Вероятно, имела место и разница менталитетов — к теме игрушек компания «Так и сыновья» обращались

сравнительно регулярно, кроме означенной «Страны игрушек», еще в нескольких сериях, где мизансцену «оживлял» популярный тогда персонаж Снеговик (худ. В. Фиалковска, 1902, 1910, 1912), а также в серии военного времени с очень реалистично исполненными оловянными солдатиками (худ. Ф. Хилдебрандт, 1915). Английская и русские серии равно продавались в конвертах. Английские, называемые пакетами, были обязательным аксессуаром всех выпусков, русские серии сопровождалась конвертами от случая к случаю, причем отмечалось, что на отечественном рынке конверты расходились плохо. На успешность серии «Така» указывает то, что в декабре 1903 года она вышла дважды (серии №№ 1741, 1754 — соответственно для США и Англии), в начале 1904 года была напечатана уже без поздравительных надписей («В стране игрушек», № 1358) [12] и в том же году выпущена для Франции («Нюрнбергские игрушки», № 276) [13].

Видел ли Бенуа или не видел этих открыток — все предположения гадательны. Как человек, не первый год работающий в крупной компании в области издания открыток, — видеть мог. Серии «Игрушек» и «Страна игрушек» одинаково комплектовались по шесть штук в конверт и объединены общей идеей. Графическое исполнение сравнительно похоже, но подход и идеология кардинально разнятся. Улавливаются сходные элементы, как будто серия Общины пародирует и переигрывает серию «Така»: возница с кнутом, роща, солдаты, птица, дома, парусник. Прямое же «родство» между сериями наблюдается лишь в сюжете с солдатиками: синий цвет формы (в русской армии характерный лишь для казаков, зато используемый в армиях Пруссии, Англии, Франции и др.), и направление их движения в купе с двухэтажными казармами на заднем плане. Любопытно, что в своих воспоминаниях о солдатиках своего детства Бенуа в точности описывает собственную открытку: «Эти деревянные солдатикки „пролетарского“ характера были разных типов: одни были крашенные, другие просто из белого дерева; были пехотинцы, были кавалеристы, были генералы. Но особенное удовольствие мне доставлял барабанщик, стоявший у своей будки, или целый полк с офицером во главе. Барабанщик выстукивал дробь — стоило только повернуть за ручку, вделанную в кубик, служивший подставкой; что же касается „полка“, то тут фигурки в светло-голубых формах при белых штанах были напильены на деревянные, скрепленные накрест полоски, которые раздвигались и сдвигались, вследствие чего солдатикки то размыкали, то смыкали ряды» [3, с. 210].

При обзоре сценок на открытках компаний «Так и сыновья» и «Общины св. Евгении» возникают сходные впечатления — в рисунках английского художника можно увидеть «стремление автора к отходу от жанровой определенности графического искусства, к ориентации на игровую действительность, на художественный синтез театрального типа», даже заметить и «детали комедии дель арте» [9, с. 48] — именно это отмечали исследователи в «Игрушках» Бенуа. Любопытна адаптация серии для французского рынка, когда рисунки сопровождалась репликами в духе комиксов (перевод с фр.): «На въезде в город, о небо! Какое приключение! Меня чуть не сбил этот большой омнибус!», «Своей белой рукой укажи мне, моя красавица, какой дорогой нам

нужно идти, чтобы найти часовню», «Будущие воины, обучающиеся своему ремеслу», «Куры и овцы выползают из спальных вагонов», «Неожиданная встреча на очень большой улице», «На этих деревянных и железных яхтах у нас никогда не бывает морской болезни». В поддержку графике в английской и русской сериях использован рукописный шрифт, правда, Александр Николаевич не придерживался стилистического единообразия, каким отличается серия «Так и сыновья». В английской серии шрифт четкий и крупный — поздравительный, текст комментариев во французской значительно мельче, в русской — пояснительный, едва приметный и не всегда разборчивый. Такие подписи, как «Стадо», «Пехота», «Птичий двор», «Усадьба» едва ли что-то добавляют рисункам, другие же — «Первое знакомство», «Тройка удалая» или «Пылкий казак и дама его сердца» как раз придают лубочный оттенок. Можно сказать, что композиции в такой форме отсылают к русским печным изразцам XVIII столетия. Ассоциация только усилилась бы, пойдя Бенуа путем, который предпочла фирма «Так и сыновья», адаптировав издание для французской публики (этот выпуск состоялся в том же году, что и первая серия «Игрушек», потому опыт англичан вряд ли мог быть учтен).

Община св. Евгении больше никогда не обращалась к теме игрушек. Сразу по выходе серий А. Н. Бенуа было задумано продолжение, над которым работу начала З. Е. Серебрякова — известно о двух ее рисунках к серии, названной «Троице-Сергиева лавра». Однако работа по неизвестным причинам осталась неосуществленной [8, с. 318]. Напрашивается вывод, что именно коммерческий неуспех первых двух серий мог заставить издательство остановить подготовку продолжения «Игрушек». При этом нельзя сказать, что Александр Николаевич Бенуа исчерпал эту тему и не было возможностей ее развить как в художественном, так и в коммерческом плане. Художник осмелился заявить о ней в своем духе и в достаточном объеме, чтобы его современники и мы смогли почувствовать глубину его любви к игрушкам. Бенуа отстаивает «простонародную» куклу от своего имени и от имени «настоящих милых, простых, наивных деток, которые умеют еще просто смотреть на вещи». Обращая внимание соотечественников на простодушные и непритязательные «настоящие игрушки», он резюмирует: «недаром их начинают оценивать за границей, в особенности в Англии, где царит такое проникновенное и любовное понимание детства» [1, с. 201]. В контексте найденной английской серии «В стране игрушек» эта фраза звучит как едва ли не прямое указание на прототип, с которым художник поступил в духе описываемых им мастеров игрушки — русских кустарей: «кое-какие типы правда взяты с западных образцов, но и они обыкновенно переиначены на свой русский лад» [2, с. 5].

На рубеже XIX–XX веков в открытках — отрасли молодой, но развивавшейся тогда с невероятной скоростью, — регулярно появлялись всевозможные новшества. Локальные рынки и опыт издателей диктовали разные условия в разных уголках земного шара, однако быстрое обращение не знающих границ открыток, рекламная активность полиграфистов, конгрессы и выставки делали общеизвестными все технические и художественные изменения. Эти изменения на предмет последовательного взаимовлияния или спонтанных

находок можно и следует изучать, чтобы иметь полное представление об этапах становления и последовательности развития открытки в означенный период (немаловажно, что именно опыт и новаторство этого времени активно использовались на протяжении всего XX века). В данной статье приведен лишь один из примеров такого исследования. Сведение и упорядочивание ряда фактов позволило не просто последовательно воссоздать цепочку событий, но и дать неожиданную оценку неудачному в коммерческом плане проекту Общины св. Евгении. Обстоятельства, благодаря которым на открытках появились рисованные игрушки Александра Бенуа, на которые с высокой долей вероятности повлиял опыт иностранного издания, ничуть не умаляют уникальность полученных серий — они были первыми и единственными в свое время и вплоть до рубежного 1917 года. Утверждение же, данное здесь в рамках одного издательства, с которым сотрудничал Бенуа, о том, что после его «Мира фантастичного» Община больше не подступала к рисованным игрушкам, которое смело можно отнести ко всем издательствам империи и художникам, работавшим с ними, — делает «Игрушки» беспрецедентным явлением в русской открытке дореволюционного периода. Бенуа вернулся к этой теме лишь в 1929 году, когда вышел набор, изданный «В пользу Голодной Пятницы», с одним его рисунком «Русские игрушки»¹ (по мотивам иллюстрации к книге «Азбука в картинках» 1904 года), и то этот факт относится уже к русскому зарубежью. В Советской России явным откликом на «Игрушки» Бенуа прозвучали серия, изданная в 1925 году Архангельским обществом краеведения [14], с рисунками игрушек и других экспонатов музея, и серия (?), изданная в 1940 году Гизместпромом, где появились сюжетные композиции из кукол и игрушек (например, аллюзия к «Тройке удалой» «В путь-дорогу!»). Обе серии стилистически и по технике исполнения очень напоминали открытки Общины св. Евгении.

Список литературы

1. **Бенуа А. Н.** *Русские народные игрушки в открытках Александра Бенуа* / А. Н. Бенуа // Открытое письмо. — 1905. — № 7. — С. 199–209.
2. **Бенуа А. Н.** *Русские народные игрушки* / А. Н. Бенуа // Бенуа А. Н. Игрушки кустарного производства. — СПб., 1905.
3. **Бенуа А. Н.** *Мои воспоминания: В 5 кн.* / Изд. подгот.: Н. И. Александрова и др.; Предисл. Д. С. Лихачёва]. — М.: Наука, 1980. — 22 см. — (Литературные памятники).
4. **Бенуа А.** *Игрушки* / А. Н. Бенуа // Аполлон. — 1912. — № 2. — С. 49–54.
5. **Вульфсон Ю. Н.** *Иллюстрированный каталог открытых писем в пользу общины св. Евгении* [в 4 т.] / Ю. Н. Вульфсон. — М.: БОНФИ, 2005.

¹ Рисунки русских художников: А. Бенуа, И. Билибина, К. Коровина, Б. Шухаева, К. Сомова, А. Яковлева. «В пользу Голодной Пятницы». В пользу русских детей, проживающих во Франции. Изд.: Ассоциация членов земств и русских муниципалитетов. 1-я серия (2-я серия так и не вышла). Париж, 1929.

6. **Мамонтова Н., Серов С.** *Игрушки прошлого* / Н. Мамонтова, С. Серов // Юный художник. — 1984. — № 11. — С. 32–34.
7. **Мозохина Н. А.** *Маркетинговая ошибка начала XX века* / Н. А. Мозохина // Конкуренция и рынок. — 2004. — № 22. — С. 40–45.
8. **Мозохина Н. А.** *Александр Николаевич Бенуа* / Н. А. Мозохина // Открытые письма Общины св. Евгении: каталог [в 3 т.] — Киров: ООО «Издательский Дом „Крепостновъ“», 2019. — С. 134–157.
9. **Серов С.** *Игрушки Александра Бенуа* / С. Серов // Декоративное искусство СССР. — 1984. — № 3. — С. 48.
10. *TuckDB Postcards* (База данных открыток «Рафаэля Така и сыновей»). Christmas in toyland (1741). — URL: <https://www.tuckdbpostcards.org/sets/christmas-in-toyland-1741> (дата обращения: 20.09.2025).
11. *TuckDB Postcards* (База данных открыток «Рафаэля Така и сыновей»). Christmas in toyland (1754). — URL: <https://www.tuckdbpostcards.org/sets/christmas-in-toyland> (дата обращения: 20.09.2025).
12. *TuckDB Postcards* (База данных открыток «Рафаэля Така и сыновей»). In toyland (1358). — URL: <https://www.tuckdbpostcards.org/sets/in-toyland-personised-toys-art> (дата обращения: 20.09.2025).
13. *TuckDB Postcards* (База данных открыток «Рафаэля Така и сыновей»). Jouets de Nuremberg (276). — URL: <https://www.tuckdbpostcards.org/sets/jouets-de-nuremberg-1904-list-in-toyland-personised-toy-soldiers> (дата обращения: 20.09.2025).
14. *Архангельское общество краеведения* / Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. — URL: <https://collection.kunstkamera.ru/entity/ОБЪЕСТ?organiz=3876516> (дата обращения: 20.09.2025).

Волошина Л. А.
кандидат философских наук,
искусствовед
Санкт-Петербург, Россия
voluta@yandex.ru

Иллюстрации А. Н. Бенуа в пространстве Петербургского текста

Петербургский текст как духовное пространство рассматривается в статье в связи с деятельностью А. Н. Бенуа. Его иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина послужили дальнейшему формированию портрета Санкт-Петербурга. В этом портрете соединились два взгляда на город: как экзистенциальную среду и как на феномен. В статье представлен анализ пушкинского текста в соотношении с иллюстрациями А. Н. Бенуа. Исследование представляет собой попытку взглянуть на известное пушкинское произведение по-новому, в свете не только искусствоведческой задачи, но и психологической. Экзистенциальные переживания современного жителя Петербурга — это не только индивидуальный опыт, но и та сформировавшаяся культурная среда, в которой он живет и которая воздействует на его экзистенцию.

Ключевые слова: Александр Бенуа, «Медный всадник», иллюстрация, Петербургский текст, Санкт-Петербург, экзистенция, феномен.

Voloshina L. A.
PhD in Philosophy,
art historian
Saint Petersburg, Russia

A. N. Benois's Illustrations in the Space of the Petersburg Text

The St. Petersburg text as a spiritual space is considered in the article in connection with the work of A. N. Benois. His illustrations for A. S. Pushkin's "The Bronze Horseman" contributed to the further formation of the portrait of St. Petersburg. In this portrait, two perspectives on the city are combined: as an existential environment and as a phenomenon. The article presents an analysis of Pushkin's text in relation to A. N. Benois's illustrations. This study attempts to take a fresh look at Pushkin's famous work, from a perspective not only of art history but also of psychology. The existential experiences of a modern St. Petersburg resident are not only an individual experience but also the cultural environment in which they live and which influences their existence.

Keywords: Alexander Benois, “The Bronze Horseman,” illustration, St. Petersburg text, St. Petersburg, existence, phenomenon.

Петербургский текст как особое метафизическое пространство складывался постепенно. В нем оседало то существенное, что составляет духовно-душевное тело города. Именно в трех этих составляющих, как в троичной природе человека, и заключено нечто, принадлежащее одновременно городу и его обитателям. Город без жителей не может состояться, и не только потому, что именно жители его возводят для себя, а еще и потому, что они продолжают его строить своей духовной деятельностью. В Петербургском тексте художественным объектом выступает сам Петербург многочисленно воспроизводимый. Это именно «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. «Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального» [2, с. 13]. Семантически близки все тексты о Петербурге, в связи с чем можно говорить о единстве Петербургского текста как о некоей идее пути к духовному возрождению и победе над бессмыслицей бытия.

В данной статье главное внимание отведено художнику Александру Николаевичу Бенуа, который предпринял попытку наполнить этот Петербургский текст изображениями самого города. Обычно знакомство с Петербургом начинается с его описания в произведении Александра Сергеевича Пушкина «Медный всадник». Описанию Санкт-Петербурга посвящали свои творения и другие поэты-предшественники. Но именно у Пушкина мы обрели тот образ города, в котором воплотились его индивидуальные черты, ни с каким другим городом не схожие.

С Александра Бенуа начинается петербургская школа иллюстрации. Деятельность иллюстратора рассматривалась им неотрывно от самого текста. И все иллюстрации к «Медному всаднику» являются прямым подтверждением тому, как бережно и вдумчиво художник подходил к пушкинским строкам. Но кроме прекрасных иллюстраций к книге, мы получили глубокие по своему содержанию художественные образы. Как и любая творческая натура, А. Н. Бенуа не мог оставаться на уровне сопровождения текста. Пушкинские строки обладают настолько живым образным языком, что переживание их художником в иллюстрации очень заметно. В ней чувствуется этот живой нерв: в ритмическом построении, в изображении пространства, словно Бенуа видит происходящее собственными глазами.

Произведение начинается с описания Петрограда как величественной столицы России. Во вступлении А. С. Пушкин словно отдает дань своим предшественникам, воспевавшим град Петра. «Красуйся, град Петров, и стой непоколебимо, как Россия». С первой главы открывается нам город, в котором уже обитает человек, то есть город экзистенциально переживаемый. Вместо величавого и горделивого «града» вниманию читателя предстает город-опасность. С первых строк дается описание стихии, и эта стихия — не только неподвластная человеку природа. Это еще и олицетворение власти, перед которой так же беспомощен человек. Пушкин пишет здесь не просто о судьбе бесправного

человека перед лицом власти, он пишет здесь о маленьком человеке перед лицом высших сил. И здесь экзистенциальная тема переходит в эсхатологическую.

А. Бенуа представляет нам виды города, переживаемого главным персонажем Евгением, и виды города как феномена. Данный портрет, написанный и другими художниками «Мира искусства»: М. В. Добужинским, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумовой-Лебедевой уже будет содержать отличительные черты Петербурга, которые мы можем встречать и в изобразительном искусстве последующих времен. Петербургский текст невозможен без этого портрета. Его индивидуальные черты — это пустыннось, регулярность, открытость пространств. На первой иллюстрации I главы Петроград неузнаваем, это обычный город, где под проливным дождем, сгибаясь под напорами ветра, шагает человек. И такой город, где событие вынесено на первый план, появляется у Бенуа, когда он изображает Петроград как бы открывшийся человеку, переживающему стихию. Даже на иллюстрациях, изображающих наводнение, когда стихия захватывает город, мы все еще видим Петроград глазами жителей.

«Поутру над ее берегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод» [1, с. 26].

Но вот наступает момент, когда улицы пустеют, и здесь появляется портрет города-феномена с его пустынными улицами, уходящими вдаль каналами. Воды захватывают его пространства, вливаются в подвалы домов. Здесь властвует рок, человеку здесь не место.

«Все опустело — волны вдруг
Вломились в улицы, в подвалы,
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен» [1, с. 28].

На одной из иллюстраций А. Н. Бенуа изображает выброшенный бурей к подножию Ростральной колонны корабль. Прибитый волнами к ногам гигантской статуи, он словно напоминает нам об Атлантиде. А вот и Евгений, спасаясь от наводнения, он забрался верхом на каменного льва. Здесь экзистенциально переживаемый город на мгновение отступает. Взору героя на миг открывается устрашающее лицо Петрограда, и это лицо приводит его в оцепенение.

«Его отчаянные взоры на край один наведены
Недвижно были. Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, Боже!» [1, с. 31].

Но на следующей иллюстрации снова открывается нам переживаемый Евгением страх за его возлюбленную — домик, охваченный огромной волной.

Во второй части, словно перед началом второго акта, возникает силуэт города в овальной раме, подобно декорации. Театральность некоторых иллюстраций Бенуа, особенно в «Пиковой даме», вполне понятна. Это произведение словно создано для сцены, и сам Бенуа был связан с театром. Но здесь можно было бы коснуться еще одной отличительной черты Петербурга, его предрасположенности к театру, к маскараду. Гоголевское выражение «Все не то, чем кажется» — относится не к одному Невскому проспекту, но к городу в целом.

Экзистенциальная тема продолжает себя в дальнейших иллюстрациях, изображающих Евгения на руинах домика своей возлюбленной. Здесь, конечно, главной является тема маленького человека перед лицом неминуемого рока, перед лицом высших сил. Все в этих видах отражает не только хаос, который натворила буря, но и хаос, зарождающийся в душе героя.

Мы снова видим лицо города на страницах, повествующих о встрече Евгения с Медным всадником. Для художника важно не только представить дальнейшую судьбу главного героя, но и показать сам город. Черты его властного основателя словно наложились на портрет Петрограда. Написанный неоднократно вид города с прорывающейся сквозь бегущие облака полной луной и несущимся по его улицам Медным всадником станет самым известным хрестоматийным видом. Здесь словно отодвигается парадная завеса, представленная художником во введении, чтобы показать другое лицо — беспощадное, устрашающее в своей безжизненной красоте.

Смысл произведения должен «прочитываться» не только в прямых высказываниях, но в самой пространственной организации, его композиции. В иллюстрациях А. Бенуа пространственная композиция строится таким образом, чтобы в ней не только отражалась тема произведения, переживания главного персонажа, но и претворялся миф о Петрограде, как городе мистическом. Наряду с историей о пышном сверкающем граде, созданном на берегах Невы, в произведении оживает и другая история, связанная с пророчествами царицы Евдокии Лопухиной о том, что быть Петербургу пусту [3, с. 457]. И этот облик, созданный гением А. С. Пушкина и изображенный А. Н. Бенуа, уже запечатлен в нашем сознании. Вся символика, создававшаяся в пространстве русской культуры за время существования города, сохраняет эту изначальную мифологию.

Заслуга А. Бенуа здесь в том, что он сумел донести до зрителя понимание города как среды экзистенциально переживаемой и одновременно феноменальной, воспринимаемой как некий *Genius loci*. И несмотря на то, что история, описанная Пушкиным, трагична, произведение мы не воспринимаем как что-то безнадежно катастрофическое. Миф — это всегда свидетельство о целостности, в нем живо архетипическое мировоззрение человека, принимающего действительность как целостность, в которую включен и он сам. Здесь жизнеутверждающая гармония мира не застывшего, а становящегося. Утихла буря, и жизнь вернулась в свое русло. Заканчивается произведение сообщением о том, как был найден Евгений на одном из островов и «похоронен ради

Бога». Это печальное событие дано Пушкиным как бы между прочим, среди описания обыденной жизни. А иллюстрация А. Бенуа представляет нам разрушенный дом и рыбаков, обнаруживших Евгения. Здесь совершенно нет ни описания города, ни его вида. Само событие выглядит как некая газетная хроника.

Представленный в поэме город: страшный, опасный, даже иногда ненавистный — это город экзистенциально переживаемый, такой, каким видит его человек в соотношении с собственной судьбой. Но есть на страницах произведения и город-персона, некое существо, которое соотносится у Пушкина с самим его основателем. Тогда к нему добавляются такие его черты, как величие и грандиозность. Сама тема хаоса в искусстве и литературе свидетельствует о соседствующей с ним гармонии. Стихийное начало не представляется как полное уничтожение и мрак, а как динамика жизни. «Из тьмы лесов, из топи блат вознесся пышно, горделиво», — начинается поэма. Так тема преодоления хаоса, соседства хаоса и возрождения вошли в петербургский текст как главное содержание. И в этом заслуга не только А. С. Пушкина, но и первого его иллюстратора А. Н. Бенуа.

Список литературы

1. **Пушкин А. С.** *Медный всадник. Петербургская повесть.* Иллюстрации Александра Бенуа / ред. текста и статьи П. Е. Щеголева. — СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при РАИМК, 1923. — 77 с.
2. **Топоров В. Н.** *Петербург и Петербургский текст русской литературы* / В. Н. Топоров // Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам XVIII: ученые записки Тартуского государственного университета. Избранные труды. — 664 выпуск. — Тарту. — 1984. — С. 4–29.
3. **Устрялов Н.** *История царствования Петра Великого.* Т. 6. Царевич Алексей Петрович / Н. Устрялов. — Санкт-Петербург, 1859. — 640 с.

Денисова О. В.
старший преподаватель
«ШКОЛА АРХИТЕКТУРНОГО РАЗВИТИЯ»
Москва, Россия
denisovao@list.ru

Руссавская П. Э.
генеральный директор
Автономная некоммерческая организация
«Развивающие и реабилитационные
игровые программы „Мозартика“»
Москва, Россия
mozartika2006@yandex.ru

Формат «азбука-атлас» как развитие и воплощение идей «Азбуки в картинах»¹ Александра Бенуа

Статья поднимает вопрос о возможности анализа такого культурного феномена, как «Азбука в картинах» Александра Бенуа, с целью выявления конструктивно-созидательных идей, актуальных для создания новых издательских форматов, решающих задачи нашего времени. В основе анализа лежит современное семиотическое и лингвистическое понимание языка и его функций с использованием моделей «мира за окном» и «возможного мира». Анализируется направленность «Азбуки в картинах» Александра Бенуа на развертывание миромоделирующей функции русского языка. Именно миромоделирующая функция языка обеспечивает развитие языка, его конкурентоспособность, его востребованность. В статье разбирается разработка нашего времени, основанная на развитии и воплощении выявленных идей и реализующая направленность на развертывание миромоделирующей функции языка современными средствами организации семиотически полимодальных текстов.

Ключевые слова: азбука, азбука-атлас, миромоделирующая функция языка, «мир за окном», «возможный мир», алфавитная упорядоченность, моделирование, путешествие, пространства, картина мира.

Denisova O. V.
Senior lecturer
“SCHOOL OF ARCHITECTURAL
DEVELOPMENT”
Moscow, Russia

¹ Бенуа А. Н. «Азбука в картинах». Факсимильное воспроизведение издания 1904 года. — Л.: Изокомбинат «Художник РСФСР», 1991.

Russavskaya P. E.
General director
Autonomous non-profit organization
“Developmental and rehabilitation game
programs “Mozartika”
Moscow, Russia

The “azbuka-atlas” format as a development and embodiment of the ideas of “Azbuka in Pictures” by Alexander Benois

This article explores the possibility of analyzing a cultural phenomenon such as Alexandre Benois’s “ABCs in Pictures” to identify constructive and creative ideas relevant to the creation of new publishing formats that address the challenges of our time. The analysis is based on a modern semiotic and linguistic understanding of language and its functions, using the models of the “world outside the window” and the “possible world.” The article analyzes the focus of Alexander Benois’s “ABC in Pictures” on the development of the world-modeling function of the Russian language. It is the world-modeling function of language that ensures its development, competitiveness, and relevance. The article explores a contemporary development based on the development and implementation of these ideas, which focuses on the development of the world-modeling function of language through the use of modern semiotic and multimodal text organization.

Keywords: azbuka, azbuka-atlas, world-modeling function of language, “world outside the window”, “possible world”, alphabetical ordering, modeling, travel, spaces, worldview.

От описания к созиданию — из 1904 года в 2024...

В 1906 году вышла статья «Об „Азбуке в картинах“ Александра Бенуа», автором которой был современник и единомышленник Александра Бенуа (1870–1960), вдумчивый читатель, поэт-символист, философ-идеалист, теоретик искусства, член объединения «Мир искусства» Константин Александрович Сюннерберг¹ (1871–1942). Изложенный в статье взгляд «человека в очках» может показаться устаревшим, несколько наивным, велеречивым и излишне растолковывающим [7, 134].

«Скучна и жалка действительность. Дети, живущие преимущественно инстинктом, чувствуют это, может быть, лучше, чем взрослые. Не потому

¹ Знаменитая картина Мстислава Добужинского «Человек в очках» (1905–1906) — портрет Сюннерберга того периода времени.

ли так привлекают детей книжки с картинками? <...> Именно изображение важно здесь для ребенка, не самый предмет. Ведь дом, лошадь он видит каждый день, но они не вызывают в нем такого интереса, как нереальный дом, нереальная лошадь. Бессознательный инстинкт направляет здесь внимание от реального к нереальному, от предмета к его образу. Ребенок чувствует, как скучна и жалка действительность, и что-то безотчетное влечет его к сказочному. <...> Как обманута бывает детская душа, когда вместо ожидаемого сказочного царства какая-нибудь книжка с картинками даст ей лишь рабскую копию с действительности. И как велика безотчетная радость, когда бессознательный метафизический инстинкт вдруг найдет себе удовлетворение в каком-нибудь неожиданном, родственном детской душе образе. Он оставляет глубокий след в доверчивой душе ребенка, получает свою жизнь, приобретает более реальную реальность, чем скучная и неубедительная действительность. Потому, чтобы не обмануть детей, давая им книгу с картинками, надо выбрать книгу чуткого художника, понимающего детскую, часто очень сложную, психологию, и знающего, что нужно детям».

Встречались ли автору статьи в «скучной и жалкой действительности» предвестники грядущих потрясений, неизвестно. Нас интересует другой вопрос. Все, что так долго разъясняется в этой статье, мы можем описать с помощью современных культурологических, психологических и семиотических формулировок, обрисовать быстро, ёмко, категориально, проанализировать со всех точек зрения и организовать взаимосвязи между всем и вся. Но дает ли нам многообразие описательных и аналитических возможностей многообразие возможностей созидательных? Могут ли новации Александра Бенуа из его «Азбуки в картинах», которая была для него одновременно итогом творческого предшествующего опыта и лабораторией новых идей и замыслов [6, 80], стать источниками современного созидательного конструктива?

Мы разберем выделенные нами созидательные идеи и кратко расскажем об актуальном для нашего времени конкретном примере реального развития и последующего реального воплощения (актуальным мы считаем не просто текст на языке своего времени о проблемах своего времени, но и обязательно поиск потенциальных решений этих проблем).

Калейдоскоп «возможных миров»

Сюннерберг безошибочно указал на главный вопрос, который всегда поднимается при обсуждении «Азбуки в картинах» Александра Бенуа, — вопрос о взаимоотношениях реального и нереального [7, 134]. Взгляды будут меняться от восторженных до осуждающих. Одни будут агитировать за повседневность, за «скучную и жалкую» [7, 134], но правдивую действительность («Даже если оставить в стороне „детскость“ манеры художника, затрудняющую в ряде случаев восприятие рисунков, — само содержание их вызывает серьезные возражения: А. Бенуа отвергает мир простых обыденных вещей, окружающих ребенка» [1, 154]), другие — за праздничный разгул и искрометное буйство фантазии («„Азбука“ А. Н. Бенуа — настоящий праздник» [5, 88]), но главный вопрос остается.

Описать взаимоотношения реальности и нереальности в этой азбуке можно очень просто, если обратиться к современному семиотическому и лингвистическому пониманию языка и его функций. Язык легко описывает так называемый «мир за окном» [3, 255], ту самую наблюдаемую «скудную и жалкую действительность» [7, 134], и при этом может описывать так называемый «возможный мир» [3, 257]. Мир, который можно смоделировать, который может быть не только не наблюдаемым, но и еще не созданным, не открытым, не понятным, но он возможен для моделирования и описания с помощью языка. Миромоделирующая функция невероятно важна для использования языка в науке, культуре, образовании, для конкуренции с другими языками, с ней связано развитие языка и его будущее.

Очень часто различные азбуки для обеспечения узнаваемости буквы концентрируются исключительно на «мире за окном», и тогда развертывание миромоделирующей функции языка в них заканчивается, не начавшись.

В своей «Азбуке» Бенуа развернул миромоделирующую функцию русского языка во всем ее блеске и показал порожденный ею и воплощенный им как художником и режиссером калейдоскоп срезов «возможных миров». «Возможные миры» могут включать в себя любые страны, любые времена, любую смесь реальности и фантазии.

Путешествие по «возможным мирам»

Как же Бенуа организовал путешествие юного читателя по этому калейдоскопу срезов различных возможных миров? Перелистывая страницы, юный читатель словно перелетает из одного возможного мира в другой (чему явно способствует ярко выраженная динамичность всех сценок [4, 69]), оказываясь то в милой сердцу автора реальности его собственного детства, то в далеком прошлом, то в неведомых странах. Организующим началом, не позволяющим этому калейдоскопу распастись на набор феерических открыток, является, конечно же, алфавит. Каждая буква является своего рода стражем в некое окно, в котором мы, как в подзорную трубу, видим срез очередного возможного мира. Буква является корневой частью структуры самых разных ассоциаций и загадок, связанных композицией, объединяющей саму букву, одну или несколько сценок и вдохновенную границу-окантовку. Четкая алфавитная упорядоченность букв является основным ориентиром и навигатором в этом калейдоскопе срезов «возможных миров».

Направленность на заинтересованность и увлеченность

С этой позиции понятны и обучающая роль самой азбуки, и роль юного читателя, и роль помогающего ему взрослого. А. Бенуа не ставил задачу сделать эту азбуку первой книгой, с помощью которой ребенок научится узнавать буквы. Он поставил другую задачу: увлечь ребенка в те «возможные миры», в которых он может оказаться благодаря чтению, показать ему то, что может дать овладение таким важным феноменом культуры, как буквы.

Демонстрацию этих возможностей А. Бенуа сделал невероятно увлекательной. Юного читателя ждут ассоциативные загадки, как простые, так и сложные, иллюстрации как ясные, так и заковыристые, — именно так и должно быть для постоянного подпитывания неотменяемого интереса. Если все будет слишком сложно, ребенок бросит порождающее эти сложности занятие, если все будет слишком просто, источник излишней простоты быстро наскучит. Именно непредсказуемая чередой простого и сложного, реального и нереального, шуточного и серьезного вызывает при путешествии по этой книге вдохновенный интерес ребенка.

Конечно, включенный в образовательный стандарт обычный учебник в подобном контексте не рассматривается, и у него по определению гораздо меньше возможностей для создания столь мощного вихря интереса, как у книги, подобной «Азбуке в картинах» Александра Бенуа. Но без интереса назидание и дидактика, к сожалению, часто работают вхолостую.

Еще один важный момент — это открытость предлагаемых ассоциативных ситуаций. Их очень легко додумать, дофантазировать, доиграть [6, 79], [4, 69], что делает путешествие по книге еще более увлекательным и богатым на новые открытия при следующем рассмотрении книги.

Взрослый как проводник

Взрослого (многие взрослые с удовольствием присоединяются к путешествию ребенка по этой книге) ждет роль ненавязчивого проводника, который иногда что-то объяснит, иногда ответит на ожидаемый или, наоборот, неожиданный вопрос, иногда поможет обратить внимание на еще не замеченное открытие, на еще не разрешенную загадку, иногда укажет, как найти зацепку, подсказку, ключик к пониманию.

Идеи для потенциального современного конструктива

Итак, мы выделяем четыре созидательных идеи, которые, как мы считаем, могут быть воплощены в наше время для решения актуальных задач тех или иных языков:

- 1) разворачивание для детей (будущих носителей языка) миromоделирующей функции языка;
- 2) организация путешествия по «возможным мирам»;
- 3) направленность на развитие вдохновенного интереса к языку как источнику увлекательных «возможных миров»;
- 4) особая роль взрослого как более опытного и вдумчивого читателя, готового передавать квинтэссенцию своего культурного опыта следующему поколению, роль явно культуртрегерская [2, 163, 166].

Воплощение выделенных идей в новом формате «азбука-атлас»

Именно через миромоделирующую функцию язык показывает, что он может дать непредсказуемому, сложному и противоречивому человеческому миру в масштабах планеты.

Антрополог и журналист National Geographic Уэйд Дэвис (Wade Davis) убежден [9], что наша эпоха войдет в историю человечества не своими научными и технологическими прорывами, а масштабным разрушением биологического и культурного многообразия планеты, безжалостным вытеснением на обочину цивилизации народов, которые живут иначе и могут научить нас, что можно иначе жить, иначе мыслить, иначе ориентироваться на Земле.

Для всех «возможных миров», смоделированных в рамках языков таких народов, данность реального мира является непреходящей ценностью. И любой возможный мир будет сориентирован на сохранение, укрепление и развитие этой данности — сбалансированное, гармоничное, равновесное с природой и планетой, а не на безоглядное преобразование, конкурентную эксплуатацию и безответственное истощение ресурсов. Поэтому миромоделирующая функция этих языков является цивилизационным ресурсом, и она должна сохраняться и передаваться из поколения в поколение.

Новый издательский формат «азбука-атлас» предназначен для решения задачи сохранения и передачи таких языков. Далее мы разберем на примере конкретного издания «Азбука-атлас изъватас и клубок загадок»¹, разработанного для ижемского диалекта языка коми, как используются в новом формате почерпнутые из «Азбуки в картинах» Александра Бенуа выделенные созидательные идеи.

«Возможные миры» в «Азбуке-атласе изъватас»

Миромоделирование — это не столько описание мира, которого нет, сколько описание известного мира, увиденного с другой точки зрения. Построение разных моделей мира и описание его на основе этих моделей характерно для науки. «Мир за окном» вполне может быть частью «возможного мира», но для этого его нужно увидеть, описать и понять как «возможный мир».

Именно это и делает «Азбука-атлас изъватас» на основании структуры связанной с данным языком картины мира, моделируя разные пространства как «возможные миры» с разной пространственной доминантой. Мы можем увидеть одну и ту же территорию по-разному: как пространство реки, как пространство селений, как пространство леса, как пространство тундры и т. д. Видимый «мир за окном», включающий в себя и дом, и лошадь, о которых писал Сьюннерберг [7, 134], должен стать частью определенного смоделированного пространства. Осмысливание этого пространства в процессе путешествия

¹ Азбука-атлас изъватас и клубок загадок / А. П. Артеева, П. Э. Руссавская, Ек. А. Хозяинова, Ел. А. Хозяинова, Н. А. Хозяинова, А. В. Шаталов. — М.: Мозартика, 2024. — 96 с.

и изучения помогает выстроить определенный тип взаимодействия личности с миром, хранимый данным языком.

Чисто изобразительно «возможные миры» в «Азбуке-атласе изъватас» создаются на обобщенном семиотическом языке, включающем в себя язык картографии, язык разнообразных иллюстраций, постоянно меняющих ракурсы и масштаб, как в «Азбуке» Бенуа, язык фольклорных текстов и язык выполняющих особую роль «Живых букв».

«Живые буквы» в «Азбуке-атласе изъватас»

Если в «Азбуке» Бенуа буквы были строгими пограничниками, которые словно говорили, что без них нет входа в этот непредсказуемый, нарисованный фантазией и интеллектом художника мир, то здесь буквы сами являются частью развертываемого пространства. Здесь их роль близка к той, которую они выполняют в «Сказочной азбуке» Татьяны Мавриной¹.

Кроме совершенно очевидной и узнаваемой связи с буквицами, в «Азбуке» Мавриной присутствует некое погружение в открытое пространство, более характерное для русской картины мира, нежели стороннее наблюдение и стороннее моделирование. По духу «Сказочная азбука» Татьяны Мавриной скорее русская, а «Азбука в картинах» Александра Бенуа скорее европейская. Роднят обе азбуки развернутые пространственные сюжеты.

Именно из «Сказочной азбуки» Татьяны Мавриной берет свое начало методика «Живые буквы» (автор-разработчик — художник-педагог Оксана Денисова), однако в этой методике нет слепого следования за Мавриной.

Методика апеллирует к тому, что человеку свойственно воспринимать пространство не просто как геометрическую среду с тремя измерениями для своего обитания, а прежде всего как структуру для наполнения смыслами (сами пространственные измерения тоже имеют смысловую направленность).

И в данной методике пространство контурной литеры [8, 50] — это территория, на которой ребенок учится наполнять пространство смыслами своего взаимодействия с миром. Ребенок должен не просто нарисовать букву и наклеить какие-то изображения начинающих на эту букву слов, а создать объединенную развертку пространственных сценок, ассоциативно связанных с данной буквой под определенным смысловым углом (такие сценки, конечно же, — явный отсыл к «Азбуке» Бенуа). Мы имеем дело не со свободным детским креативом, а с очень серьезной педагогической работой. Педагоги, знающие, как ребенок осваивает композицию, прекрасно понимают, что свободный детский креатив не даст возможности просто так наполнить пространство смыслами, что даже врожденный композиционный дар не отменяет научения осмысливанию пространства. Это достаточно непростая педагогическая методика, хотя может показаться, что очень легко взять и сделать аналогично, уж больно естественно смотрятся буквы.

¹ Маврина Т. А. «Сказочная азбука». — М.: Главное управление «Гознак», 1969. — 40 с.

Хотя композиционная и содержательная роль букв в «Азбуке-атласе изъватас» совершенно иная, чем в «Азбуке в картинах» Александра Бенуа, есть главная общность — в обоих случаях это не просто начальные буквы какого-то слова, а носители своей миссии, вносящие важный вклад в выстраивание с помощью данной азбуки взаимоотношений юного читателя с миром.

Путешествие по пространствам «Азбуки-атлас изъватас»

Буквы являются жильцами того или иного смоделированного пространства (иногда гостями в других пространствах), занимающего свою нишу в структуре, связанной с данным языком картины мира. При расселении букв по смысловым пространствам («возможным мирам») важнее было установить связь букв с пространственной доминантой, чем придерживаться алфавитной упорядоченности. Буква принадлежит определенному пространству, если с нее начинаются важные для данного пространства понятия, как правило, входящие в топонимы или гидронимы. Топонимическая картина ярко отражает пространственную структуру характерной для данного языка картины мира. Путешествие по развернутой системе универсальных взаимосвязанных смыслов этой картины мира и есть то увлекательное путешествие по «возможным мирам», которое «Азбука-атлас изъватас» предлагает ребенку. Присутствует сквозной герой (как не вспомнить арапчонка [2, 163]?) — клубок загадок, выступающий в роли спутника, помощника и рассказчика, а навигационными ориентирами служат тематические орнаменты, разработанные на основе национальной культуры, и знаковые образы, связанные с освоением данного пространства.

После путешествия буквы встречаются на празднике идентичности и, соединившись уже в алфавитном порядке, водят хоровод, занимающий 9 разворотов.

Отличия от учебника, входящего в образовательные стандарты, и роль взрослого как проводника тоже роднит «Азбуку-атлас изъватас» и «Азбуку в картинах» Александра Бенуа, эти ролевые аспекты исключительно похожи.

В заключение предлагаем сравнить обложку «Азбуки в картинах» Александра Бенуа, которая прекрасно проанализирована [2], ее легко найти в интернете, и обложку издания «Азбука-атлас изъватас и клубок загадок», которая еще ждет своего анализа, чтобы почувствовать разницу во времени и в пространстве разворачиваемых в этих азбуках миров. Возможно, сравнение обложек даст свой созидательный импульс.

Список литературы

1. Кузнецов Э. Д. *Оформление детской книги предреволюционных лет (1901–1917)* / Э. Д. Кузнецов // Книга: Исследования и материалы. Сб. VIII. — М.: Книга, 1963. — С. 135–167.

2. **Осорина М. В.** *Идеологическое лицо книги: психологический анализ обложек советского «Букваря» и «Азбуки» А. Бенуа* / М. В. Осорина // Детский сборник. Статьи по детской литературе и антропологии детства. — М.: ОГИ, 2003. — С. 155–168.
3. **Переверзев К. А.** *Пространства, ситуации, события, миры: к проблеме лингвистической онтологии* / К. А. Переверзев // Логический анализ языка. Языки пространств. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 255–267.
4. **Сеславинский М. В.** *Любимые азбуки* / М. В. Сеславинский // Время азбуки. — СПб.: KGallery, 2022. — С. 58–75
5. **Сидоров А. А.** *Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории* / А. А. Сидоров. — М.: Искусство, 1969. — 249 с.
6. **Солонович Ю. Л.** *Азбуки «Мира искусства»* / Ю. Л. Солонович // Время азбуки. — СПб.: KGallery, 2022. — С. 76–88.
7. **Сюннерберг К. А.** *Об «Азбуке в картинах» Александра Бенуа»* / К. А. Сюннерберг // «Золотое руно». — 1906. — № 3. — С. 134–135.
8. **Фомин Д. В.** *Русские азбуки XX–XXI веков: от «Мира искусства» до «Митьков»* / Д. В. Фомин // Время азбуки. — СПб.: KGallery, 2022. — С. 24–57.
9. *Wade Davis: Dreams from endangered cultures.* — URL: <http://www.tedxcle.com/wade-davis-dreams-from-endangered-cultures/> (дата обращения: 11.01.2026).



Обложка издания «Азбука-атлас Изьватас и клубок загадок». Коллаж — П. Э. Руссавская, буквы — авторская методика О. В. Денисовой, работа с детьми в Ижме, 2024.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Байгузина Е. Н. Эпистолярный автопортрет Льва Бакста	5
Плотникова М. В. Судьба коллекции русских народных игрушек А. Н. Бенуа	14
Соколова Е. М. А. Н. Бенуа — театральный художник. Особенности творческого метода	21
Звенигородская Н. Г. А. Н. Бенуа — художник фильма Абея Ганса «Наполеон». 1924–1927	26
Мозохина Н. А. Александр Бенуа и цензура открыток	34
Щукина А. В. Философия иронии: художественное мировоззрение А. Бенуа в визуальной культуре XXI века	44
Дружинина М. Ю. А. Н. Бенуа как полемист: дискуссии на страницах журнала «Мир искусства»	52
Иваненко А. Ю. Иваненко Ю. М. Творческое наследие А. К. Шервашидзе (Чачба), его изучение и популяризация в СССР, России и Республике Абхазия	59
Спиридонова К. М. Спиридонов А. А. Акварель Александра Николаевича Бенуа «Наш бедный милый Литовский рынок»	69
Евреина И. В. Преломление традиций театрально-декорационного творчества мирискусников в сценографии Н. П. Акимова	74
Сафарова Я. Р. Франция в судьбе А. Н. Бенуа. История рода Бенуа между двумя революциями — 1789 и 1917 гг.	82

Бахтияров Р. А.	
Александров-Соболев-Кабалевский В. И.	
Коллекционирование и изучение гравюр укиё-э в формировании культурного пространства Санкт-Петербурга. История и современность	89
Торопова К. А.	
Вклад А. Н. Бенуа в коллекцию М. К. Тенишевой	98
Кривдина О. А.	
А. Н. Бенуа о скульптуре и скульпторах	112
Васильева Н. М.	
Малоизвестные аспекты критического наследия А. Н. Бенуа	119
Митрохина А. М.	
А. Н. Бенуа и стиль модерн: к вопросу об эстетических принципах журнала «Мир искусства»	128
Северюхин Д. Я.	
Художник Лев Бакст в контексте истории русского Отечества	136
Плиева М. Г.	
Махарбек Сафарович Туганов: страницы биографии и некоторые аспекты творчества	147
Енина И. А.	
Северные объединения любителей искусств и их значение в контексте культуры XX века	155
Никишин-Голандский В. А.	
Катализатор идеи создания серий «Игрушки»	164
Волошина Л. А.	
Иллюстрации А. Н. Бенуа в пространстве Петербургского текста . . .	172
Денисова О. В.	
Руссавская П. Э.	
Формат «азбука-атлас» как развитие и воплощение идей «Азбуки в картинах» Александра Бенуа	177

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 81

*Составители — Ольга Алексеевна КРИВДИНА,
Анастасия Максимовна МИТРОХИНА, Людмила Александровна ВОЛОШИНА*

ST. PETERSBURG ART HISTORY BOOKS

Issue 81

*Compiled by Olga Alexeevna KRIVDINA,
Anastasia Maksimovna MITROKHINA, Liudmila Alexandrovna VOLOSHINA*

Все материалы публикуются в авторской редакции.

Материалы научно-практической конференции «Эпоха Александра Николаевича Бенуа и художественное наследие XXI века»

*Публикуемые сборники размещаются на сайтах:
в системе РИНЦ Научной электронной библиотеки elibrary.ru;
«Петербургские искусствоведческие тетради. ПИТ-АИС-СПБ» — ais.spb.ru*

12+

Верстка — *О. Филина*

Корректор — *Л. Дорохина*

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91
trade@lanbook.ru
www.lanbook.com

пункт меню «Где купить» раздел «Прайс-листы, каталоги»

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

115432, Москва, пр. Андропова, д. 10
(БЦ Технопарк Плаза), этаж 6, оф. 6.006
Тел.: (499) 350-62-10, (495) 252-79-20; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350010, Краснодар, ул. Зиповская, д. 9, лит. Д, пом. 31
тел.: (861) 274-10-35; lankrd98@mail.ru

Магазин электронных книг Global F5:

<http://globalf5.com/>

Подписано в печать 05.05.26.

Бумага офсетная. Печать офсетная/цифровая. Гарнитура Школьная. Формат 70 × 100 1/16
Усл. п. л. 15,28. Тираж 60 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов в типографии «Т8».