
ART
INNOVATION
1–2/2023

ART INNOVATION

1-2/2023

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

SCIENTIFIC JOURNAL ON CONTEMPORARY ART

УДК 7.036; 7.037; 7.038
ББК 85.1
А 79
Art Innovation. 2023. No. 1–2. 180 с. ISSN: 2713-0924

РЕДАКЦИЯ
Ида Александровна Шик – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного г уманитарного университета, главный редактор
Наталия Владимировна Щетинина – кандидат искусствоведения, независимый исследователь, ответственный редактор, редактор переводов
Елена Витальевна Клюшина – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного гуманитарного университета, ответственный редактор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
Лев Манович – PhD in Visual and Cultural Studies, директор Лаборатории культурной аналитики, профессор Городского университета Нью-Йорка
Анатолий Владимирович Рыков – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета
Валерий Владимирович Савчук – доктор философских наук, профессор, директор Центра медиафилософии Санкт-Петербургского государственного университета
Михаил Алексеевич Бусев – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания
Лада Сергеевна Балашова – кандидат искусствоведения, лектор Университета Эссекса
Ирина Юрьевна Чмырева – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии художеств
Алина Владимировна Венкова – кандидат культурологии, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
Анастасия Ивановна Карлова –кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея
Юлия Анатольевна Орлова – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина
Мария Александровна Чернышёва – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета

КОНТАКТЫ РЕДАКЦИИ:
Ида Александровна Шик
art.innovation.editor@gmail.com

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА
Дмитрий Скопин dvsk67@gmail.com

Официальный сайт издания: http://art-innovation.com/

© Авторы статей
© Научный журнал «Art Innovation»

На обложке:
Никита Пирогов. Из серии «Слезы моей матери». 2022

Art Innovation. 2023. No. 1–2. 180 p.
ISSN: 2713-0924

EDITORIAL TEAM
Ida Aleksandrovna Shik – PhD in Art History, associate professor, Russian State University for the Humanities, editor-in-chief
Nataliya Vladimirovna Shchetinina – PhD in Art History, independent researcher, editor, translation editor
Elena Vitalievna Klyushina – PhD in Art History, associate professor, Russian State University for the Humanities, editor

EDITORIAL BOARD:
Lev Manovich – PhD in Visual and Cultural Studies, Director of Cultural Analytics Lab, Presidential Professor, The Graduate Center, City University of New York (CUNY)
Anatolii Vladimirovich Rykov – Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor, St. Petersburg State University
Valery Vladimirovich Savchuk – Dr. Habil. in Philosophy, Professor, Director of the Center for Media Philosophy, St. Petersburg State University
Mikhail Alekseevich Busev – PhD in Art History, corresponding member of the Russian Academy of Arts, senior researcher, The State Institute for Art Studies
Lada Sergeyevna Balashova – PhD in Art History, lecturer, University of Essex
Irina Yurievna Chmyreva – PhD in Art History, leading researcher, The Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts
Alina Vladimirovna Venkova – PhD in Cultural Studies, associate professor, Herzen State Pedagogical University of Russia
Anastasia Ivanovna Karlova – PhD in Cultural Studies, leading resercher, The State Russian Museum
Julia Anatolyevna Orlova – PhD in Art History, senior lecturer, Saint Petersburg Repin State Academy of Arts
Maria Aleksandrovna Chernysheva – PhD in Art History, associate professor, St. Petersburg State University

EDITORIAL CONTACTS:
Ida Aleksandrovna Shik
art.innovation.editor@gmail.com

JOURNAL DESIGN
Dmitri Skopin dvsk67@gmail.com

Official web-site: http://art-innovation.com/

On the cover:
Nikita Pirogov. From the «Tears of My Mother» series. 2022

О ЖУРНАЛЕ

Журнал ***Art Innovation*** публикует научные исследования об искусстве, созданном с 1860-х гг. до сегодняшнего дня. Каждый номер дополняют эссе, интервью, портфолио или перевод, которые раскрывают важнейшие проблемы современного художественного процесса.

В ***Art Innovation*** традиционный искусствоведческий анализ сочетается с междисциплинарным подходом к изучению современного искусства. Особое внимание направлено на постструктурализм, психоанализ и социологию искусства, гендерную теорию, а также новые концепции экологической критики и метамодернизма. Таким образом можно рассчитывать на объективную оценку искусства, сформированного научно-техническим прогрессом, постколониальной политикой, демографическим переходом, информационной и цифровой революциями.

Art Innovation сфокусирован на разнообразии современного искусства. На страницах журнала будут представлены все художественные и кураторские стратегии: от живописи импрессионистов, показавшей новое состояние и дух времени в контексте индустриального общества, — до искусства виртуальной реальности, ставшей просто реальностью.

Современное искусство — это многогранное явление с огромным преобразующим потенциалом, который нуждается в осмыслении и эффективном использовании. На страницах ***Art Innovation*** представлены как магистральные тенденции, так и локальные направления в художественной практике последних 150 лет. Цель издания: развитие международного диалога исследователей, который будет способствовать продуктивному изучению феномена современного искусства.

ABOUT JOURNAL

The ***Art Innovation*** journal publishes results of academic studies in art history spanning from the 1860s up to the present day. Each issue contains an essay, interview, portfolio, or translation, which covers the major issues of contemporary art.

Art Innovation features established theories in the analysis of art, as well as an interdisciplinary approach. Special attention is paid to poststructuralist and gender theory, psychoanalysis and sociology, and the new ideas from the field of metamodernism and ecological studies. These provide instruments to study art formed by technological development, postcolonial policies, demographic transition, information and digital revolutions.

Art Innovation focuses on the variety of contemporary art. The journal documents all curatorial and art strategies: from the impressionist movement, which reflected new conditions and zeitgeist in the context of industrial society, – to the virtual art.

Contemporary art is diverse and has huge transformative power, which demands effective use and comprehension. In ***Art Innovation***, the contributors consider the main trends and local movements of the last 150 years of art. The objective of the journal is to develop international expert dialogue, which enables productive study of contemporary art.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ 8

ACADEMIC STUDIES

Михаил Алексеевич Бусев.
Пабло Пикассо: художник как коллекционер 10

Григорий Андреевич Шамрай. Применение метода изучения ДНК бренда на примере Модного дома *Chanel* 52

Ида Александровна Шик.
«Символическое использование реальности»:
женские образы в творчестве Кларенса Джона Лафлина 88

Ирина Юрьевна Чмырева.
Николай Андреев и Георгий Колосов. Диалоги русской пикториальной фотографии длиной в столетие 103

Василина Андреевна Спиридонова. Не все так плохо:
пацифизм и искусство сегодня (на примере выставок Маяны Насыбулловой «Everything is terrible» и «Памятник памяти») 129

REVIEWS

Ида Александровна Шик. Отечественная школа фотографии от А до Я. Рецензия на книгу И. Ю. Чмыревой «Лексикон русской фотографии XX–XXI веков» 149

PORTFOLIOS

Никита Павлович Пирогов. 152
Слезы моей матери

Наталья Гавриловна Дружинкина. 165
Между нами — время

CONTENT

EDITORIAL 9

ACADEMIC STUDIES

Mikhail Busev.
Pablo Picasso: the Artist as a Collector 10

Gregorii Shamrai. Using the Method of Brand
DNA Analysis on the Example of Chanel Fashion House 52

Ida Shik. The «Symbolic Use of Reality»:
Female Images in Clarence John Laughlin's Art 88

Irina Chmyreva.
Nikolay Andreev and Georgy Kolosov.
The Artists' Dialogues Longing a Century 103

Vasilina Spiridonova. It is not as Bad as It Seems:
Pacifism and Art Today (On the Example of the Exhibitions
of Mayana Nasybullova «Everything is Terrible»
and «Monument to Memory») 129

REVIEWS

Ida Shik. Domestic School of Photography from A to Z.
Review of the Book by Irina Chmyreva «Lexicon of
Russian Photography of the 20th –20st Centuries» 149

PORTFOLIOS

Nikita Pirogov. 152
Tears of My Mother

Natalia Druzhinkina. 165
There is Time between Us

ОТ РЕДАКЦИИ

В номере журнала *Art Innovation* 01-02/2023 исследуются проблемы истории современного искусства и дизайна. В центре внимания специалистов – личные коллекции художников, история и философия моды, русская и зарубежная фотография, пацифистское искусство.

Выпуск открывает статья Михаила Бусева, рассказывающая о собрании произведений изобразительного искусства и скульптур Пабло Пикассо. В исследовании раскрывается проблема влияния иберийского и африканского искусства на творческое становление Пикассо в контексте его деятельности как коллекционера.

Григорий Шамрай изучает проблему ДНК бренда на примере Модного дома *Chanel*. Автором подробно анализируются его составляющие, выявляется эстетика и концепции известного бренда. Он рассматривает наиболее знаковые дизайнерские разработки *Chanel* и прослеживает его эволюцию от эпохи Габриэль Шанель до правления Карла Лагерфельда.

В статье Иды Шик исследуется специфика репрезентации женских образов в творчестве американского фотографа Кларенса Джона Лафлина в контексте концепций сюрреализма, таких как чудесное, конвульсивная красота, черный юмор. Автор подчеркивает, что у фотографа женские образы приобретают символический характер и возникают в контексте рефлексии о философских и этических проблемах современности.

Ирина Чмырева предлагает читателю сравнительный анализ творческих биографий и художественных стратегий ведущих российских фотографов-пикториалистов – Николая Андреева и Георгия Колосова, выстраивая между ними своеобразный диалог. В статье рассматриваются известные произведения мастеров пикториальной фотографии и их подходы к творчеству в культурном контексте советской эпохи.

В статье Василины Спиридоновой исследуется проблематика пацифистского искусства на примере произведений современной российской художницы – Маяны Насыбулловой. Автор обращается к ее выставочным проектам «Не все так плохо» и «Памятник памяти» и рассматривает их в историческом и художественном дискурсе XX–XXI вв.

Рецензия Иды Шик на книгу Ирины Чмыревой «Лексикон русской фотографии XX–XXI веков» знакомит читателя с особенностями структуры книги и авторского подхода к интерпретации материала.

Выпуск завершают портфолио современных авторов – Никиты Пирогова и Натальи Дружинкиной. Серия фотографии Никиты Пирогова «Слезы моей матери» представляет собой рефлексию о военных конфликтах и их последствиях сквозь призму буддисткой философии. В портфолио Натальи Дружинкиной представлены работы автора в различных техниках и жанрах – от классической масляной живописи до инсталляции, от цветочных натюрмортов до абстрактных композиций. Объединяющей для них становится тема диалога между современностью и наследием мировой культуры.

EDITORIAL

In 01-02/2023 issue of the *Art Innovation* journal the authors investigated the history of contemporary art and design. The specialists discussed the personal collections of artists, the history and philosophy of fashion, Russian and foreign photography, and pacifist art.

The issue starts with an article by Mikhail Busev dedicated Pablo Picasso's collection of works of fine art and sculptures. The researcher revealed the problem of the influence of Iberian and African art on the creative development of Picasso in the context of his activities as a collector.

Grigorii Shamrai studied the problem of brand DNA using the example of the Chanel Fashion House. The author analyzed its components in detail identifying the aesthetics and concepts of the famous brand. He explored Chanel's most iconic designs. The researcher traced Fashion House evolution from the era of Gabrielle Chanel to Karl Lagerfeld.

Ida Shik examined the specifics of female images representation in the work of the American photographer Clarence John Laughlin in the context of Surrealist conceptions such as the marvelous, convulsive beauty, and black humor. The author emphasized that the photographer's female images acquired a symbolic character. Clarence John Laughlin used them in the context of reflection on the philosophical and ethical problems of our time.

Irina Chmyreva offered the reader a comparative analysis of the creative biographies and artistic strategies of the leading Russian pictorialist photographers – Nikolay Andreev and Georgy Kolosov. She created a kind of dialogue between them. The article examined the famous works of pictorial photography masters and their approaches to creativity in the cultural context of the Soviet era.

Vasilina Spiridonova explored the problems of pacifist art using the example of the works of contemporary Russian artist Mayana Nasybullova. The author referred to her exhibition projects «Everything is Terrible» and «Monument to Memory». She considered them in the historical and artistic discourse of the 20th–21st centuries.

Ida Shik's review of Irina Chmyreva's book «The Lexicon of Russian Photography of the 20th–21st Centuries» introduced the reader to the peculiarities of the book's structure and the author's approach to interpreting the material.

The issue ends with the portfolio of contemporary authors Nikita Pirogov and Natalia Druzhinkina. Nikita Pirogov's photographic series "Tears of My Mother" is a reflection on military conflicts and their consequences through the prism of Buddhist philosophy. Natalia Druzhinkina's portfolio presents the author's works in various techniques and genres such as classical oil painting and installation, floral still-lifes and abstract compositions. The theme of dialogue between modernity and the heritage of world culture made them the complete artistic statement.

УДК 75.03

Михаил Алексеевич Бусев

кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств mbusev@yandex.ru
Российская академия художеств, Москва, ул. Пречистенка, 21, 119034

ПАБЛО ПИКАССО: ХУДОЖНИК КАК КОЛЛЕКЦИОНЕР

АННОТАЦИЯ

Еще при жизни Пабло Пикассо было известно, что он не только обладает самой значительной коллекцией своих собственных произведений, но и с молодых лет собирал работы других художников. В 1950–1960-е гг. коллекцию других мастеров, собранную Пикассо, начали фотографировать специально, и она стала отчасти известна историкам современного искусства. В поздние годы Пикассо задумывался о том, что будет с этой частью его коллекции, и пришел к убеждению, что эти произведения должны стать собственностью Франции, какого-либо государственного музея. После смерти мастера было принято решение, что в создающемся в Париже Музее Пикассо будут храниться и экспонироваться произведения самого художника, и там же будут выставлены работы иных авторов из его коллекции. Этот принцип был закреплен в фундаментальном каталоге Музея Пикассо в Париже, изданном в 1985 г., первый том которого завершается разделом, представляющим живописные и графические работы других мастеров, а также собрание примитивного искусства и иберийских статуэток. Позднее собирательскую деятельность Пикассо начали освещать в специальных исследованиях и экспозиционных проектах. В его коллекции насчитывается более тридцати мастеров. Среди них такие известные живописцы и графики, как Жорж Брак, Виктор Браунер, Эдуар Вюйар, Сальвадор Дали, Эдгар Дега, Андре Дерен, Альберто Джакометти, Джорджо де Кирико, Кес Ван Донген, Жан-Батист Камиль Коро, Гюстав Курбе, Анри Матисс, Жоан Миро, Амедео Модильяни, Пьер-Огюст Ренуар, Анри Руссо, Поль Сезанн, Жорж Сёра, Макс Эрнст. Не все их вещи обладают высоким музейным качеством, но многие, безусловно, украсили бы самый взыскательный музей. Истории их обретения почти всегда были разными. Пикассо не был сознатель-

ным, «программным» коллекционером, который желает придать своему собранию некую направленность и представительность и руководствуется каким-то принципом отбора. Чаще всего появление новых экспонатов происходило стихийно, почти случайно, но в этой случайности порой проскальзывала своя закономерность. Нередко работы иных мастеров каким-то образом перекликались с вектором его творческих поисков (Сезанн и Брак). Они могли приобретаться в результате обмена с другими мастерами (Матисс) или дариться мэтру в знак уважения (Миро, Дали, Браунер). Оригинальность и новаторство Пикассо, ярко проявившиеся в его творчестве, сказались и в его ипостаси собирателя искусства предшественников и современников. Здесь испанский мастер также шел своим путем, не оглядываясь на те подходы и традиции, которые сложились в коллекционировании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Пикассо; коллекционирование искусства; живопись; современное искусство; примитивизм в искусстве; авангардизм; старые мастера; музейное дело.

Еще при жизни Пабло Пикассо было хорошо известно, что он не только обладает самой значительной коллекцией своих собственных произведений, которых у него скопилось тысячи и тысячи, но и то, что он с молодых лет собирал произведения других художников.

В поздние годы Пикассо все чаще задумывался о том, что будет с этой частью его коллекции, и пришел к убеждению, которым делился с родными и близкими: эти произведения должны стать собственностью Франции. Более того, он даже хотел посвятить эту коллекцию молодым живописцам и желал передать ее в какой-нибудь государственный музей, например, в Лувр (об этом, в частности, говорила вдова Пикассо Жаклин в беседе с Андре Мальро) (Malraux, 1974).

В Лувре это собрание картин действительно выставлялось после смерти художника, а затем было принято решение, что оно войдет в состав создающегося в Париже Музея Пикассо. Там будут храниться и экспонироваться произведения самого мастера, и там же будут выставлены работы других художников из его коллекции. Тем самым творения Пикассо и иных авторов по-прежнему будут находиться в одном пространстве.

Этот принцип был закреплен в двухтомном каталоге Музея Пикассо в Париже, изданном в 1985 г. (Musée Picasso, 1985). Первый том завершается разделом, подготовленным хранителем музея Мари-Лор Беньяр-Бернадак,



Ил. 1. Желет Буржес. Пикассо в мастерской в Бато-Лавуар. 1908. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, H., Chevrière, E. (1998) Picasso collectionneur. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, p. 16



Ил. 2. Пабло Пикассо. Гийом Аполлинер в мастерской Пикассо в доме 11 на бульваре Клиши. 1910. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 17

в котором представлены живописные и графические работы других мастеров, а также собрание примитивного искусства и иберийских статуэток. О существовании этой части музейной коллекции широкая публика получала информацию из путеводителей по музею (Seckel, 1985).

О том, что уже в конце 1900-х — начале 1910-х гг. в мастерских Пикассо наряду с его собственными творениями можно было найти образцы примитивной скульптуры или полотна современников, свидетельствуют фотографии, запечатлевшие его самого или его друзей и знакомых. На снимке, сделанном в 1908 г. в мастерской на улице Равиньян в доме, за которым закрепилось название Бато-Лавуар, за спиной сидящего Пикассо видны два столпообразных изваяния из Новой Каледонии (Ил. 1). На фотографии мастерской художника на бульваре Клиши 1910 г. рядом с креслом, на котором восседает Гийом Аполлинер, прямо на полу стоит деревянная скульптура Тики, происходящая с Маркизских островов (впоследствии она вошла в частное собрание другого коллекционера) (Ил. 2). Еще на одном снимке этого же времени на стене, за спиной сидящего на диване



Ил. 3. Пабло Пикассо. Франк Бурти Хавиланд в мастерской Пикассо в доме 11 на бульваре Клиши. 1910. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 17



Ил. 4. Брассай. Пикассо в мастерской на улице Боэси. За его спиной «Женский портрет» Анри Руссо. 1932. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 18

художника Раймона Пичота, красуется маска из Габона, а чуть выше на полочке стоит полотно Анри Матисса «Маргерит» (1907). Эти произведения можно также видеть на фотографии, запечатлевшей художника-кубиста Франка Бурти Хавиланда (Ил. 3).

На фотопортретах Пикассо и снимках его мастерских, сделанных в 1920–1950-е гг. такими известными фотографами, как Сесил Битон, Брассай, Анри Картье-Брессон, Роберт Капа, Александр Либерман, Андре Остье, в кадр нередко попадают картины и рисунки Анри Руссо, Огюста Ренуара, Анри Матисса, Амедео Модильяни, Жан-Батиста Камиля Коро и других художников (Ил. 4). Когда Пикассо в 1930-е гг. переехал в достаточно просторную квартиру на улице Боэси в Париже, где один этаж был отведен под мастерскую, то там многие произведения старых мастеров и современников также были размещены вперемежку с творениями испанского живописца.

В 1950–1960-е гг. коллекцию других мастеров, собранную Пикассо, начали фотографировать специально, и она стала отчасти известна публике.



Ил. 5. Дэвид Дуглас Дункан. Пикассо, разглядывающий натюрморт Жоржа Брака «Заварочный чайник и яблоки». Вовенарг, весна 1959. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 37

После Второй мировой войны Пикассо, живя в основном на Юге Франции, частенько переезжал с места на место, и свою коллекцию постоянно возил с собой. Заметное количество работ иных авторов невольно заставляло их владельца думать об их размещении и дальнейшей судьбе. Известна серия снимков, сделанных американским фотографом Дэвидом Дугласом Дунканом в 1959 г. Ему было позволено фотографировать как эти вещи, так и работы самого Пикассо, которые долгое время хранились под спудом и были неизвестны даже специалистам. На этих фотографиях кроме творений ранее упомянутых авторов видны полотна Гюстава Курбе, Поля Сезанна, Эдуара Вюйара, Жоржа Брака (Ил. 5).

Если попытаться просто перечислить, сколько художников оказались в коллекции Пикассо к концу его жизни, то этот список содержит более тридцати мастеров, включая поэтов, делавших рисунки или создававших коллажи. Перечислим их имена: Гийом Аполлинер, Лев Бакст, Бальтюс, Жорж Брак, Виктор Браунер, Эдуар Вюйар, Поль Гоген (авторство под вопросом), Сальвадор Дали, Эдгар Дега, Андре Дерен, Альберто Джакометти, Джорджо де Кирико, Кес Ван Донген, Макс Жакоб, Жан-Батист Камиль Коро, Гюстав Курбе, Луи Ленен (авторство под вопросом), Мари Лорансен, братья Ленен (авторство под вопросом), Дора Маар, Мастер шествия быка, Анри Матисс,

Жоан Миро, Амедео Модильяни, Жак Превер, Пьер-Огюст Ренуар, Анри Руссо, Андре Сальмон, Поль Сезанн, Манюэль Ортис де Сарате, Жорж Сёра, Луис Фернандес, Жан-Батист Симеон Шарден (авторство под вопросом), Эрман-Поль, Макс Эрнст. Разумеется, не все их вещи обладают высоким музейным качеством, но многие, безусловно, украсили бы самый взыскательный музей.

Картины, рисунки, гравюры и коллажи упомянутых авторов вливались в фонд Музея Пикассо в несколько приемов, начиная с 1973 г. — года ухода художника из жизни, и кончая 1990-м г., когда ряд работ был передан дочерью Жаклин Пикассо после смерти ее матери.

В 1998 г. в Кунстхалле Фонда культуры в Мюнхене состоялась представительная выставка этих произведений. По возвращении экспонатов в Париж главным хранителем музея Пикассо Элен Секель-Клен при участии Эманюэль Шевриер был издан фундаментальный каталог «Пикассо коллекционер» (Seckel-Klein, Chevrière, 1998). Авторы оговаривали, что по жанру данное издание не претендует на статус каталога-резоне, однако оно чрезвычайно содержательно и тщательно подготовлено.

Как же начиналась коллекция Пикассо других художников? Как попадали к нему эти вещи? Перекликались ли они каким-то образом с вектором его творческих поисков?

Истории их обретения почти всегда были разными. Художник не был сознательным, «программным» коллекционером, который желает придать своему собранию некую направленность и представительность и руководствуется каким-то принципом отбора. Чаще всего появление новых экспонатов происходило стихийно, почти случайно, но в этой случайности порой проскальзывала своя закономерность.

Первым или одним из первых приобретений Пикассо стал «Женский портрет» кисти Анри Руссо (1844–1910). Картина, созданная французским живописцем в 1895 г., была куплена двадцатишестилетним Пикассо в 1907 г. за бесценок (Ил. 6). В тот момент искусство наивных мастеров, самоучек, примитивов, так же как и искусство внеевропейских цивилизаций, ценили еще мало, его признавали лишь самые продвинутые представители парижского авангарда. Это полотно Пикассо увидел в лавочке, торгующей разным барахлом, и ему было сказано, что можно купить эту картину и писать на ней что-то свое. Позднее, в 1920-е гг., художник в беседе с известным французским критиком Флораном Фельсом так вспоминал об этом эпизоде: «Первое произведение Таможенника, которое я по случаю приобрел, рождало во мне ощущение навязчивой силы. Я шел по улице Мартир. Торговец всяким хламом выставил вдоль фасада своей



Ил. 6. Анри Руссо. Женский портрет, 1895. Масло, холст. 160,5 x 100,5. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 213

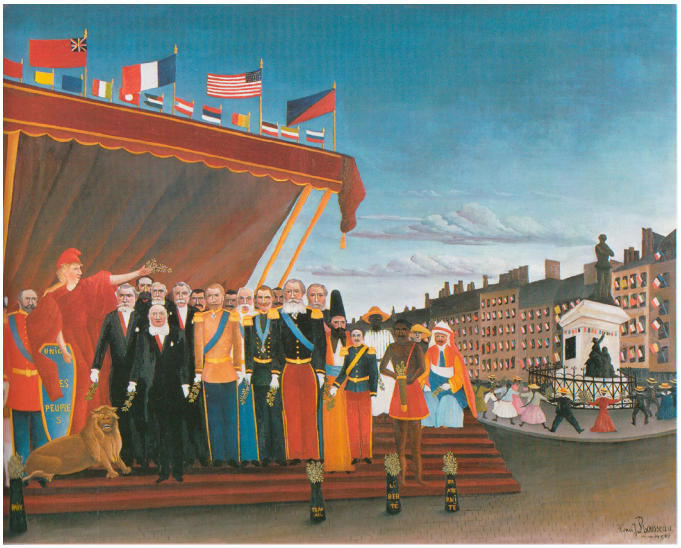


Ил. 7. Анри Руссо. Автопортрет, 1900–1903. Холст, масло. 24,5 x 19 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 216

лавочки кучу полотен. Из нее высовывалась голова женщины, изображенной в рост. Взгляд ее был твердым, по-французски проницательным, решительным и ясным. Полотно было большое. Я спросил цену. “Сто су, — ответил торговец, — и можно писать поверх него”. Это один из самых правдивых психологических французских портретов» (Цит. по: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 212).

Приобретение картины Анри Руссо молодым испанским художником произвело на его друзей большое впечатление. Об этом событии вспоминали поэты Андре Сальмон и Макс Жакоб, маршан и критик Вильгельм Уде, американская писательница и собирательница современной французской живописи Гертруда Стайн и Фернанда Оливье, подруга Пикассо, посвятившая в своих воспоминаниях ряд страниц его отношению к Анри Руссо (Оливье, 2020, с. 72).

Пикассо, как и его сподвижники-кубисты, а также фовисты, высоко оценил Таможенника. Испанец был на 43 года моложе своего старшего товарища. Молодых обновителей искусства подкупала искренность и несомненная



Ил. 8. Анри Руссо. Представители иностранных держав, пришедшие приветствовать Республику в знак мира. 1907. Холст, масло. 130 x 161 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 219

одаренность Руссо, его преданность творчеству, убежденность в правильности избранного пути, несмотря на непонимание и насмешки публики и критиков. Известна многократно рассказанная история проведения по инициативе Пикассо банкета в честь Руссо в 1907 г. (Фернанда Оливье посвятила описанию этого своеобразного празднества небольшую главку в своих мемуарах (Оливье, 2020, с. 87–93)). Таможенник оказался единственным художником, удостоившимся в те годы таких почестей со стороны парижской богемы, хотя, принимая во внимание нравы и обычаи людей этого круга, нельзя исключать и иронического отношения к чудаку Руссо.

По преданию, моделью для «Женского портрета» послужила школьная учительница польского происхождения по имени Ядвига, в которую был влюблен Таможенник. Она позировала ему для некоторых других картин и присутствовала на устроенном в его честь банкете.

В коллекции Пикассо имеется еще три произведения Руссо – «Автопортрет» (1900–1903) (Ил. 7), к которому есть парный портрет второй жены художника, и одна из картин 1907 г. «Представители иностранных держав, пришедшие приветствовать Республику в знак мира» (Ил. 8). Что нравилось Пикассо в таких картинах? Наивное восприятие мира, стремление

запечатлеть его живописцем, не получившим профессионального образования, но чрезвычайно талантливым.

Любопытно, что картины Руссо, связанные с экзотическими сюжетами, которые преобладают в его наследии, увлекательные и эффектные, не очень заинтересовали Пикассо. Тем не менее, его симпатия к произведениям и личности Таможенника оставалась неизменной и в последующие годы. Полотно «Представители иностранных держав, пришедшие приветствовать Республику в знак мира» было приобретено в 1913 г., а «Автопортрет» и «Портрет второй жены художника» после 1938 г.

Нашло ли восхищение Руссо какой-то непосредственный отголосок в творческих поисках Пикассо? Некоторые исследователи находят его в исполненных в 1908 г. в Ля Рю-де-Буа кубистических пейзажах. В характерной для них упрощенной трактовке листвы известный французский искусствовед Пьер Дэкс видит прямое влияние Руссо, хотя также вспоминает об обращении Пикассо в этот период к наследию Поля Сезанна (Daix, 1987, p. 96). Другой случай воздействия стилистики Таможенника на испанского мастера Элен Секель усматривает в крохотном полотне «Купальщицы», выполненном Пикассо в Биаррице летом 1918 г. (Seckel, 1985, p. 44–45). Несколько условно написанный берег с тремя фигурами купальщиц и морской пейзаж на заднем плане с почти игрушечными корабликом и маяком по манере изображения действительно близки Руссо, но прием тонкой стилизации, к которому прибегает Пикассо в этой композиции, недаром заставляет Элен Секель находить и другие ее источники — греческую вазопись, античную пластику, Боттичелли, Эль Греко, Жана Огюста Доминика Энгра, Жоржа Сёра. Мари-Лор Беньяр-Бернадак также отмечает в описываемой картине целый набор отсылок к различным источникам и усматривает близость к манере Руссо в схематизации и геометризации форм, тщательной реалистической передаче деталей (Besnard-Bernadac, 1985, p. 30). И в то же время картина испанского мастера оригинальна и органична, в ней нет и намека на эклектизм. Если и справедливо отыскивать в ней ссылки на предшественников, то их надо трактовать не как следование традиции или отдельным приемам, а как игру с ними.

Связь Пикассо с мировым художественным наследием подмечал и Анри Руссо. Свидетельством тому его знаменитая фраза: «Мы с тобой самые великие художники нашего времени, ты — в “египетском” стиле, а я — в современном» (Оливье, 2020, с. 120). В некоторых произведениях раннего Пикассо действительно можно найти точки соприкосновения с искусством Древнего Египта. Так, в одном из ключевых полотен голубого периода «Две сестры

(Свидание)» (1902) использован характерный для древнеегипетских мастеров прием, когда профильное изображение лица сочетается с изображением глаза персонажа анфас. Некоторые исследователи высказывали предположение о связи искусства розового периода Пикассо с Древним Египтом. О картине «Девушка с веером» (1905) французский историк искусства Жорж Будей пишет, что стилизация жестов, профиль лица, ясность выражения, по-видимому, говорят о реминисценциях древнеегипетских рельефов или греческих примитивов (Daix, Boudaille, Rosselet, 1966, p. 82). По мнению Нины Александровны Дмитриевой, эта картина «необычайной четкостью, чеканностью своего силуэта и остановленного ритмического движения напоминает о ритмах египетских ритуалов, увековеченных в рельефах» (Дмитриева, 1971, с. 20).

Тяготение Пикассо к архаическому, ярко проявившееся в его живописи, графике и скульптуре 1906–1907 гг., в немалой степени было связано с его впечатлениями от древнего иберийского искусства. Летом 1906 г. во время пребывания в Испании в небольшом местечке Госоль художник пишет работы, где все явственнее проступают черты его новой изобразительной манеры. Лица персонажей упрощаются и геометризируются, становятся похожими на маски; фигуры приобретают грузность, приземистость. Сильная светотеневая моделировка подчеркивает их массивность и объемность, они статуарны; тела, как правило, лишены движения, а лица — выражения. Источником, повлиявшим на возникновение таких качеств, послужила иберийская скульптура, которая в ту пору стала известна уже не только археологам и историкам, но и широкой публике (Sweeney, 1941). Сам Пикассо позднее говорил, что вдохновлялся иберийской пластикой, работая над «Авиньонскими девицами».

Его первое знакомство с произведениями древней иберийской скульптуры произошло, по всей видимости, весной 1906 г., когда в Лувре открылась выставка рельефов, найденных на юге Испании в Осуне. Об этих открытиях много писали как в Испании, так и во Франции. Возникновение иберийской культуры относят к VIII в. до н.э., ее расцвет падает на V–IV вв., с начала I в. до н.э. в иберийской культуре начинает сказываться влияние культуры римских завоевателей, которое становится господствующим с I в. н.э. Естественно, что с точки зрения стиля произведения иберийской пластики не представляют собой единого целого: из тех скульптур, которые мог видеть Пикассо, некоторые являются образцами достаточно утонченного искусства, близкого к произведениям античной классики; такова одна из известнейших скульптур — «Дама из Эльче»[1].

[1] Как и рельефы из Осуны, она до Второй мировой войны хранилась в Лувре. Сейчас «Дама из Эльче» находится в Музее Прадо, а рельефы из Осуны — в Музее археологии в Мадриде.

Некоторые же скульптуры имеют архаический, примитивный характер. Именно они и привлекли внимание художника.

Маскообразные, застылые лица персонажей, запечатленные в работах Пикассо, исполненных осенью 1906 г., напоминают лицо мужчины с рельефа «Сцена охоты» (сейчас — Музей археологии в Мадриде). Близость обнаруживается и в общей трактовке — в упрощении и геометризации основных объемов лица, — и в характере отдельных деталей, например, в манере изображения глаз, век, бровей. Такая трактовка лица встречается не только в работах, написанных без натуры, но и в портретах. Первым среди них был портрет американской писательницы Гертруды Стайн, который был начат весной 1906 г. и после 80–90 сеансов оставался незаконченным. Вернувшись из Госоли в Париж, художник завершил его по памяти. При этом лицо Стайн приобрело сходство с маскообразными лицами иберийских скульптур. Подобная трактовка лица присуща написанному тогда же «Автопортрету с палитрой» (Ил. 9, 10).

Еще ощутимее черты архаизации и примитивизации, навеянные иберийскими скульптурами, в фигурных композициях Пикассо. Нужно отметить, что, начиная с этого времени, мастер почти перестает работать с натуры. Сообщая об этом Пьеру Дэксу, он добавил: «То, что я искал, это было совсем другое» (Daix, 1970, p. 267). Образцы этого «другого» довольно многочисленны. Большинство произведений, выполненных осенью 1906 г., несут на себе отпечаток влияния иберийской пластики.

Основная их тема — изображение одной или двух обнаженных женщин, а главная задача — поиск пластических средств выражения. Наиболее полно эти новые тенденции в искусстве Пикассо проявились в большом полотне «Две обнаженные» («Две сестры»). Сюжетного начала в картине нет, две обнаженные женщины просто стоят. Их фигуры грузны и массивны, на застылых лицах невозможно прочесть никаких признаков духовной жизни. Это косная, примитивная, архаическая материя на самых ранних этапах одухотворения.

Первое обращение Пикассо к примитивному, архаическому искусству еще не вело к принципиально новым результатам, к которым мастер придет в 1907–1908 гг., но оно явилось значительным шагом в этом направлении. Заметим, что использование иберийской скульптуры было для Пикассо не только движением к архаике, к примитивизму, — это было обращение к наследию испанской культуры, своего рода возвращение к национальным истокам[2].

[2] Осуна, откуда происходит ряд памятников иберийской скульптуры, находится в Андалусии — области Испании, где родился Пикассо.



Ил. 9. Пабло Пикассо. Портрет Гертруды Стайн. 1905–1906. Холст, масло. 100 × 81,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник: Rubin, W. (ed.) (1980) Pablo Picasso. A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, p. 73



Ил. 10. Пабло Пикассо. Автопортрет. Осень 1906. Холст, масло. 92 × 73 см. Художественный музей, Филадельфия. Источник: Rubin, W. (ed.) (1980) Pablo Picasso. A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, p. 79

О своем интересе к древней иберийской скульптуре и о ее влиянии на его формальные поиски художник говорил неоднократно; при этом он настойчиво отрицал влияние африканской пластики на его творчество эпохи кубизма. В беседе с хранителем музея в Антибе Пикассо высказывался по этому поводу следующим образом: «Говорили, что “Авиньонские девицы” были первой картиной, где обнаруживается проявление кубизма; это так. Но в то же время говорили, что на “Авиньонских девиц” повлияло негритянское искусство; это не так. Вы помните о деле, в которое я был замешан, когда Аполлинер похитил в Лувре статуэтки? Это были иберийские статуэтки... Если вы посмотрите на уши “Авиньонских девиц”, вы узнаете уши этих скульптур... Негритянские маски пришли позднее, на них полагаются, за них цепляются, как всегда. Разве люди Ренессанса не цеплялись за греков? Почему? Чтобы найти точку опоры, чтобы не оказаться в одиночестве, потому что все новшества кажутся публике варварскими. Тогда ищут защиты, ищут предков... В действительности покупать негритянские маски начали после “Авиньонских девиц”. Когда я пошел в Трокадеро, там было уединенно... Именно там я нашел защитников...



Ил. 11. Мужская голова из Серро-де-лос-Сантос. III в. до н.э. Лувр, на хранении в Национальном археологическом музее в Сен-Жермен-ан-Ле. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 254



Ил. 12. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. Июнь–июль 1907. Холст, масло. 243,9 × 233,7 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фрагмент. Источник: Rubin, W. (ed.) (1980) Pablo Picasso. A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, p. 99

Когда говорили, что импрессионисты подражали японцам, это значило, что японцы были для них поручителями. На вас нападают, вы защищаетесь, указывая, что то же самое делали и что это дозволено. Но в действительности каждая вещь оригинальна...» (Dor de la Souchère, 1960, p. 15).

Влияние на «Авиньонских девиц» иберийской пластики, о котором говорил художник, чувствуется в изображении двух фигур, помещенных в центре композиции. При сравнении их с такими работами 1906 г., как «Две обнаженные», заметны и отличия: фигуры стали более вытянутыми, подчеркнуто объемную светотеневую моделировку сменила плоскостность, в линиях силуэта появилось множество острых углов, иными стали черты лиц.

Изменение характера трактовки лиц персонажей связано с новыми впечатлениями Пикассо от иберийской скульптуры. В марте 1907 г. художник купил две каменные иберийские головы — мужскую и женскую, которые находились у него до 1911 г., пока не выяснилось, что секретарь Аполлинера Жери-Пьерэ, продавший их Пикассо, украл эти скульптуры



Ил. 13. Молящийся.

Бронза.
Музей Пикассо, Париж.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 255



Ил. 14. Молящаяся.

в Лувре[3]. В отличие от наиболее известных памятников иберийского искусства («Дамы из Эльче», рельефов из Осуны), они экспонировались в другом, менее посещаемом зале Лувра и ранее могли быть не известны Пикассо. Как бы то ни было, лица двух авиньонских девиц близки иберийским головам, особенно мужской. Кроме сходной формы ушей, о которой упоминал мастер, среди черт подобия нужно назвать асимметричность лиц и утяжеленность подбородков (Ил. 11, 12).

Не избежав опасности приобретения краденого произведения, которая подстерегает каждого коллекционера, Пикассо тем не менее не охладел к иберийской пластике и собрал более десятка небольших бронзовых статуэток. Сведений о том, когда и каким образом они были приобретены, кажется, не сохранилось (Musée Picasso, 1985, p. 232, 252–254; Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 254–260). Любопытно, что художника, видимо, не очень заботило признание их подлинности (это могли быть и копии), существеннее была выразительность пластического решения. Отличающиеся крайней упрощенностью форм, эти фигурки чаще всего представляют молящихся женщин или мужчин (Ил. 13, 14).

К увлечению молодого Пикассо древней иберийской скульптурой вскоре добавился живой интерес к пластике Тропической Африки и Океании. Вероятнее всего, что первое знакомство Пикассо с негритянской и океанийской скульптурой (за которой надолго закрепился условный термин l'art nègre) про-

[3] Фернанда Оливье посвятила этой детективной истории главу «Кража в Лувре» в своих мемуарах (Оливье, 2020, с. 197–204).

изошло еще в 1906 г. до написания «Авиньонских девиц». В середине 1900-х африканские маски и скульптуры продавались в антикварных лавочках Парижа. Публика видела в них заморские диковинки, редкости. С произведениями негритянской пластики можно было познакомиться и в этнографическом музее. Здесь к ним относились иначе: в масках и скульптурах примитивных народов видели предметы культа, фетиши. Их же эстетические, художественные качества долгое время оставались незамеченными. Лишь расширение границ эстетического вкуса позволило, наконец, обнаружить и по достоинству оценить художественную сторону африканской и океанийской пластики.

В 1906 г. художники Морис Вламинк, Андре Дерен, Анри Матисс, которых хорошо знал Пикассо, уже открыли для себя негритянскую скульптуру и коллекционировали ее. По-видимому, именно через них испанский мастер впервые соприкоснулся с образцами пластики негров. Гертруда Стайн пишет, что внимание художника к африканской скульптуре привлек Анри Матисс, и что это произошло осенью 1906 г. – вскоре после окончания ее портрета (Stein, 1960). Эту версию подтверждает свидетельство Анри Матисса. Он вспоминал, что часто проходил мимо антикварного магазина, где продавались негритянские статуэтки. «Меня поразила чистота их линий. Это было прекрасно, как искусство Египта. Я купил одну скульптуру и показал ее у Гертруды Стайн, к которой как раз шел. У нее был Пикассо, он преисполнился энтузиазмом. После этого все кинулись на поиски африканских статуэток» (Валлантен, 1998, с. 168). Поэт Андре Сальмон также утверждает, что искусство негров стало известно художнику еще до начала работы над «Авиньонскими девицами» (Salmon, 1912, p. 43). Гийом Жанно, знавший Пикассо в ту пору, указывал, что художник соприкоснулся с негритянской скульптурой в 1906 г. через Андре Дерена (Janneau, 1929, p. 12).

Все эти свидетельства позволяют утверждать, что отдельные экземпляры скульптуры негров Пикассо видел еще в 1906 г. до написания «Авиньонских девиц». Но настоящее знакомство с африканской пластикой и увлечение ею, судя по всему, произошло позднее, в 1907 г., когда художнику стали известны не отдельные образцы, а негритянская скульптура в целом, и к оценке ее художественного своеобразия его подвели собственные творческие поиски. Мишель Жорж-Мишель писал: «Достаточно было посещения выставки негритянского искусства с его другом Аполлинером, чтобы Пикассо, который сначала чрезвычайно забавлялся, неожиданно увлекся этими грубыми и варварскими формами» (Цит. по Golding, 1959, p. 56). Вероятно, речь здесь идет об экспозиции в Музее этнографии в Трокадеро (теперь Музей Человека), о посещении которого вспоминал и сам мастер. Согласно его воспоминаниям, записанным Кристианом Зервосом,



Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 255



Ил. 15. Мужская и женская фигуры, служившие украшениями крыши (дерево, Новая Каледония).

Ил. 16. Тики (дерево, Маркизские острова).

«однажды, выходя из Музея сравнительной скульптуры в Трокадеро, он из любопытства отворил дверь напротив, которая вела в залы Музея этнографии. Еще и сегодня Пикассо с глубоким волнением говорит о потрясении, которое испытал в тот день, увидев африканские скульптуры» (Zervos, 1942, p. 10).

Собственная коллекция произведений африканских и океанийских художников пополнялась Пикассо на протяжении многих десятилетий и насчитывала после его ухода из жизни более ста образцов. Эта часть собрания испанского мастера и ее возможное влияние на становление и эволюцию кубизма вызывали особый интерес. Многие критики, литераторы, художники — современники Пикассо — видели в ней главный источник пластических новаций кубизма — одного из самых радикальных направлений, заложивших основы модернизма.

Среди наиболее ранних приобретений Пикассо, относящихся к l'art nègre, с уверенностью можно назвать два столпообразных деревянных изваяния из Новой Каледонии, представляющие мужскую и женскую фигуры, которые были запечатлены на уже упомянутой фотографии Пикассо в мастерской в Бато-Лавуар (1908). К этой группе произведений также можно отнести происходящую с Маркизских островов скульптуру Тики (впоследствии художник расстался с нею), которая присутствовала на приведенном выше снимке, запечатлевшем Аполлинера. Кроме фигур, изображающих персонажей в полный рост, в коллекции были скульптурные головы и различные маски (Ил. 15, 16).

В последующие годы увлечение Пикассо африканской и океанийской пластикой не ослабевало. Из письма художника его маршану и другу Даниелю-Анри Канвейлеру, написанному в августе 1912 г. из местечка Сорг, где Пикассо соседствовал с Жоржем Браком, узнаем, что отцы кубизма ездили в Марсель специально, чтобы покупать предметы l'art nègre. «Я купил очень хорошую маску и женщину с большими грудями и молодого негра», – сообщал Пикассо (Seckel-Klein, Chevrière, 1998, 1998, p. 244). Парижские торговцы антиквариатом и произведениями искусства видели в эти годы в испанском художнике потенциального покупателя творений африканских мастеров. Молодой амбициозный маршан и коллекционер Поль Гийом пишет ему: «От господина Аполлинера я узнал, что Вы интересуетесь моими негритянскими скульптурами. Сейчас я располагаю шестью произведениями и могу доставить их Вам домой» (Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 249). Гийом был одним из первых организаторов выставок l'art nègre, что стало в ближайшие годы модным парижским увлечением.

В 1944 г. Пикассо получил от маршана Луи Карре в обмен на одну из своих картин довольно дорогую бронзовую скульптуру Оба, символизирующую короля и происходящую из области Бенин в Нигерии. А одной из последних скульптур, вошедших в коллекцию Пикассо, стала ярко раскрашенная фигура сидящей людоедки Невимбумбао – персонажа, участвующего в сельскохозяйственных ритуалах, проходивших на острове Малакула в Вануату. Эта устрашающая варварская скульптура, видимо, пугала ее владельца Анри Матисса, некогда получившего ее в подарок, и он решил подарить изваяние Пикассо. «Это именно то, что нужно Вам», – приводит его слова Франсуаз Жило. Она сопровождала Пикассо во время визита к Матиссу и утверждала, что эта скульптура заставляла испытывать страх обоих художников, поэтому испанский мастер не спешил забирать ее себе и сделал это спустя несколько лет, уже после смерти Анри Матисса (Ил. 17, 18).

Что касается воздействия африканского искусства на «Авиньонских девиц», то этот многократно муссировавшийся вопрос породил длящуюся до сих пор дискуссию. Одни авторы – Альфред Барр, Джон Голдинг, Жан Лод, Роберт Голдуотер – считали, что в этой картине обнаруживается прямое влияние негритянской скульптуры, другие же – Кристиан Зервос, Даниель-Анри Канвейлер, Пьер Дэкс, Пьер Кабанн – полагали, что оно отсутствует. Сам Пикассо обычно отрицал непосредственную связь своего творчества с негритянским искусством. В 1923 г. в беседе с Флораном Фельсом он сказал: «Африканская скульптура, которая встречается у меня дома на каждом шагу,



Ил. 17. Голова Оба. Бронза. Область Бенина, Нигерия. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 245



Ил. 18. Фигура сидящей людоедки Невимбумбао с острова Малакула в Вануату. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 246

– это скорее свидетели, чем образцы» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 306). В высказывании, записанном в 1930-е гг. Кристианом Зервосом, художник сообщает, что впервые увидел негритянские скульптуры в 1907 г. после окончания «Авиньонских девиц» во время случайного визита в Музей этнографии, находившийся тогда во дворце Трокадеро (Zervos, 1942, p. 10). Эта же версия была повторена им хранителю Музея Пикассо в Антибе (Dor de la Souchère, 1960, p. 15). А в 1920 г., отвечая на анкету журнала «Action», посвященную негритянскому искусству, Пикассо ответил так: «Негритянское искусство? Не знаю!» При этом всем было прекрасно известно, что он не только знаком с африканской пластикой, но и давно коллекционирует ее.

Однако из того, что художник восхищался негритянской пластикой и коллекционировал ее, еще не следует, что в своих работах он непременно должен был испытать ее влияние. В записанным хранителем Музея в Антибе Ромуальдом Дором де ла Сушером и процитированном выше высказывании

автор «Авиньонских девиц» говорит о своем произведении как о «первой картине, где обнаруживается проявление кубизма», но отрицает прямое воздействие на нее негритянского искусства, признавая влияние иберийской пластики (Dor de la Souchère, 1960, p. 15–16).

Какие же качества африканского и океанийского искусства привлекли внимание Пикассо? Обычно считают, что содержательная сторона негритянских скульптур, их социальные и религиозные функции не интересовали мастера и что важными для него были только пластические, формальные качества l'art nègre, его выразительные средства. Это подтверждается свидетельством русского критика Якова Тугендхольда, долго жившего в Париже: «Когда я был в мастерской у Пикассо и увидел там черных идолов Конго — я вспомнил слова А. Н. Бенуа о "предостерегающей аналогии между искусством Пикассо и религиозным искусством африканских дикарей" и спросил художника, интересует ли его мистическая сторона этих скульптур. "Нисколько, — ответил он мне, — меня занимает их геометрическая простота"» (Тугендхольд, 1914, с. 33).

Однако уже после смерти Пикассо были опубликованы его высказывания, освещающие этот вопрос иначе. По свидетельству Андре Мальро, художник, беседуя с ним в 1937 г., сказал: «Всегда говорят о влиянии на меня негритянских скульптур. Что тут поделаешь? Все мы любили фетиши. Ван Гог говорил — все имели что-то общее с японским искусством. Мы — с негритянскими скульптурами. Их формы не повлияли на меня больше, чем на Матисса. Или на Дерена. Но для них маски были обычными скульптурами. Когда Матисс показывал мне свою первую негритянскую голову, он говорил о египетском искусстве. Когда я пошел в Трокадеро, то это было отвратительно. Блошиный рынок. Этот запах. Я был совсем один. Я хотел уйти. Я не ушел. Я остался. Я остался. Я понял, что это очень важно: со мной что-то произошло, нет? Маски не были такими же, как все скульптуры. Совсем нет. Они были магическими предметами... Негритянские скульптуры были защитниками (я знаю это слово по-французски с того времени). Против всего: против неведомых, грозных духов. Я всегда рассматривал фетиши. Я понял, я тоже против всего. Я тоже думал, что все — это неизвестное, это враг! Все! Не отдельные вещи — женщины, дети, животные, табак, игра... Но все! Я понял, для чего неграм служит их скульптура. Почему она делается так, а не иначе... все фетиши служили одному и тому же. Они были оружием. Чтобы помочь людям более не быть подвластными духам, стать независимыми. Духи, бессознательное (о нем говорили еще мало), эмоция — это то же самое. Я понял, почему я художник. Совсем один в этом ужасном музее с масками, с краснокожими куклами, с пыльными манекенами.

“Авиньонские девицы”, должно быть, пришли в этот день, но совсем не из-за форм: потому что это было мое первое полотно, изгоняющее злых духов (ma première toile d’exorcisme), да!.. Это также то, что отделяет меня от Брака. Он любил негритянские скульптуры, но я вам говорил: потому, что они были хорошими скульптурами. Он никогда их ничуть не боялся. Изгнание злых духов его не интересовало. Потому что он не чувствовал того, что я называю Все, или жизнь, все что угодно, Земля? То, что нас окружает, то, что не есть мы, он это не ощущал враждебным. Ни даже, представьте, чуждым! Он всегда чувствовал себя дома… Он совершенно не понимает таких вещей: он не суеверен!» (Malraux, 1974, p. 17–19).

Творчество Пикассо кубистического, а отчасти и других последующих периодов, вполне допускает такую интерпретацию, хотя, наверное, ее в равной мере трудно доказывать или опровергать. Не следует забывать, что высказывание Пикассо было сделано через тридцать лет после создания «Авиньонских девиц», и в нем, несомненно, отразилось дальнейшее знакомство художника с примитивным искусством, ведущее и к несколько иному, чем в 1900-е гг., взгляду на негритянскую пластику.

Но как бы то ни было, нечто общее между работами Пикассо кубистического периода и образцами скульптуры негров существует. Кубизму, отвергающему принцип иллюзорности, характерный для европейского искусства Нового времени, африканское искусство оказывалось близко своим антинатурализмом, установкой не на воспроизведение непосредственно видимого, воспринимаемого глазом, а того, что художник знает, постигает разумом. По свидетельству Андре Сальмона, «полинезийские и дагомейские изображения казались ему [Пикассо] разумными (raisonnables)» (Salmon, 1912, p. 42). Ощущаемая художником близость его искусства к негритянской пластике и создавала возможность использования ее форм, ее опыта в период становления кубизма. Позднее, приблизительно в 1909 г., влияние африканского искусства на Пикассо практически сходит на нет. В эту пору важным источником кубизма продолжает быть Поль Сезанн, а затем, примерно с 1910 г., внешние влияния перестают играть существенную роль в эволюции кубизма Пикассо. Правда, и в это время художник мог обращаться к негритянскому искусству, но такое обращение имело более частный и необязательный характер. Возможным исключением является использование приемов, характерных для маски Гребо (Берег Слоновой Кости), бывшей с 1910 г. в коллекции Пикассо, в его работах 1912–1914 гг. (Kahnweiler, 1963, p. 222–236; Rubin, 1984, p. 18–20). Маска эта необычна: лицо образовано плоскостью, на которой размещены формы, обозначающие отдельные элементы лица: глаза



Ил. 19. Маска. Дерево, масло, волокна растений. Гребо, Берег Слоновой кости. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 241



Ил. 20. Пабло Пикассо. Гитара. 1912. Жесть, металлическая проволока. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Источник: Spies, W. (2000) Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures établi en collaboration avec Christine Piot. Paris: Editions du Centre Pompidou, p. 70

представлены в виде двух выступающих вперед цилиндров, прикрепленных перпендикулярно плоскости, нос – в виде треугольника, рот – параллелепипеда. В целом вся эта конструкция напоминает лицо, но ее формы, взятые по отдельности, совершенно не похожи на те элементы лица, которые они обозначают. Сходная концепция построения формы присуща кубистическим трехмерным конструкциям Пикассо 1912–1914 гг., например, многочисленным «Гитарам», где используется такой же прием, как и в маске Гребо: отверстие в деке инструмента изображается не впадиной, а далеко выступающим цилиндром (Ил. 19, 20).

Еще с одним случаем возможного воздействия на Пикассо образцов l'art nègre сталкиваемся, отмечая очевидное сходство некоторых его скульптур начала 1930-х гг. с маской Нимба из Гвинеи, находившейся в коллекции



Ил. 21. Маска Нимба. Дерево и рафия. Бага, Гвинея. 126 x 59 x 64 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 244



Ил. 22. Пабло Пикассо. Женская голова. 1931–1932. Бронза. 128,5 x 54,5 x 62,5 см. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/pablo-picasso-tete-de-femme

художника. В обоих случаях использован прием резкого преувеличения отдельных черт лица — в первую очередь носа. При этом, как ни странно, в творениях испанского художника ощущается отголосок натурных впечатлений от его тогдашней модели и музы — Марии-Терезы Вальтер (Ил. 21, 22).

Обращение Пикассо-коллекционера и Пикассо-творца к скульптуре негров имело особое значение. Это был прорыв за рамки европейской художественной традиции, никем и никогда не осуществлявшийся столь решительно и смело. Лишь Поль Гоген двигался в том же направлении, и его пример в приобщении к искусству примитивных народов не мог не повлиять на Пикассо. То, что для рождения кубизма и всего искусства XX в. оказались в равной мере важными последние достижения европейской художественной культуры, представленные, в первую очередь, поздними работами Поля

Сезанна и таитянскими работами Поля Гогена, и творческий опыт примитивных художников, явилось сокрушительным ударом по европоцентризму. Значение этих событий не ограничивалось сферой искусства — оно затрагивало культуру в целом и идеологию. Использование Пикассо l'art nègre положило начало новому этапу в отношении художников к наследию, для которого характерна полная свобода в выборе традиций. При этом обращение к опыту прошлого не обязательно должно было проявляться в форме непосредственной связи: контакт с наследием мог иметь и косвенный, непрямой характер.

Творчество молодого Пикассо впервые четко показало, что искусство XX столетия в некоторых аспектах ближе не предшествующему периоду художественного развития, — искусству Нового времени, особенно XIX в., — а более далеким в хронологическом или стадиальном отношениях слоям наследия. В отличие от других мастеров — Андре Дерена, Анри Матисса, Мориса Вламинка, — увлекавшихся негритянской скульптурой, Пикассо решился на использование ее художественных принципов в своем творчестве.

Такой смелый диалог с неевропейской культурной традицией вызвал разноречивые суждения. Морис Вламинк смотрел на это критически. «Вместо того, чтобы оставить негров в их естественном порядке, — говорил он, — ими пользуются, как некоторые пользуются Делакруа или Энгром. Негры могут служить нам как пример, но не как эстетическая концепция» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 269). Еще решительнее по этому поводу высказывался Аристид Майоль: «Но нужно быть современным, надо быть в согласии со своей эпохой. Гоген был неправ, подражая негритянской скульптуре... Мы живем во Франции, в стране Ронсара, Лафонтена и Расина! Какое отношение имеет к нам, к нашей стране негритянская скульптура? Каждый художник должен работать согласно характеру своей нации и духу своего времени...» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 365).

Однако Пикассо считал иначе и уже в раннем творчестве движется к более архаическим, примитивным слоям наследия: сначала находит опору в древней иберийской скульптуре, а затем в негритянской пластике. Здесь наследие уже перестает играть роль источника или образца и начинает выступать в других ипостасях: оно служит и стимулом, и защитником, и партнером в диалоге.

Осмысляя подобную тенденцию в современном искусстве, Игорь Стравинский проницательно отмечал: «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та

закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности» (Стравинский, 1964, с. 145).

Но это все же одна сторона происходящего. Другая заключается в том, что основоположники нового авангардного искусства обращались и к опыту непосредственных предшественников, но тех из них, которые еще в XIX и в начале XX в. прокладывали новые пути. Для Пикассо и для кубистов такой фигурой был Поль Сезанн.

В своей книге «Разговоры с Пикассо» Брассай рассказывает об эпизоде, ярко показывающем особый пиетет, который питал основоположник кубизма к своему великому предшественнику. Однажды к Пикассо пришел молодой человек из Экс-ан-Прованса, чтобы показать пейзаж, приписываемый Сезанну. Пикассо решительно отрицает принадлежность полотна кисти Сезанна и в ответ на рассказ визитера о провенансе произведения, якобы доказывающем авторство мастера из Экса, возмущенно выпаливает: «Знаю ли я Сезанна! Это мой первый и единственный учитель! И уж наверное я повидал достаточно его картин... Да я годами их изучал... Сезанн! Он был нашим общим отцом. Он нас защищал...» (Брассай, 2015, с. 101).

С творениями Сезанна Пикассо имел возможность знакомиться с самого начала своего пребывания в Париже. На выставках Осеннего салона в 1904, 1905 и 1906 гг., в запасниках Амбруаза Воллара, в квартире у Лео и Гертруды Стайнов молодой живописец видел работы легендарного мастера. Также возможно, что Матисс показывал ему полотно Сезанна «Купальщицы», приобретенное у Воллара еще в 1899 г. А после смерти мастера из Экса его наследие широко экспонировалось на ряде заметных выставок, в частности, в ретроспективе, организованной Осенним салоном.

Энтузиазм Пикассо по отношению к Сезанну и его искусству разделяли многие художники, работавшие в ту пору во Франции, — Эмиль Бернар, Анри Матисс, Андре Дерен, Жорж Брак, а чуть позже — представители авангарда в других странах. Значимыми для них оказывались не только формальные поиски и находки Сезанна, логическим следствием которых стали кубизм и кубофутуризм, но и сама личность художника-отшельника, который всецело поглощен творчеством и упорно следует своим путем, несмотря на непонимание публики и критики.

Характерно яркое парадоксальное высказывание Пикассо в беседе с Кристианом Зервосом в 1935 г.: «Не то важно, что художник делает, а важно, что он собой представляет. Сезанн никогда не заинтересовал бы меня, если бы он жил и думал как Жак Эмиль Бланш, даже если бы яблоко, написанное Сезанном,



Ил. 23. Поль Сезанн. Черный замок. 1903–1904. Масло, холст. 74 x 93 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 73

было бы в 10 раз прекраснее. Для нас имеет значение беспокойство Сезанна, уроки Сезанна, мучения Ван Гога, то есть драма человека. Все остальное — ложь» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 310).

В коллекции Пикассо в итоге оказалось четыре работы Сезанна — три картины и одна акварель. Кажется, что было бы логично начать собирать творения французского мастера в эпоху кубизма, однако это случилось лишь в середине 1930-х гг. Также может показаться неожиданным, что для Пикассо-коллекционера были интересны и близки не только поздние работы Сезанна, прямо подводящие к пластическому языку кубизма, такие, как холст «Черный замок» (1903–1904) (Ил. 23) или акварель «Собор в Эксе. Вид из окна мастерской» (1902–1904), но и более ранние картины, написанные во второй половине 1870-х гг. — «Море в Эстаке» (1878–1879) и «Пять купальщиц» (1877–1878),



Ил. 24. Поль Сезанн. Море в Эстаке. 1878–1879. Масло, холст. 73 x 92 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 77

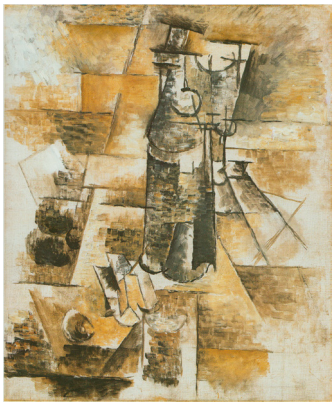


Ил. 25. Поль Сезанн. Пять купальщиц. 1877–1878. Масло, холст. 45,8 x 55,7 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 79

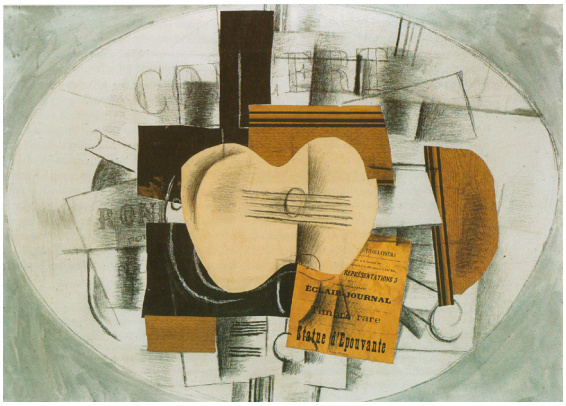
в которых новаторское видение и особая техника наложения краски лишь начинают проявляться (Ил. 24, 25).

Видимо, что при приобретении работ Сезанна для Пикассо, как и для историка искусства, важно было ощутить эволюцию мастера, движение от ранних полотен к поздним работам, завершающим его творческий путь. Имело значение и то, какие тематические и формальные задачи решал предшественник и какое находил им решение. Традиционная тема купания, изображение группы обнаженных женщин, чему отдал дань Сезанн, нередки в практике многих художников, в том числе современников Пикассо. Создавая композицию с пятью обнаженными «авиньонскими» девицами, он не мог не вспоминать опыт Сезанна.

В поздние годы испанский мастер нередко делился с собеседниками своими размышлениями о творчестве французского живописца. Ряд его высказываний был записан и опубликован Франсуазой Жило в ее воспоминаниях. Интересно наблюдение Пикассо, передаваемое писательницей Элен Пармелен — автором нескольких книг о нем. «Важная особенность современного искусства вот в чем. Такой художник, как, например, Тинторетто, начав картину, работал над ней до тех пор, пока все полотно не было прописано и всюду проработано, тогда только картина была закончена. А если взять картину Сезанна (еще виднее это в его акварелях), то, как только он положил первый мазок, картина уже существует» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 313).



Ил. 26. Жорж Брак. Бутыль, стакан и яблоко. Осень 1910. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 63



Ил. 27. Жорж Брак. Гитара и афиша. Ноябрь 1913. Наклеенная бумага, уголь, гуашь, холст. 73 x 100 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 65

Что касается современников Пикассо, работы которых попали в его коллекцию, то тут мы находим как художников в чем-то близких ему по духу и манере, так и тех, кто был его противоположностью. Среди первых сразу нужно назвать Жоржа Брака, ближайшего друга и соратника молодого испанца. Каждый обладал яркой индивидуальностью, но в какой-то момент логика эволюции кубизма вела их к столь сходным пластическим решениям, что их работы нетрудно спутать. В конце 1900-х — начале 1910-х гг. Пикассо и Брак постоянно общались, обсуждали свои работы, делились находками и изобретениями. Приемы введения в живописные композиции готовых материалов (газетных вырезок, обоев, цветной бумаги, клеенки, веревок, песка и пр.), эксперименты с фактурой красочного слоя быстро становились их общим достоянием. Правда, поначалу Брак скептически отнесся к ранним кубистическим работам Пикассо. Фернанда Оливье приводит его слова о картинах, подобных «Авиньонским девицам»: «Твоя живопись — это как если бы ты заставил нас есть паклю и пить керосин» (Olivier, 1933, p. 130). Однако вскоре, уже в 1908 г., французский художник начинает разделять увлечение Пикассо и какое-то время они идут рука об руку. Вошедшим в коллекцию испанского мастера натюрморту Брака «Бутыль, стакан и яблоко», написанному осенью 1910 г., или овальной композиции «Гитара и афиша», исполненной тремя годами позже в жанре papier collé, нетрудно найти очень близкие аналогии среди работ Пикассо (Ил. 26, 27).



Ил. 28. Жорж Брак. Чайник для заварки и яблоки. 1942. Масло, холст. 26 x 65 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 69

А вот после Первой мировой войны творческие и жизненные пути художников стали расходиться, хотя уроки кубизма, открывшего новое видение, не были забыты обоими мастерами. Правда, в отличие от Пикассо, радикальные поиски которого не прекращались до конца его жизни, Брак практиковал более умеренное, спокойное искусство. «Когда достигаешь определенного возраста, – говорил он, – уже не стремишься к внешним проявлениям. Уже не надо приобретать нового, а надо совершенствоваться в приобретенном. Чувствуешь себя свободным, как в двадцать лет: это время, когда можно непредвзято увидеть природу» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 297).

История вхождения произведений Брака в собрание Пикассо не всегда хорошо прослеживается, но о натюрморте «Чайник для заварки и яблоки» (Ил. 28) известно, что он появился в результате обмена между художниками: Брак получил от Пикассо полотно «Лежащая женщина» (1944), находящееся ныне в частной коллекции.

Если Пикассо и Брак в течение нескольких лет кубистической эпопеи были своего рода братьями-близнецами, то Анри Матисс во многих отношениях представлял собой полную противоположность испанскому мастеру. Недаром говорилось, что два самых мощных художника первой половины XX столетия были словно Южный и Северный полюса. Однако диаметрально противоположная направленность дарований не мешала Пикассо чрезвычайно высоко оценивать творчество Матисса. Впрочем, каждый всегда очень внимательно и даже ревниво приглядывался к тому, что делает другой. Историки искусства и критики часто пишут, что они были соперниками, друзьями-



Ил. 29. Анри Матисс. Декупаж. Декабрь 1947. Вырезанная бумага, гуашь, бумага. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 177



Ил. 30. Анри Матисс. Альпы в Савойе, 1901–1902. Масло, холст, наклеенный на картон. 36 x 47,8 см. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-les-alpes-de-savoie

врагами и чуть ли не завидовали друг другу. Однако их биографии показывают, что они все-таки были скорее друзьями, искренне ценили творчество друг друга. Вот что говорил Пикассо: «Нужно было бы поставить рядом все то, что Матисс и я делали в тот период. Никто никогда не смотрел на живопись Матисса столь внимательно, как я, а он на мою» (Daix, 1987, p. 74). То есть для Пикассо и Матисса работа художника-современника, творящего в ином ключе, была очень важна как некий камертон, как объект для сопоставления.

Коллекция Пикассо содержит замечательное собрание произведений Анри Матисса и насчитывает восемь работ, начиная с его ранних пейзажей и натюрмортов, в которых мощный талант будущего фовиста еще только угадывается, и кончая «Декупажем» (1947) (Ил. 29), исполненном в изобретенной в поздний период технике работы с цветной бумагой. В конце 1940-х гг. Пикассо, живя на Юге Франции недалеко от Матисса, нередко навещал его вместе с Франсуазой Жило и получил «Декупаж» в подарок. Надпись на листе гласила: «Пикассо с любовью. А. Матисс. Дек. 1947». Любопытно, что на обороте листа имеется карандашный набросок, изображающий несколькими линиями женское лицо. Таким образом, в данном случае Пикассо получил сразу две работы своего старшего товарища.

Ранние работы французского мастера, такие как «Альпы в Савойе» (1901) (Ил. 30) или «Букет цветов в шоколаднице» (1902), уже предвосхищают его фовистские полотна, а такие картины 1906–1907 гг., как портрет дочери художника



Ил. 31. Анри Матисс. Маргерит. Зима 1906–1907. 65,1 x 54 см. Холст, масло. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-marguerite



Ил. 32. Анри Матисс. Корзина с апельсинами. Начало 1912. 95 x 84,8 см. Холст, масло. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-nature-morte-aux-oranges

«Маргерит» (Ил. 31), своими упрощенными, примитивизированными формами перекликаются со стилистикой Пикассо этого же периода. Эту картину Пикассо получил от Матисса в обмен на свой натюрморт «Кувшин, миска и лимон» (1907). Любопытно воспоминание об этом случае, оставленное Гертрудой Стайн: «Они обменялись картинами, как это было принято среди художников. Каждый выбрал у другого полотно, которое ему в принципе было наиболее интересно. Матисс и Пикассо выбрали у другого полотно, которое, вне всякого сомнения, было самым слабым из всех, написанных им. Позднее оно служило каждому в качестве примера, доказывающего посредственность другого художника. Очевидно, что оба полотна никоим образом не обнаруживали глубину их авторов» (Цит. по Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 162). Глядя на эти, безусловно, удачные творения Пикассо и Матисса, послужившие предметом обмена, трудно согласиться с весьма субъективным мнением американской писательницы. Зато приходят на память слова испанского мастера, иронизирующего над тем, как Стайн истолковала кубизм и вообще искусство живописи.

Кое-какие полотна Матисса висели у Пикассо на стене, другие стояли повернутыми лицевой стороной или оборотом у стен (как и произведения самого Пикассо, которые загромождали, наполняли своим количеством любое пространство). Великолепный натюрморт «Корзина с апельсинами» (начало 1912) (Ил. 32) – одно из классических произведений Матисса высочайшего



Ил. 33. Анри Матисс. Девушка в персидском платье. 1942. Холст, масло. 43,5 x 56,5 см. Музей Пикассо, Париж. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/henri-matisse-jeune-fille-assise-robe-persane



Ил. 34. Дэвид Дуглас Дункан. Пикассо и Жаклин Рок с картинами Матисса «Маргерит», «Корзина с апельсинами», «Девушка в персидском платье». Вовенарг, весна 1959 года. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 35

качества, прекрасно представляющее художника, его стилистику, было приобретено Пикассо у парижского маршана Мартена Фабиани в 1942 г. Картины современников, таких как Матисс и Брак, а также таких предшественников, как Сезанн, были важны для испанского мастера своим присутствием. Произведения позднего Матисса — «Девушка в персидском платье» (1942) (Ил. 33) и натюрморт «Тюльпаны и устрицы на черном фоне» (1943) вместе с «Декупажем» 1947 г. завершали своеобразную ретроспективу полувекового творчества французского мастера (Ил. 34).

Не только Матисс, но и многие другие художники дарили Пикассо свои произведения. Обычно это более молодые мастера, которые преподносили мэтру свои творения в знак почтения и признательности. Естественно, что Жоан Миро, для которого Пикассо был патроном, вводил в начале 1920-х гг. в парижскую художественную жизнь, подарил ему свой «Автопортрет» (1919) (Ил. 35), в котором можно заметить некоторый налет кубистической стилистики в трактовке одежды и лица, в чем легко усмотреть желание молодого художника отдать дань уважения Пикассо. Миро словно говорит, что здесь он работает отчасти в том же ключе, в котором работал старший товарищ. А «Портрет испанской танцовщицы» (1921) (Ил. 36) был приобретен Пикассо позднее: видимо его привлек и сюжет —



Ил. 35. Жоан Миро.
Автопортрет. 1919.
Холст, масло. 73 x 60 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 181



Ил. 36. Жоан Миро.
Портрет испанской танцовщицы.
1921. Холст, масло. 66 x 56 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 185

испанская тема, и то, что это произведение было написано его земляком. Эти две работы Миро постоянно хранились у Пикассо и время от времени фигурировали на выставках с указанием их принадлежности его коллекции.

Еще один подарок молодого художника из Испании – выразительный рисунок «Воспоминание о женщине-ребенке» Сальвадора Дали (1931) (Ил. 37), подготовительная штудия к одноименной картине. Со многими сюрреалистами Пикассо общался и дружил, они не без оснований считали, что он проложил новые пути, которыми они в известной степени следовали, подобно тому, как он относился к Сезанну как своему предшественнику. Но Пикассо соблюдал по отношению к сюрреалистам определенную дистанцию; он всегда был слишком независим, не хотел ни с кем ходить строем, даже со своими последователями. Известно, что когда кубистов стало много и некоторые из продолжателей Пикассо и Брака даже стали писать ученые трактаты о новом направлении в искусстве, он уклонялся от подобных инициатив и не участвовал в коллективных выставках, где адепты кубизма выступали единой группой.

Другой известный участник движения сюрреалистов Виктор Браунер также преподнес в дар Пикассо свою работу «Пикассо – великий зачинатель» (1953) (Ил. 38). Родившийся и выросший в Румынии, Браунер большую часть



Ил. 37. Сальвадор Дали. Воспоминания о женщине-ребенке. 1931. Тушь, коричневые чернила, графитный карандаш , цветной карандаш, бумага. 35 x 27,9 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 93



Ил. 38. Виктор Браунер. Пикассо – великий зачинатель. 1953. Тушь, акварель, воск, бумага. 31,4 x23,6 см.
Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 71

жизни провел во Франции. Он был знаком с испанским мастером еще до Второй мировой войны, а в 1953 г., оказавшись на Юге Франции, встретился со старшим товарищем, который приобщил его к своему увлечению керамикой. На подаренном Пикассо небольшом листе тушью и акварелью автор изобразил причудливого персонажа, фигура которого составлена из нескольких частей, что заставляет вспомнить об излюбленном сюрреалистами жанре «изящный труп». Примитивистский и фантастический характер изображения также отсылает зрителя к увлечению Браунера искусством и мифологией доколумбовой Америки. На светлом фоне имеется дарственная надпись: «Пикассо — великому зачинателю, человеку свободы его поклонник и друг Виктор Браунер».

Кроме работ современных художников, мастеров XX в. и отчасти некоторых предшественников конца XIX в., в коллекции Пикассо имеются произведения старых мастеров. Натюрморт «Кухонный стол с утварью и бараниной», некогда приписывавшийся Жан-Батисту Симеону Шардену, уже давно вызывал сомнения в его авторстве — повторение ли это полотна французского мастера



Ил. 39. Жан-Батист-Симеон Шарден (?). Кухонный стол с утварью и бараниной. (Повторение или старая копия, до 1732). Холст, масло. 34 x 46 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 81



Ил. 40. Гюстав Курбе. Голова серны. До 1875. Холст, масло. 38 x 46 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 91

или копия, сделанная в начале XVIII в., до 1732 г.? Когда и каким образом эта работа вошла в коллекцию Пикассо, неизвестно. Однако ее любопытно сравнить с натюрмортами Пикассо — и ранними, и поздними (Ил. 39).

Полотно Гюстава Курбе «Голова серны» (до 1875) также невысоко оценивается специалистами, которые находят в нем участие рук других художников (Ил. 40). Чем эта работа французского реалиста понравилась испанскому кубисту? Этого мы точно не знаем. Но известно, что он ценил французских мастеров реалистического направления и что картина Курбе «Девушки на берегу Сены» (1856–1857, Париж, Музей Пти-Пале) в 1950 г. послужила основой для парафразы Пикассо. Главная цель «пересоздания» полотна Курбе заключалась в демонстрации живописного языка, разработанного Пикассо в конце 1940-х гг. Сделать это «в чистом виде» и было удобно в сопоставлении с реалистическим произведением, язык которого словно лишен условности. Пикассо использует работу мастера XIX в. в качестве своеобразного эталона, сравнивая свою систему выразительных средств с системой живописца прошлого.

Если Шарден и Курбе представлены в собрании Пикассо единичными вещами, то Жан-Батист Камиль Коро — четырьмя полотнами. Как некогда импрессионисты, кубисты были увлечены искусством выдающегося пейзажиста эпохи романтизма, а ретроспектива мастера в Осеннем салоне 1909 г. раскрыла для них достоинства его фигурных композиций. Первая работа Коро



Ил. 41. Жан-Батист Камиль Коро. Маленькая Жанетта. 1848. (Масло на бумаге, наклеенной на холст.) Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 83



Ил. 42. Жан-Батист Камиль Коро. Дом географа Малт-Брюна в Маркуси. 1850–1855. Холст, масло. 22, х 30,5 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 89

из коллекции Пикассо «Маленькая Жанетта» (1848) (Ил. 41) была получена им в 1910 г. от Вильгельма Уде в обмен на его кубистический портрет, исполненный испанским мастером. Картину Коро можно было видеть в мастерской Пикассо на бульваре Клиши. Фернанда Оливье вспоминает: «На стенах висели самые разнообразные украшения: старые гобелены, негритянские маски, музыкальные инструменты, а рядом с ними — маленькая картина Коро, на которой было изображено красивое женское лицо» (Оливье, 2020, с. 182–183). О высокой оценке Коро-пейзажиста Пикассо свидетельствуют его слова: «...Коро открыл утро, а Ренуар — молодых девушек...» (Daix, 1987, p. 268). (Ил. 42).

Пьер-Огюст Ренуар представлен в коллекции испанского мастера семью вещами, относящимися к позднему периоду творчества мэтра импрессионизма. Наиболее ранние работы относятся к 1890-м гг.: это небольшое полотно «Этюды античных персонажей», исполненное для декорации к «Эдипу» (1895), и «Сидящая купальщица в пейзаже» (1895–1896) (Ил. 43). Хронологически далее следуют большая сангина «Причесывание» (1900–1901), «Средиземноморский пейзаж, Кань» (1905–1910), «Портрет ребенка» (1910–1912), «Натурщица погрудно» (1916) (Ил. 44) и «Натюрморт с рыбами» (1916). В своем выборе Пикассо явно был привлечен сходством обнаженных натурщиц Ренуара с типажом моделей, преобладающим в его собственных неоклассических



Ил. 43. Пьер-Огюст Ренуар. Сидящая обнаженная в пейзаже. 1895–1896. Холст, масло. 116 x 89 см. Музей Пикассо, Париж. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 203



Ил. 44. Андре Остье. Картина Ренуара «Натурщица погрудно». 1916. Вилла «Калифорния», Канны. Между 1955–1961 годами. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 28

картинах начала 1920-х гг., например в композиции «Три женщины у источника» (1921) и в подготовительных работах к ней. Таких антикизирующих изображений гигантесс у Пикассо в 1920-е гг. было немало.

Еще один французский мастер — Жорж Сёра — представлен в коллекции Пикассо своей графикой. Его рисунки были интересны испанскому художнику своей пластической выразительностью и тем, что в них, как бы не законченных, предварительных набросках, можно усмотреть протокубистическое видение, обобщенную геометризированную трактовку форм. Вообще-то подобный подход можно найти и у академических мастеров в их подготовительных рисунках к картинам, когда вначале работа с натуры выполняется крупными плоскостями, а детали опускаются. Известный совет Сезанна, сформулированный в письме Эмилю Бернару от 15 апреля 1904 г., «трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 148) на самом деле был в полном согласии с тем, что могли говорить своим подопечным академические мэтры во вполне традиционных художественных школах (Ил. 45, 46).



Ил. 45. Жорж Сёра. Пара. 1880–1881. Черный карандаш, бумага. 17,6 x 11,1 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 227



Ил. 46. Жорж Сёра. Стоящая женщина. 1881. Черный карандаш, бумага. 16,8 x 11,3 см. Источник: Seckel-Klein, Chevrière, 1998, p. 229

Графические листы Сёра появились в коллекции Пикассо в 1940-е гг. Интересно, что пуантилистическая манера, в которой работал французский мастер, входила в арсенал средств, практикуемых порой испанским художником, однако живописных работ Сёра у Пикассо не было.

Среди ярких и парадоксальных высказываний Пикассо об искусстве, есть одно, имеющее самое прямое отношение к теме «художник как коллекционер». Записанное его другом, биографом и одним из наиболее авторитетных исследователей Пьером Дэксом, оно звучит так: «В сущности, что такое художник? Это коллекционер, который хочет создать себе коллекцию и сам делает картины, которые ему нравятся у других. Вначале это так, а потом становится уже чем-то другим» (Мастера искусства об искусстве, 1969, с. 311).

В какой-то мере эта сентенция применима к части творческого наследия Пикассо – его многочисленным пластическим диалогам со старыми мастерами – Лукасом Кранахом, Диего Веласкесом, Никола Пуссеном, Эженом Делакруа, Гюставом Курбе, Эдуардом Мане, но любопытно, что он почти никогда не пытался приобрести произведения художников, с которыми вел этот разговор с кистью в руках, например, Кранаха, хотя к его работам обращался неоднократно. Кажется, исключением стал Курбе, вольная копия картины которого «Девушки на берегу Сены» была написана Пикассо в 1950 г.

Очевидно, что собирая картины и рисунки других художников, Пикассо не заботился о систематичности своей коллекции. Можно даже удивиться, что среди имен, которые были перечислены выше, почти нет испанцев. За малым исключением, это французы – от мастеров XVII–XVIII вв. до его непосредственных предшественников, современников и последователей. При этом Пикассо всегда ощущал себя испанцем и испанскую традицию высоко ценил. Критики и историки искусства часто сравнивали его с Франсиско Гойей, но он никогда не пытался приобрести работы великого предшественника, хотя бы знаменитые серии его гравюр, время от времени всплывающие на художественном рынке. Почему это так, мы не знаем, можем только гадать. Впрочем, в коллекционировании всегда есть элемент случайности и тайны, а если собирателем выступает художник, то эта особенность удваивается.

Как бы то ни было, оригинальность и новаторство Пикассо, ярко проявившееся в его творчестве, сказалась и в его ипостаси собирателя искусства предшественников и современников. Здесь испанский мастер также шел своим путем, не оглядываясь на те подходы, которые сложились в истории коллекционирования.

ЛИТЕРАТУРА

Брассай (2015) *Разговоры с Пикассо*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Бусев, М. А. (2020) ‘Молодой Пикассо и скульптура’, *Искусство постигать искусство. Сборник статей к 100-летию Н. А. Дмитриевой*. М.: БуксМАрт, с. 160–176.

Бусев, М. А. (1992) ‘Пикассо и традиции мастеров XVI–XIX вв.’, *Западное искусство. XX век. Классическое наследие и современность*. М.: Наука, с. 183–206.

Бусев, М. А. (ред.) (2016) *Пикассо сегодня. Коллективная монография.* М.: Прогресс-Традиция.

Валлантен, А. (1998) *Пабло Пикассо.* Ростов н/Д: Феникс.

Дмитриева, Н. А. (1971) *Пикассо.* М.: Наука.

Дмитриева, Н. А. (1991) ‘Художественные традиции в раннем творчестве Пикассо’, *Западное искусство. XX век.* М.: Наука, с. 3–27.

Мастера искусства об искусстве (1969) Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство.

Оливье, Ф. (2020) *Пикассо в окружении друзей.* М.: БуксМАрт.

Стравинский, И. (1963) *Хроника моей жизни.* Л.: Гос. музыкальное издательство.

Тугендхольд, Я. (1914) 'Французское собрание С. И. Щукина', *Аполлон*, 1–2, с. 5–37.

Besnard-Bernadac, M.-L. (1985) *Le musée Picasso*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Daix, P. (1970) 'Il n'y a pas «d'Art nègre» dans les «Demoiselles d'Avignon»', *Gazette de Beaux-Arts*, 10, p. 247–270.

Daix, P., Boudaille, G., Rosselet, J. (1966) *Picasso, 1900–1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Neuchâtel: Ides et Calendes.

Daix, P. (1987) *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*. Paris: Editions du Seuil.

Dor de la Souchère, R. (1960) *Picasso à Antibes*. Paris: Hazan.

Fels, F. (1925) *Propos d'artistes*. Paris: Renaissance du livre.

George-Michel, M. (1942) *Peintres et Sculpteurs que j'ai connus. 1900–1942*. New York: Brentano's Publ.

Golding, J. (1959) *Cubism: A History and an analysis. 1907–1914*. London: Faber & Faber.

Janneau, G. (1929) *L'art cubiste*. Paris: Éditions d'Art Charles Morau.

Kahnweiler, D.-H. (1963) 'L'art nègre et le cubisme', Kahnweiler, D.-H. *Confessions esthétiques*. Paris: Gallimard, p. 222–236.

Malraux, A. (1974) *La Tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard.

Musée Picasso (1985) *Catalogue sommaire des collections. Vol. I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux.

Olivier, F. (1933) *Picasso et ses amis*. Paris: Stock.

Picasso et les maîtres. Catalogue (2008) Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Rubin, W. S. (ed.) (1984) *«Primitivism» in the 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art.

Salmon, A. (1912) *La jeune peinture française*. Paris: Société des Trente Albert Messein.

Seckel, H. (1985) *Musée Picasso. Guide*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux.

Seckel-Klein, H., Chevrière, E. (1998) *Picasso collectionneur*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.

Spies, W., Piot, C. (2000) *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures*. Paris: Editions du Centre Pompidou.

Stein, G. (1960) *Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books.

Sweeney, J. J. (1941) 'Picasso and Iberian sculpture', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 191–198.

Zervos, C. (1942) *Pablo Picasso. V. II (I)*. Paris: Cahiers d'Art.

Mikhail Alekseevich Busev

PhD in Art History, Corresponding member of The Russian Academy of Arts
The Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka st, 119034 Moscow,
Russian Federation

PABLO PICASSO: THE ARTIST AS A COLLECTOR

ABSTRACT

In the article, the researcher discussed in detail Picasso's activity as a collector. Even during Picasso's lifetime, it was known that he not only possessed the most significant collection of his own works but also collected works by other artists from a young age. In the 1950s and 1960s, the collection of other masters assembled by Picasso began to be photographed specially and it became partly known to historians of modern art. In later years, Picasso thought about what would happen to this part of his collection, and came to the conclusion that these works should become the property of France, of some state museum. After the death of the master, the collection became a part of the Picasso Museum in Paris. The museum store and exhibit the works of the artist himself and works by other authors from his collection. The fundamental catalog of the Picasso Museum in Paris, published in 1985, enshrined this principle. Its first volume ends with a section presenting paintings and graphic works by other masters as well as a collection of primitive art and Iberian statuettes. Later, Picasso's collecting activities began to be covered in special studies and exhibition projects. There are more than thirty masters in his collection. Among them are such famous painters and graphic artists as Georges Braque, Victor Brauner, Edouard Vuillard, Salvador Dali, Edgar Degas, André Derain, Alberto Giacometti, Giorgio de Chirico, Kes Van Dongen, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Henri Matisse, Joan Miro, Amedeo Modigliani, Pierre-Auguste Renoir, Henri Rousseau, Paul Cezanne, Georges Seurat, Max Ernst. Not all of their items are of high museum quality but many could certainly decorate the most demanding museum. The stories of their acquisition were almost always different. Picasso was not a conscious, «programmatic» collector who wants to give his collection a certain orientation and representativeness and is guided by some principle of selection. Most often, the emergence of new exhibits occurred spontaneously, almost by chance, but sometimes there was a pattern in this accident. Often, the works of other masters somehow echoed the vector of his creative

searches (Paul Cezanne and Georges Braque). They could be acquired as a result of an exchange with other masters (Henri Matisse) or given to the master as a sign of respect (Joan Miro, Salvador Dali, Victor Brauner). The uniqueness and innovation of Picasso, vividly manifested in his work, also affected his hypostasis as a collector of the art of his predecessors and contemporaries. Here, the Spanish master also went his own way, without looking back at the approaches and traditions that have developed in collecting.

KEYWORDS

Picasso; art collecting; painting; modern art; primitivism in art; avant-garde; old masters; museum business.

REFERENCES

Besnard-Bernadac, M.-L. (1985) *Le musée Picasso*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Brassai (1964) *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard. (in French)

Busev, M. A. (1992) 'Picasso and the traditions of the masters of the 16th –19th centuries', *Western art. The twentieth century. Classical heritage and modernity*. Moscow: Nauka Publ., p. 183–206. (in Russian)

Busev, M. A. (2020) 'Young Picasso and Sculpture', *The Art of Comprehending Art. Collected Articles for the 100th Anniversary of Nina Dmitrieva*. Moscow: BooksMArt Publ., p. 160–176. (in Russian)

Busev, M. A. (ed.) (2016) *Pikasso segodnia. Kollektivnaia monografiia [Picasso Today. Collective monograph]*. Moscow: Progress-Tradition Publ. (in Russian)

Daix, P. (1970) 'Il n'y a pas «d'Art nègre» dans les «Demoiselles d'Avignon»', *Gazette de Beaux-Arts*, 10, p. 247–270. (in French)

Daix, P. (1987) *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*. Paris: Editions du Seuil. (in French)

Daix, P., Boudaille, G., Rosselet, J. (1966) *Picasso, 1900–1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Neuchâtel: Ides et Calendes Publ. (in French)

Dmitrieva, N. A. (1971) *Picasso*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Dmitrieva, N. A. (1991) 'Artistic traditions in Picasso's early work', *Zapadnoe iskusstvo. 20 vek [Western art. The twentieth century]*. Moscow: Nauka Publ., p. 3–27. (in Russian)

Dor de la Souchère, R. (1960) *Picasso à Antibes*. Paris: Hazan. (in French)

Fels, F. (1925) *Propos d'artistes*. Paris: Renaissance du livre. (in French)

George-Michel, M. (1942) *Peintres et Sculpteurs que j'ai connus. 1900–1942*. New York: Brentano's Publ. (in French)

Golding, J. (1959) *Cubism: A History and an analysis. 1907–1914*. London: Faber & Faber.

Janneau, G. (1929) *L'art cubiste*. Paris: Éditions d'Art Charles Morau. (in French)

Kahnweiler, D.-H. (1963) 'L'art nègre et le cubisme', Kahnweiler, D.-H. *Confessions esthétiques*. Paris: Gallimard, p. 222–236. (in French)

Malraux, A. (1974) *La Tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard. (in French)

Mastera iskusstva ob iskusstve [Masters of art about art] (1969). Vol. 5. Book 1. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

Musée Picasso (1985) *Catalogue sommaire des collections. Vol. I. Peintures. Papiers collés. Tableaux-reliefs. Sculptures. Céramiques*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Olivier, F. (1933) *Picasso et ses amis*. Paris: Stock. (in French)

Picasso et les maîtres. Catalogue (2008) Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Rubin, W. S. (ed.) (1984) *«Primitivism» in the 20th century art*: *Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: The Museum of Modern Art.

Salmon, A. (1912) *La jeune peinture française*. Paris: Société des Trente Albert Messein. (in French)

Seckel, H. (1985) *Musée Picasso. Guide*. Paris: Ministère de la Culture. Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Seckel-Klein, H., Chevrière, E. (1998) *Picasso collectionneur*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux. (in French)

Spies, W., Piot, C. (2000) *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné des sculptures*. Paris: Editions du Centre Pompidou. (in French)

Stein, G. (1960) *Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books. (in French)

Stravinsky, I. (1936) *Chronicle of My Life*. London: Gollancz.

Sweeney, J. J. (1941) 'Picasso and Iberian sculpture', *The Art Bulletin*, 23(3), p. 191–198. (in French)

Tugendhol'd, Ya. (1914) 'The French collection of Sergey Shchukin', *Apollon [Apollo]*, 1–2, p. 5–37. (in Russian)

Vallentin, A. (1957) *Pablo Pikasso*. Paris: Albin Michel. (in French)

Zervos, C. (1942) *Pablo Picasso. V. II (I)*. Paris: Cahiers d'Art. (in French)

УДК: 7.012; 316.74:7

Григорий Андреевич Шамрай

студент магистратуры. grigsham@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-2993-7508
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9. 199034

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА ИЗУЧЕНИЯ ДНК БРЕНДА НА ПРИМЕРЕ МОДНОГО ДОМА CHANEL

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению феномена ДНК бренда, а также его жизнеспособности в академической среде. Для проверки метода был выбран французский модный Дом *Chanel*, отличающийся яркой и легко считываемой индивидуальностью. В истории становления *Chanel* выделяется два длительных периода формирования ДНК: эпоха Габриэль Шанель и эпоха Карла Лагерфельда. Философии обоих кутюрье стали источником уникального наследия Дома. В процессе их раскрытия и сравнения согласно аспектам ДНК бренда, куда входят миссия, идеология, история, визуальные коды и характер общения с аудиторией, стало понятно, что при всей внешней похожести обе эстетики имеют совершенно разный культурный контекст. Лагерфельд, ставший руководителем *Chanel* после смерти Шанель, стремился подвести бренд к современным трендам, что означало частичный отказ от некоторых особенностей бизнеса. Тем не менее постоянное использование устоявшихся символов периода Шанель позволило новому руководителю Дома сохранить связь с наследием в угоду клиентам компании. В целом стратегия рассмотрения моды с помощью раскрытия и анализа ДНК бренда в данном случае оказалась успешной. Благодаря всестороннему изучению Дома удалось выстроить последовательность эволюции идентичности *Chanel* в течение ста лет, показав, какие механизмы использовали Шанель и Лагерфельд для культивирования эстетики *Chanel* и личности самой кутюрье. Логичным продолжением исследования является расширение выборки модных Домов с богатой историей для поиска тенденций и закономерностей в изучении ДНК бренда с целью создания теории, способной объяснить процессы, влияющие на развитие отдельных модных Домов и саму моду в целом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Мода; маркетинг; ДНК бренда; Chanel; Коко Шанель; Карл Лагерфельд.

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня модная критика играет огромную роль в фэшн-индустрии. По своим функциям и масштабу влияния она уже сравнима с арт-критикой, но, в отличие от нее, направлена преимущественно на широкую аудиторию, появляясь в крупнейших изданиях формата *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Tatler* и *Cosmopolitan*. Однако это не мешает ей использовать собственный новояз, включающий в себя специфические термины и определения, часто заимствованные из поп-культуры или других областей человеческой деятельности. *Old money*[1], *Barbiecore*[2], *Quiet luxury*[3], — все это профессиональные жаргонизмы, присущие всей сфере и в особенности модной критике, которая является главным поставщиком новых слов. Многие из этих терминов обозначают определенные тренды и исчезают из лексикона дизайнеров и журналистов в течение одного или двух сезонов. Другие же характеризуют важные структурные элементы моды как культурного феномена и социального конструкта. Примером такого понятия является словосочетание «ДНК бренда», активно использующееся уже больше двух десятилетий. Один из последних случаев применения термина в авторитетном издании встречается в рецензии Сары Мауэр на весеннюю коллекцию 2023 г. французского бренда *Schiaparelli*: «Эпатаж был неотъемлемой частью ДНК *Schiaparelli* со времен Эльзы, но, в отличие от Розберри, она не жила в эпоху, когда люди делают негативные выводы из изображений крупной дичи, в эпоху, когда защитники окружающей среды и зоозащитники ненавидят моду за изображение мертвых животных, даже когда известно, что они были сделаны из поролона и искусственного меха» (Mower, 2023). Благодаря красочному описанию Мауэр становится ясно, что понятие «ДНК бренда» связано с идентичностью и уникальностью стиля того или иного модного бизнеса. Но каким образом формируется эта связь?

---

[1] Old money (перевод с англ. — «старые деньги») — эстетика социального класса людей, всю жизнь проживших в роскоши за счет потомственного богатства.

[2] Barbiecore (перевод с англ. — «барби» и «ядро»/ «сердце») — стиль, вдохновленный куклой Барби и характеризующийся интересом к розовой одежде.

[3] Quiet luxury (перевод с англ. — «тихая роскошь») — качественные и долговечные предметы, которые не выйдут из моды.

ПОНЯТИЕ «ДНК БРЕНДА»

Для ответа на этот вопрос необходимо провести атрибуцию термина. В первую очередь, в глаза бросается аббревиатура ДНК, знакомая многим по курсу школьной биологии. Но между биологией и модой была еще одна «остановка», на которой понятие обрело слово «бренд» — маркетинг. Словосочетание стало использоваться в маркетинге сравнительно недавно, с середины 1990-х гг. Первое его появление зафиксировано в книге канадского консультанта по вопросам управления, профессора Йоркского университета в Торонто Гарета Моргена под названием «Образы организации», в которой он охарактеризовал ДНК бренда «как видение, ценности и целеустремленность, которые связывают организацию воедино, чтобы дать возможность отдельным лицам понять и усвоить миссию и задачи всего предприятия» (Morgan, 1998, p. 95). В предложенном Морганом контексте термин обладает значением, близким к словам «традиция» или «индивидуальность». Раскрытие причины использования именно биологического понятия можно найти в работе Изабель Денерво и Чарльза Шатена, авторов работы «Профилирование ДНК: Инновационная компания: как повысить творческие способности в бизнесе». Они представляют уникальность бизнеса как целый ряд факторов, выстраивающихся в определенном порядке, что напоминает последовательность нуклеотидов. Другое же сходство цепочек ДНК из разных сфер знаний заключается в их выдающейся способности адаптации к изменениям окружающей среды, среди которых могут быть глобальное потепление, случайные генетические мутации или падение рынка и появление компании-конкурента. Эта общая черта маркетинга и биологии была описана в статье «Четыре основы организационной ДНК» Гэри Нильсона, Брюса Пастернака и Децио Мендеса для сайта *Strategy+Business*.

Несмотря на важность уникальности определенной компании, в модную индустрию понятие «ДНК бренда» пришло сильно упрощенным. Если в классической маркетинговой теории она состояла из пяти аспектов, куда входили миссия, история, ценности, визуальные элементы и *tone of voice*[4], то в фэшн-компаниях «ДНК бренда» сохранялась в основном в коллекциях одежды, носящих функции зрительного аттракциона. Эта закономерность объясняется довольно просто: в течение последних двух-трех десятков лет в модной индустрии наметилась стратегия создания новых коллекций с помощью смешения уже существующих визуальных и технических элементов определенного бренда с общи-

[4] Tone of voice (перевод с англ. — «тон голоса») — это принципы эффективного общения с аудиторией, методы выделения и уникальности бренда.

ми трендами всей индустрии. Особенно часто этой концепцией пользуются в модных Домах с богатой историей, когда креативная команда может обращаться к наследию кутюрье, который создал этот бренд. Такое постоянное визуальное самоцитирование отбило необходимость к более детальному анализу ДНК бренда со стороны критиков, потому что модные Дома сами обозревают и проводят постоянные отсылки к своим традициям.

Работа дизайнеров с ДНК своих брендов далеко не однослойная, а состоит из нескольких уровней, которые чаще всего соответствуют классическому составу индивидуальности в маркетинговом смысле, — миссия, история, визуальные элементы, *tone of voice* и ценности. Поэтому основной задачей данного исследования стала попытка полноценного раскрытия феномена ДНК бренда в рамках модной индустрии и анализа жизнеспособности такого подхода к изучению истории моды. Изучение потенциала научного объекта важно и для представителей СМИ: новый метод может оказаться эффективным и привлекательным для модных журналистов и колумнистов, многие из которых в своих работах прибегают к искусствоведческому подходу анализа произведений моды, заключающемуся в простом описании нарядов и поиске пересечений с предыдущими коллекциями и исключающему факторы коммерции и маркетинга, а ведь именно они и отличают моду от других видов искусства.

Для более наглядной демонстрации сущности ДНК бренда был определен модный Дом, чья визуальная, идеологическая и техническая индивидуальность будут рассмотрены в этой статье — французский Дом высокой моды *Chanel*. Выбор обусловлен несколькими факторами. Во-первых, *Chanel* обладает богатой историей и фигурой легендарного кутюрье-основателя, так называемого Мастера — Габриель (Коко) Шанель. Наличие Мастера может сильно повлиять на ДНК бренда, потому что клиентам важно получить не только качественно скроенную вещь, но и приобщиться к духу творческого гения великого кутюрье XX в., а это означает, что маркетинговый отдел *Chanel* должен культивировать статус самой Шанель для сохранения интереса к произведениям бренда, даже после смерти его создательницы.

Вторая причина обращения к *Chanel* кроется в точном определении этапов ее существования. В отличие от других модных брендов, где главные дизайнеры или креативные директора стабильно меняются раз в пять-десять лет, в *Chanel* действует творческая диктатура: за 100 лет существования Дома можно выделить всего две эры: эпоха Габриэль Шанель и эпоха Карла Лагерфельда, между которыми был период двенадцатилетней смуты, что сравнительно недолго на фоне конкурентов *Chanel*, где борьба за власть и творческий кон-

троль могла длиться десятилетиями. Подобная шанелевская стабильность позволит наглядно продемонстрировать изменения в ДНК бренда, случившиеся при «правлении» Лагерфельда.

Третьим фактором мотивации для изучения *Chanel* является крайняя степень актуальности проблемы грамотной работы с ДНК для этого французского бренда. Скончавшийся в 2019 г. Лагерфельд оставил масштабное наследие для бренда *Chanel*, из-за чего новый креативный директор Виржини Виар столкнулась с поистине уникальной ситуацией – перед ней стоял выбор между сразу двумя Мастерами, работавших в одном Доме. Это дилемма разрешается уже четыре года в режиме реального времени, что делает данное исследование максимально приближенным к действительности.

Для изучения трансформации визуальных кодов *Chanel* было решено отобрать по три произведения из каждой модной эпохи Дома. Среди предметов периода Шанель выбор пал на легендарное маленькое черное платье из коллекции 1927 г., ожерелье 1938 г., созданное совместно с ювелирным Домом *Gripoix* и вечерний костюм 1937 г. Из коллекций за авторством Лагерфельда внимание будет уделено костюму из коллекции 1991 г., мужскому твидовому костюму 2004 г. и сумке *Chanel Boy* 2011 г.

ДОМ ИМЕНИ ГАБРИЭЛЬ ШАНЕЛЬ

Анализ любого модного Дома по методу раскрытия ДНК бренда сложно представить без самого базового шага – погружения в исторический контекст. Габриэль (Коко) Бонер Шанель (1883–1971) – французский модельер. Свой первый бутик *Chanel Modes* дизайнер открывает в 1910 г. в самом центре первого округа Парижа. Магазин специализируется на продаже женских головных уборов и быстро обретает популярность у светского общества. В течение следующих восьми лет Шанель открывает бутики по всей Франции, а также создает свою первую коллекцию *haute couture*[5]. В 1920-х гг. кутюрье фокусируется на разработке линейки парфюма и косметики, а в 1930-х гг. выпускает *Bijoux De Diamants*, первую и единственную серию эксклюзивных ювелирных украшений. С началом Второй мировой войны Шанель закрывает бутики. В середине сороковых после обвинений в коллаборационизме с нацистской партией модельер покидает Францию, но в 1954 г. возвращается в мир моды и получает признание в американском обществе, продолжая создавать продукты для *Chanel* до конца своей жизни, которая прервалась в 1971 г.

[5] Перевод с франц. – «от кутюр»/ «высокая мода».

В отличие от многих своих конкуренток, таких как Мадам Гре[6], Ланвен[7] и Вионне[8], позиционирующихся высококлассными портнихами, Шанель была знаменитостью, настоящей звездой Парижа (Зелинг, 2000, с. 105). Она строила уникальность бренда вокруг себя, тем самым культивируя свою личность еще при жизни. В этом она напоминала свою современницу, дизайнера Эльзу Скиапарелли[9]. Масштаб их влияния в 1930-е гг. красноречиво описал фотограф Сесил Битон в своей автобиографии «Зеркало моды»: «В период между двумя войнами, когда уже угасли буйные краски восточных шатров Пуаре[10], а Диор еще не представил свой нью-лук, миром высокой моды правили две королевы — Эльза Скиапарелли и Коко Шанель» (Libking, no date).

Основной задачей и миссией Шанель, проявившейся в ДНК ее Дома, было создание одежды для женщины новой эпохи: «...целью было изъять корсет из сознания женщин — это выжидание, эту тяжесть, определенную духовную леность, которая и ставит их в зависимость от мужчин» (Зелинг, 2000, с. 101). Современная женщина, по мнению Шанель, — работающая, самостоятельная и эмансипированная. Именно поэтому она продавала не просто вещи, а новый стиль жизни, для которого необходима одежда с модифицированными силуэтами. Шанель прекрасно понимала, что ее клиентки больше не сидят в салонах, а ездят по делам в метро и машинах, и одежда должна соответствовать их новому стилю жизни. В костюме французская кутюрье особо ценила комфорт, элегантность и универсальность. Он должен был стать «броней», удобной, стильной и отражающей независимость и силу своей обладательницы, подчеркивая ее индивидуальность и свежесть в пику викторианским объемным и тяжеловесным ансамблям, поэтому возрасту тоже была объявлена настоящая война. Если раньше законодательницами мод были ветераны высшего общества, то уже в

+ Мадам Гре, настоящее имя – Жермен Эмили Кребс, (1903 – 1993) – французский модельер, известная «живыми платьями», которые сразу же создавались и драпировались на моделях без дополнительных выкроек.

[7] Жанна Ланвен (1867 – 1946) – французский дизайнер моды. В ее произведениях часто использовались мотивы народного костюма.

[8] Мадлен Вионне (1876 – 1975) – французский модельер, популяризатор косого кроя. Создавала костюмы в греческом стиле без корсета и жестких материалов. Считается одним из самых влиятельных модельеров XX века. Ей подрожали Джон Гальяно, Аззедин Алайя и Рэй Кавакубо.

[9] Эльза Скиапарелли (1890-1973) – французский модельер итальянского происхождения. Занималась, в первую очередь, авангардными и сюрреалистическими костюмами. Скиапарелли была современницей Коко Шанель и ключевой фигурой в моде межвоенного периода. Создательница массовой, готовой одежды.

[10] Поль Пуаре (1879-1944) – французский кутюрье, часто называемый «королем моды». Он был известен своими инновационными дизайнами, отказом от корсетного силуэта и вкладом в развитие стиля ар-деко.



Ил. 1. Габриэль Шанель. Черное платье *Chanel*. 1927.
Шерсть, крепдешин, металл. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81482

1920-х гг. расстановка сил кардинально меняется: в социуме рождается культ молодости, к которому должны стремиться все его члены (Стил, 2019). Тем не менее, благодаря минималистичным и даже аскетичным нарядам *Chanel*, зрелые дамы получали возможность оставаться частью актуальной светской жизни.

Курс, взятый *Chanel* на модную эмансипацию женщин, нашел свое отражение в хитах продаж бренда. Настоящим триумфом философии Шанель

стало ее знаменитое маленькое черное платье *(LBD)*. Существует ошибочное представление, что Шанель его изобрела, но на самом деле оно существовало еще до нее в Викторианскую эпоху и носило траурные коннотации (Маценко, 2023). Однако модельеру удалось «обелить» репутацию наряда: в модном Доме *Chanel* оно превратилось в главный атрибут женщины 1920–1930-х гг. Сейчас же платье является базовым предметом гардероба благодаря своей универсальности и адаптации под любые требования дресс-кода. На фотографии (Ил. 1) представлена классическая модель *LBD*, выпущенная в 1927 г. Важно отметить, что основной материал платья — крепдешин — выигрышно смотрится за счет многослойных деталей, тщательно обработанных швов и подола, создавая характерный для Шанель стиль *poverty de luxe*[11], заключающийся в реализации простого и даже демократичного образа с использованием первоклассных тканей и других материалов. Все эти особенности маленького черного платья быстро помогли ему стать бестселлером, настоящим «фордом» моды, как его охарактеризовала редакция американского *Vogue*. Концепция нового стиля жизни, построенная Шанель вокруг *LBD*, позволила ему стать первым среди равных, потому что, как верно заметил Лагерфельд, «если взглянуть на фотографии или иллюстрации модных нарядов 1920-х гг., мы не сможем отличить костюмы от Шанель от одежды, созданной другими кутюрье». Однако, когда покупатель узнает, что это именно *Chanel LBD*, выбор часто идет в пользу Шанель из-за образованного вокруг него флера иконичности, глубоко вплетенного в ДНК бренда.

Другим важным визуальным кодом *Chanel*, сформировавшимся в эпоху Шанель и остающимся актуальным и в современных коллекциях бренда, являются украшения из бижутерии. К первой четверти XX в. к изделиям из искусственного хрусталя относились с подозрением из-за их создателя ювелира — Жоржа Фредерика Страсса, который долгое время не раскрывал природу своих изумительно ярких камней. Шанель же смогла изменить мнение о бижутерии как об обманке. Кутюрье не заигрывала со схожестью стразов с бриллиантами и открыто заявляла об использовании «дешевых» камней, создавая красочные, массивные украшения, которые затем призывала носить с гордостью. Она предпочитала искусственные камни настоящим, так как драгоценности напоминали об ушедшей Викторианской эпохе, бывшей главным врагом молодости и практичного стиля, пропагандирующегося в *Chanel.* Аксессуары, продаваемые Домом, были направлены на дополнение ее ансамблей, а не на доминировании над ними.

[11] Перевод с франц. — «роскошь бедности».



Ил. 2. Габриэль Шанель. Ожерелье. 1938. Стекло, металл. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/137982

Среди украшений Дома *Chanel* можно выделить цветочное ожерелье 1938 г. (Ил. 2). Этот дизайн отражает моду конца 1930-х гг. на романтические природные мотивы с венком из полупрозрачных цветочных головок. Насыщен-

ный оттенок красных георгинов, символизирующих красноречие, достоинство, вечную любовь, постоянство и эфемерность красоты на Викторианском языке цветов, отлично гармонировал с любым монохромным вечерним костюмом от *Chanel*. Кажется, что ткань наряда играла бы безличную роль холста, однако, благодаря высокотехничной работе с конструкцией и силуэтом платья, оно превращалось в равноценного партнера ожерелья в вечернем туалете. Заслуживают отдельного внимания и изысканные металлические оправы, которые обрамляют разноцветное стекло, придавая ему едва заметную пульсацию.

Главным исполнителем ювелирных заказов *Chanel* был *Maison Gripoix*, именитый Дом, обслуживающий бренды высокой моды с 1869 г. Дом славился особой техникой работы с металлами собственного изобретения — *pâte de verre*[12]. *Разработанная основателем Gripoix* Огюстом Грипуа, она заключалась в заливании расплавленного стекла сразу же в формы, которые после обжига охлаждали и заполняли стеклянными гранулами различных цветов. Трудоемкий процесс обеспечивал свободу в смешении оттенков, а также помогал создавать уникальные по форме стеклянные произведения.

Бижутерия была не единственной отличительной чертой ДНК *Chanel*. Ювелирные украшения этого бренда невозможно представить без жемчуга, любимого аксессуара самой Шанель. Его минималистичность, элегантность и перламутровое свечение идеально дополняли темные костюмы *Chanel*, создавая гармонию черного и белого, ставшую также особенностью этого Дома.

Третьим бестселлером *Chanel*, оказавшим немалое влияние на формирование ДНК бренда, были широкие брюки. Как и маленькое черное платье, брюки стали настоящим манифестом Коко Шанель, но это было высказывание не только о новой моде и новом понимании комфорта, а еще сообщение о новом месте женщин в обществе. После Первой мировой войны женщины активно осваивали мужские профессии и отказывались от традиций и ценностей безвозвратно ушедшей Прекрасной эпохи. Многие мужчины не вернулись с фронта, и обществу пришлось приспосабливаться к глобальным изменениям, а женская мода как никакая другая сфера передавала атмосферу меняющихся тенденций. Брюки *Chanel* были одними из множества других проявлений модной эмансипации женщин, но именно Коко Шанель сделала из брюк не просто символ сопротивления патриархату, носимый лишь небольшой группой женщин, а жизнеспособный элемент гардероба, сочетающего в себе элегантность, удобство и политическое высказывание.

[12] Перевод с франц. — «расплавленное стекло».



Ил. 3. Габриэль Шанель. Вечерний костюм. 1937. Пайетки, шелк, кружево, шифон. Музей Виктории и Альберта, Лондон. https://www.pinterest.co.uk/pin/94786767128299643/

Женский костюм из коллекции 1937 г. (Ил. 3) демонстрирует, что брюки воспринимались еще и вечерним ансамблем. В отличие от дневных нарядов, он изготовлен с использованием пайеток, что несколько необычно для творчества Шанель, сохранявшей строгость и лаконичность в вечернем гардеробе наравне с обычным. С другой же стороны, кутюрье остается верной своему главному цвету — черному, доказывая, что он универсален для любого времени суток и мероприятия. В черном оттенке она видела особую эмоциональную силу, интриговавшую американский *Vogue* еще в 1918 г.: «Черный… может быть одновременно холодным и соблазнительным, дерзким и исполненным достоинства» (Стил, 2019). В течение следующих десятилетий главенство черного в различных визуальных элементах ДНК бренда *Chanel* будет неоспоримо. Наследник Шанель Лагерфельд продолжит эту линию, хотя и будет говорить, что «Коко возненавидела бы то, что я делаю. Но у компании есть лицо, и то, как именно обновлять его — моя забота» (Соловьева, 2019).

Нельзя переоценить значение личности Шанель как Мастера для мифологии бренда. Ее практически безусловное доминирование в моде 1930-х гг. сформировало особый стиль запоминаемости бренда и общения с аудиторией. Как писал ее современник Битон, «изречения, произнесенные Шанель в частном разговоре, сегодня превратились в постулаты, которыми модельеры продолжают руководствоваться <...> модельер должен обладать абсолютной, непререкаемой властью, суметь навязать свой взгляд на потребности эпохи самой этой эпохе, чтобы то, что годом раньше решительно отвергалось обществом, вдруг стало ему необходимо» (Libking, no date). Кроме того, Шанель стремилась обеспечить своих клиенток максимальным комфортом, поэтому часто сама бралась за иголку и нитку и кроила прямо на манекенщицах (Зелинг, 2000, с. 96). Безусловно веря в свое видение моды, Шанель предпочитала носить одежду собственного производства, тем самым призывая женщин делать тоже самое. Это стратегия давала поразительные результаты, потому что индивидуальные изобретения кутюрье, которая она изначально создавала для себя, быстро превращались в полноценные тренды, кочуя в коллекции Дома. Подобная судьба ожидала любимую жемчужную нить модельера, черную ленту, однажды повязанную на голове в виде банта и мужской пиджак, наброшенный Шанель на плечи на яхте герцога Вестминстерского. Все эти примеры указывают на незыблемый авторитет кутюрье в вопросах моды, остававшийся без изменений даже после войны, несмотря на осуждение, которому подверглась кутюрье за связь с нацистами.

Последний аспект, необходимый для раскрытия ДНК бренда *Chanel*, заключается в анализе ценностей бренда. Важно помнить, что момент всеобщей самоидентификации компаний в качестве источника возможностей для благотворительности произошел только после Второй мировой войны или даже ближе к началу XXI в. Разумеется, бренд *Chanel* участвовал в эмансипации женщин, делая их более уверенными своей продукцией, а также обеспечивая рабочие места, но о благотворительности не было и речи. Тем не менее во время глобального кризиса 1929 г. парижские сотрудники *Chanel* организовали забастовку с целью добиться сокращения рабочих часов, заключения равных договоров и повышения оплаты труда. Модельер отказалась удовлетворить требования и начались увольнения. В результате сторонам удалось договориться, но из-за увольнений и добровольных уходов отлаженная структура организации понесла серьезные потери. Начавшаяся Вторая мировая война усугубила тяжелую ситуацию, и Дом был вынужден закрыться до начала 1950-х гг.

Учитывая вышеизложенный материал, можно сделать вывод, что ДНК бренда *Chanel* 1910-х – 1970-х гг. неразрывно связано с личностью Шанель.

Все пять аспектов идентичности Дома приводят к интересам, мнению или философии дизайнера, что очередной раз доказывает иконичный статус Шанель для своего бренда. Кроме того, в отличие от своей конкурентки Скиапарелли, которая списывала образ своей покупательницы с себя, работающей и эмансипированной женщины, вышедшей из среднего или высшего класса, Шанель не стремилась ассоциироваться с клиентками, играя роль наставника и полулегендарной героини-борца за права женщин. Подобные различия оказались судьбоносными для обоих брендов. После войны запросы женщин изменились: появился интерес к работам Кристиана Диора в стиле *new look*[13], чествующие новый, а точнее, старый образ женщины-цветка, сочетающей в себе феминность, хрупкость и грацию. Как итог, Скиапарелли потеряла связь с покупательницами и закрыла Дом в 1954 г. Иронично, что в этом же году Шанель возвращается из затворничества с новой коллекцией, благосклонно воспринятой американской публикой. Это доказывает, что Шанель выбрала более долговечную модель бренда, организовав его не вокруг меняющихся, нестабильных, социальных тенденций, как поступила ее главная конкурентка, а вокруг себя, сделав основой ДНК бренда *Chanel* саму Габриэль (Коко) Шанель. Тем самым она воздвигла себе памятник еще при жизни, самостоятельно сформулировала и выделила черты индивидуальности своего Дома еще до появления термина «ДНК бренда», а также сильно облегчила работу будущего отдела маркетинга, чья цель всегда заключается в создании особой ауры вокруг товаров бренда с историей для привлечения клиентов, желающих стать носителями этого наследия.

ПРАВЛЕНИЕ КАРЛА ЛАГЕРФЕЛЬДА

Эпоха Шанель в модном Доме *Chanel* заканчивается в 1971 г., когда умирает его создательница, до последнего разрабатывавшая новые коллекции. Бренд возглавили ее помощники Ивонн Дудэль, Жан Кезубон и Филипп Гибурж, занявшиеся парфюмерией. Благодаря активному сотрудничеству Шанель с парфюмером российского происхождения Эрнстом Бо, бренд уже обладал широкой линейкой ароматов: *Chanel №5*, *Chanel №22*, *Gardénia*, *Cuir de Russie*, *Bois des Îles* и мужской *Pour Monsieur*, создание которых новые руководители старались сохранять в промышленных масштабах. Кутюрным коллекциям уделялось минимальное внимание, и они сводились к простому копированию ансамблей Мастера. Кроме того, *Chanel* безнадежно отставал от глобальных трендов инду-

[13] Перевод с англ. — «новый образ».

стрии, представив коллекции готовой одежды *prêt-à-porter*[14] только в 1978 г., в то время как Пьер Карден и Ив-Сен Лоран уже целое десятилетие занимались массовым производством. Критики пророчили бренду судьбу Дома-Спящей красавицы, то есть упадок и забвение. Эта доля уже выпала многим брендам начала и середины XX в., включая *Maison Schiaparelli*, *Paul Poiret* и *Balenciaga*. Однако решение нового владельца *Chanel* Алена Вертхаймера назначить на должность креативного директора Карла Лагерфельда (1933–2019) стало началом новой главы жизни бренда.

Перед новым кутюрье стояла серьезная задача — поиск баланса между необходимостью придерживаться заданного Шанель курса и собственными творческими амбициями. Эта дилемма преследует любого креативного директора модного Дома с богатой историей: правильная и грамотная работа с ДНК подразумевает использование узнаваемых визуальных и технических кодов Дома, имеющих статус классических моделей, помогающих сохранить лояльных бренду клиентов. С другой стороны, у модных произведений есть огромный недостаток, заключающийся в быстрой потере актуальности, поэтому даже бестселлеры Дома не застрахованы от устаревания, что говорит о необходимости адаптации произведений к модным трендам и социо-политическому развитию общества, напрямую влияющих на стилевые предпочтения людей. Здесь появляется проблема интерпретации существующего наследия, которая должна не только удовлетворить видение и художественные аппетиты дизайнера, но и быть желанной и понятной для потенциальных клиентов.

За 36 лет работы в *Chanel* Лагерфельду удалось адаптировать ДНК бренда Шанель к новому миру моды, закрепив статус Дома как Мекки французского шика и расширив влияние философии легендарного модельера на новые поколения творцов. Важно отметить, что Лагерфельд — один из первых дизайнеров, кто начал активно работать с имеющимся набором отличительных черт компании, стремясь провести связь между славным прошлым бренда и заманчивым будущим. Он признавал важность традиций и истории: в коллекциях всегда присутствовали главные коды *Chanel* — черные платья, двухцветные балетки, сумки, твид, бижутерия и бежевый, розовый, белый цвета, всячески пропагандировал культуру и эстетику Габриэль Шанель, участвуя в создании модных выставок-ретроспектив, проводимых на крупнейших выставочных площадках мира, включая Метрополитен-музей и музей Виктории и Альберта. Даже на официальном сайте бренда существует отдельная вкладка с подробной историей Дома и не-

[14] Перевод с франц. — «готовая к носке».

большой архив главных произведений Шанель (Chanel, no date). Все эти факты говорят о тщательной работе современной команды и Лагерфельда лично над сохранением истории и распространением образа *Chanel* как уникального Дома мод, ценящего свои корни, но не отстающего от мировых трендов.

Для убеждения в «омоложении» *Chanel* одного чествования личности Мастера мало. Дом нуждался в новых идеях, которые было необходимо «подружить» с ДНК. Это стало первостепенной задачей Лагерфельда, для решения которой он занялся корректировкой миссии бренда.

Изначальная цель Шанель включала в себя создание практичной и модной одежды, в которой деловая женщина могла бы почувствовать себя красивой, уверенной, элегантной и молодой. Но к началу 1970-х гг. *Chanel* потеряла былую радикальность, став тем, с чем изначально боролась Шанель — одеждой зрелых дам. Сам Лагерфельд описывал эту ситуацию так: «Некоторое время назад *Chanel* превратилась в старую шляпу. Никто не хотел носить ее, за исключением жен парижских врачей. Все было безнадежно» (Пятых, 2018). Вариант исправления ситуации в виде возврата к миссиям и идеям 1920-х гг. выглядел неубедительно, потому что основная цель, заключающаяся в женской модной эмансипации, уже была практически полностью достигнута, и гендерный вопрос стоял менее остро, чем в начале века, поэтому дизайнер сосредоточился на другом аспекте женской идентичности, проигнорированным Шанель, на сексуальности. Такой резкий идеологический переход не вызывал опасения у дизайнера. Его девиз звучал так: «С традициями нужно обращаться бережно, иначе они могут вас погубить. Уважение не имеет ничего общего с креативом. Моей задачей было дать *Chanel* новый импульс» (Vogue Russia, 2022).

Новая женщина *Chanel*, как и прежде, всегда выглядит безупречно. Она умеет подчеркнуть свою элегантность, статность и внутреннюю силу. Одежда *Chanel*, помогавшая ей защищаться от ударов судьбы, превратилась в ее главное оружие, позволив примерить образ *femme fatale*, роковой женщины, принявшей свою уверенность и сексуальность. Воспевание и создание одежды для сильных и красивых женщин стало новой основной миссией бренда, а музы Лагерфельда и амбассадоры бренда прекрасно олицетворяют новое видение женщины. Среди важных для Лагерфельда фигур были Анна Винтур, главный редактор американского издания журнала *Vogue*, французская модель и дизайнер Инес де ля Фрессанж, известная благодаря сходству с Шанель и первая манекенщица, заключившая эксклюзивный контракт с *Chanel* в 1980 г., актриса Тильда Суинтон с выразительной андрогинной внешностью, напоминающей о концепции бесполых нарядов Шанель, скрывающих отличительные черты

женской фигуры, а также певица Ванесса Паради, в которой Лагерфельд признал воплощение своего видения парижского шика. Благодаря ориентировке на стиль и личности конкретных людей, в шанелевском пантеоне появились новые иконы — истинные носительницы духа и ДНК *Chanel*.

Главным показателем метаморфоз в *Chanel* во время «правления» Карла Лагерфельда являлись сами коллекции, относящиеся к визуальному аспекту ДНК бренда. Как было уже отмечено раньше, дизайнер еще в самом начале своей работы в *Chanel* выделил основные элементы и цвета, на которых строилась идентичность Дома, и занимался преобразованием и развитием преимущественно только их, избавляясь от лишнего визуального шума, делая произведения согласно уже своей философии, но придерживаясь основ стиля, заданного предыдущим Мастером. Парижский шик, строгость и практичность *Chanel* он совместил с дерзкой модой 1980-х гг., представив новую эстетику бренда, не *poverty de luxe*, а нечто, что можно назвать *rock de luxe*[15], где к рок-н-роллу отсылает постоянное использование кожи, эпатаж, безудержная сексуальность, культ молодости и общий бескомпромиссный настрой, олицетворяющий женщину последних десятилетий XX в.

Моду на твид ввела еще Шанель, оценив практичность и выразительность материала. Как и многие другие ее изобретения, идею Шанель позаимствовала из мужского гардероба, в этот раз Шотландии, где материал пользовался особой популярностью (Стил, 2019). Представленная в 1920-х гг. коллекция с твидовыми костюмами быстро приобрела статус бестселлера в силу удивительной легкости ткани, которая одновременно с этим сохраняла чувство уюта, а также за счет большой вариативности линейки костюмов, возникшей из-за бесконечных экспериментов Шанель с силуэтами пиджаков и плечами, иногда напоминающими мужские фигуры, и сочетанием с текстилем дополнительных материалов: целлофана, хлопка и шелка.

Однако к началу 1980-х гг. шерстяные костюмы с пиджаками и юбками ниже колена превратились в чрезмерно пуританские вещи, требующие переосмысления. Сохраняя основную деталь костюма — твид, Лагерфельд упорно экспериментировал с конструкцией модели: укорачивал длину юбки, создавал ансамбль с джинсами и темными брюками, менял высоту и ширину плеч, отрезал и менял форму рукавов и воротника, изучал различные цветовые сочетания. Итогом изысканий стал настоящий манифест, случившийся в коллекции *prêt-à-porter* осенью 2004 г., когда Лагерфельд впервые представил мужскую

[15] Перевод с франц. — «роскошь рок-н-ролла».



Ил. 4. Карл Лагерфельд. Мужской твидовый ансамбль. 2004.
https://www.vogue.com/article/how-karl-lagerfeld-redesigns-the-iconic-chanel-suit

версию твидового костюма (Ил. 4). Новый вариант костюма возможно трактовать несколькими различными способами. Во-первых, это можно расценивать как эмансипацию мужчин в высокой моде, которая изначально фокусировалась на одежде для женщин, направляя весь творческий потенциал на создание именно женского гардероба. С другой стороны, высказывание Лагерфельда можно интерпретировать как очередной урок истории бренда *Chanel*, рассказывающий о создании иконичного предмета гардероба, что укладывается в существующее ДНК бренда, часть которого направлена на популяризацию истории становления Дома.

Помимо изменения представлений о женской скромности и элегантности, Лагерфельд пересмотрел отношение *Chanel* к удобству. Дизайнер одним из первых разглядел потенциал спортивной обуви в индустрии высокой моды:



Ил. 5. Карл Лагерфельд. Вечерний модный ансамбль. 2013.
https://www.cosmopolitan.com/uk/fashion/news/a25021/cara-delevingne-chanel-paris-wedding-dress/

еще в 1975 г. он сделал коллекцию вечерней одежды для модного Дома *Chloé*, которую дополнил кроссовками. Обозреватель *New York Times* Мерлин Бетани отмечала, что «когда Лагерфельд говорит, все слушают, независимо от причудливости его идей. Годы показали, что его прогнозы слишком часто сбываются. <…> в 1975 г. он совместил шелковое платье с кроссовками и доказал, что обувь на плоской подошве может быть уместна в любой ситуации. Поначалу критики считали его идеи ужасно эксцентричными, но сегодня мы видим, как они прижились на самых модных улицах» (Bethany, 1981). В *Chanel* кроссовки стабильно появлялись в линейках *prêt-à-porter* с 2000 г., но настоящим феноменом стал кутюрный ансамбль сезона Весна-Лето 2013 года, представленный моделью и одной из муз Лагерфельда Карой Делевинь (Ил. 5). Креативный директор *Chanel* снова совместил вечернее платье со спортивной обувью, облег-



Ил. 6. Актриса Роми Шнайдер в *Chanel* на пресс-приеме в Лондоне. 1962.
https://www.vogue.fr/fashion/article/chanel-the-story-behind-the-legendary-two-tone-shoe

чив кутюрный наряд и раскрыв очередную грань удобства и практичности. Подобное решение может показаться слишком радикальным, выбивающимся из ДНК бренда, однако еще Шанель занималась поиском более практичной версии стандартных туфель. Одним из ее открытий стали переработанные слингбэки 1920-х гг. (Ил. 6), у который кутюрье уменьшила высоту каблука, сделала их двухцветными и добавила ремешок.



Ил. 7. Коко Шанель. Сумка *2.55*. 1970. Sotheby's, Лондон.
https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/handbags-and-accessories/chanel-vintage-2-55-flap-bag-black-lambskin-with

Уникальная способность дизайнера жонглировать собственными идеями и имеющимся обширным ДНК бренда прекрасно раскрывается и в линейке аксессуаров *Chanel*. Еще при руководстве Шанель был выпущен целый ряд сумок, дополняющих образ и работающих на пользу идеологии бренда. Так, легендарная сумка 2.55 (Ил. 7), созданная в 1955 г., освободила женщин от аксессуаров в руках с помощью сумки с плечевым ремнем-цепочкой, который можно повесить на плечо или закрутить вокруг запястья. Предмет отличался продуманной конструкцией: он имел клапан, скрывающий содержимое. Кроме того, в сумке предполагалось наличие нескольких внутренних и внешних карманов, помогающих грамотно распределить вещи первой необходимости. Закрывался аксессуар на особый замок *Mademoiselle* с поворотным механизмом.



Ил. 8. Карл Лагерфельд. Сумка *Chanel Boy*. 2011. Sotheby's, Лондон. https://www.sothebys.com/en/buy/pdp/fashion/handbag/crossbody/_chanel-black-chevron-quilted-caviar-old-medium-boy-bag-antique-gold-hardware-2023

Потомком 2.55 стала *Chanel Boy* (Ил. 8). Придуманная Карлом Лагерфельдом в 2011 г., сумка отсылала к фигуре Шанель сразу на двух уровнях символизма. Первый, наиболее явный, история создания – название аксессуара напоминает о партнере Шанель Эдварде Артуре Кэйпеле по прозвищу «Бой». Согласно легенде, именно в память о нем Шанель придумала маленькое черное платье. Второй уровень «чтения» произведения связан с преемственностью. Сумка *Chanel Boy* перенимает особенности своего предшественника 2.55. Прямоугольная форма, цепочки, качественная конструкция и общая приверженность идеям практичности позволяют провести связь между двумя этими аксессуарами, созданными с разницей в 56 лет. В своем творении Лагерфельд отдает дань памяти шедевру *Chanel*, усиливая его идентичность с помощью крупного логотипа на замке, воспринимаемого как подпись Мастера, и брутальных, строгих линий на стенках сумки, напоминающих о шанелевской стратегии заимствования сугубо мужских вещей для последующего трансформирования их в элементы женского гардероба.



Ил. 9. Карл Лагерфельд. Сумка *Chanel Rocket Minaudière*. 2017. Sotheby's, Лондон. https://www.sothebys.com/en/buy/_chanel-limited-edition-rocket-ship-minaudiere-7f2e

Как и Коко Шанель, Карл Лагерфельд уделял особое внимание производству сторонних товаров, которые могли бы дополнить образ, создаваемый основной коллекцией одежды, а также повысить выручку компании. Однако, если легендарной кутюрье удалось преуспеть, выпуская парфюмерию, сумки, бижутерию и обувь, то амбиции ее преемника распространились гораздо дальше деятельности Мастера. Новый креативный директор запустил линейки часов, очков, а также увеличил производство косметики и драгоценных украшений. Важно отметить, что в аксессуарах Лагерфельда по-прежнему сохраняется тенденция, заданная еще самой Шанель – использование ярких, акцентных цветов и необычных, запоминающихся форм.

Эта особенность хорошо прослеживается в другой сумке бренда *Chanel Rocket Minaudière* (Ил. 9), выпущенной в 2017 г. Она стала продолжением космической темы сезона Осень-Зима 2017 г., во время показа которого играла песня *Contacte* в исполнении французской актрисы Брижит Бардо, одной из самых преданных клиенток Шанель, а в финале действия произошел перформанс: ра-



Ил. 10. Карл Лагерфельд. Реплика оригинального колье Коко Шанель *Comète* из коллекции *Bijoux De Diamants*. Бриллианты, платина. 1993. https://www.thejewelleryeditor.com/images/chanel-comete/

кета, установленная в центре подиума, поднялась в воздух. С одной стороны, кажется, что космическая тематика, ретрофутуризм и силуэты 1970-1980-х гг. уже являются частью идентичности Лагерфельда и не могут вписываться в мифологию Дома *Chanel*. Тем не менее, детали, представленных модных ансамблей, говорят об обратном. Сумка в виде ракеты является переработанной версией классической 2.55. В ней легко угадываются фирменные стежки, присутствующие практически во всех кожаных изделиях бренда. «Реверансом» в сторону наследия Мастера считается и использование копий драгоценных камней – страз и жемчужин, пользующихся любовью Шанель, и бахромы, напоминающей о 1920-х гг., периоде расцвета модного Дома.

С другой стороны, самой явной отсылкой Лагерфельда на творчество Коко Шанель можно считать создание Дома *Chanel Fine Jewelry* и перевыпуск в 1993 г. ее ювелирного произведения *Comète* (*Ил.* 10), колье из коллекции *Bijoux De Diamants* 1930-х гг. Как и оригинальная линейка, новые произведения повторяли формы звезд, по легенде увиденных Шанель однажды ночью в Париже:



Ил. 11. Карл Лагерфельд, Жак Элле. Часы *Premiere*. Золото, кожа, оникс. 1987. https://www.chanel.com/sk/watches/premiere-edition-originale/

«эти сверкающие звезды, подобные ослепительным бриллиантам, послужили основой для всех ювелирных украшений *Chanel*. Именно наблюдая за их блеском на фоне необъятного черного неба, Великая мадемуазель решила украсить кожу и волосы женщин дождем метеоритов и заставить солнце и луну сиять в полную силу. <...> Она представляла себе украшения как новую идею, как способ установить уникальные отношения с телом» (Chanel, no date). Лагерфельд перенял любовь Мастера к ювелирному искусству и увековечил кутюрье в новых коллекциях, состоящих сейчас только из визуальных знаков, напоминающих о деятельности Коко Шанель. Помимо изделий с космическими мотивами, *Chanel Fine Jewelry* выпускает украшения с миниатюрами парфюмерных флаконов, буквами «С», изображениями любимых цветов кутюрье – камелиями, а также абстрактными узорами в виде стежков, присутствующих на сумках бренда.

Еще одним достижением Карла Лагерфельда значится запуск подразделения *Chanel Watches* в 1987 г. За почти сорокалетнюю работу нового отдела наручных часов бренд выпустил несколько линеек-бестселлеров, а также принял участие в международной выставке часового искусства *Baselworld*, которая ежегодно проводится в швейцарском Базеле. Особого внимания заслуживает первая коллекция *Premiere* (Ил. 11). Часы отличались геометрическим циферблатом, «который был вдохновлен Вандомской площадью, культовым местом в



Ил. 12. Карл Лагерфельд. Очки модели *Chanel 5317*.
https://luxity.co.za/products/department/women/chanel-leather-camellia-sunglasses-5317-q-black/

центре Парижа. Этот особый образец городского дизайна отличается скошенными углами, придающими площади уникальную восьмиугольную форму. <…> Архитектурное влияние было объединено с дизайном крышки флакона духов *Chanel №5*, что и завершило концепцию *Premiere*» (The Loupe, 2017). Интересно, что «заигрывание» с историческим и визуальным аспектами ДНК классического *Chanel* на этом не заканчивается, потому что внешний вид золотого с кожаными вставками браслета для часов также отсылает к стилю создательницы бренда, сочетавшей в одном украшении несколько металлов и материалов. Сегодня на сайте Дома можно найти гид по стилю, который упоминает эту дизайнерскую находку: «подобно тому, как Великая мадемуазель носила парные браслеты <…> наденьте два одинаковых украшения *Chanel* для неожиданной симметрии» (Chanel, no date). Идея образования и популяризации классического стиля Шанель явно говорит о желании Лагерфельда еще больше укрепить статус Коко Шанель, чтобы клиенты Дома чувствовали себя обладателями не просто красивой вещи, но артефакта с аурой настоящего шедевра.

Не менее заметным «артефактом» бренда стали солнечные очки. Официальным годом первой коллекции считается 1999 г., когда модный Дом заключил контракт на производство линз и оправ с итальянской компанией *Luxottica*. Решение о выпуске солнцезащитных очков стало стратегическим шагом: в дополнение к обширному ассортименту модной одежды и аксессуаров *Chanel* начинает предлагать покупателям возможность закончить образы очками, сочетающими в себе базовые эстетические ценности Дома – запоминаемость,



Ил. 13. Карл Лагерфельд.
Образ из подиумной коллекции. 1991.
https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1991-ready-to-wear/chanel

элегантность и утонченность. Более явные цитаты элементов ДНК бренда в них также встречаются. Так, в модели *Chanel 5317* (Ил. 12) на душках очков находятся объемные детали, напоминающие цветы камелии, важного визуального символа в мифологии Дома *Chanel*. Еще в начале 1910-х гг. Шанель превратила цветок азиатской камелии, любимое украшение денди, в стильный аксессуар, прикрепляя его к поясам, воротникам и другим модным аксессуарам: «простота, форма, чистота и жизненная сила этого цветка (он не боится цвести зимой) соблазнили ее. Она сделала камелию не просто своим любимым цветком — она сделала ее символом» (Chanel, no date). Интересно, что с 1998 г. бренд сотрудничает с ботаником Жаном Тоби, занимающимся производством камелии для косметической линейки *Chanel*.

Другой пример визуального кода Дома *Chanel* при Лагерфельде существует почти в полном отрыве от стиля и философии Шанель, и является самостоятельным изобретением нового креативного директора. Разговор идет о сексуальности как об оружии. В отличие от Мастера, которая не отрицала сексуальность, но видела ее проявление в закрытом маленьком черном платье, оставляющем пространство для фантазии, Лагерфельд часто подчеркивал эту природную силу провокационными нарядами с использованием прозрачных тканей на стратегически важных местах. Для создания одного из ансамблей осенней коллекции 1991 г. модельер использовал темную прозрачную ткань, пояс с золотыми цепочками, несколько массивных ожерелий и цветок камелии (Ил. 13).

Важно заметить, что, представляя этот радикальный для концепции бренда образ, Лагерфельд все равно отдал дань уважения ДНК бренду *Chanel*, используя самые известные символы творчества Мастера — цепи, искусственные украшения и цветок. Тем не менее он погружает эти визуальные коды в совершенно новый культурный контекст. Автор *Vogue* Лэрд Боррелли-Перссон так описывает работу модельера в этой коллекции, приводя цитату из обзора показа за 1992 г.: «Оглушительные ритмы рок-н-ролла Мадонны сопровождали моделей, когда они срывали черные виниловые плащи, обнажая прозрачные сетчатые комбинезоны <...> Лагерфельд намеренно провокационен, подводя свой показ *Chanel* к краю пропасти китча и фанка. Его безумные аксессуары в стиле хэви-метал и байкерские ботинки оказали мощное влияние» (Borelli-Persson, 2019).

Показ 1991 г. сам по себе отлично показывает еще одну особенность ДНК бренда *Chanel* эпохи Лагерфельда, сводящуюся к сочетанию высокой и уличной моды, светского и пошлого, таким образом трансформируя представления о Доме Шанель как о сугубо буржуазной компании в идею *Chanel* как центра, где рождаются модные тренды, способные отразить такие уникальные культурные феномены, как 1980-е, 1990-е и 2000-е гг.

Лагерфельд быстро приобрел статус самого влиятельного человека в модной индустрии и начал претендовать на роль Мастера в структуре *tone of voice Chanel*. Если раньше случайные высказывания Шанель становились модными заповедями, то сейчас такая же судьба постигла нового креативного директора Дома *Chanel*. Шанель же превратилась в богиню-демиурга, создавшую философию, эстетику и стиль *Chanel* и покинувшую модную индустрию, хотя ее присутствие всегда ощущается; модельеры обращаются к наследию Лагерфельда, который, в свою очередь, черпал вдохновения из архивов Шанель.

Интересно, что целевая аудитория Дома практически не поменялась и включает в себя женщин, позиционирующих себя как сильных, деловых и независимых. Однако идея Шанель о доступности продукции бренда для среднего класса осталась в прошлом. Сегодня Дом *Chanel* позиционирует себя как бренд люксовой одежды мирового класса. В социальных сетях бренда можно найти видео и фотографии с производства, рассказы о значении Дома для модной индустрии и о вкладе в экологию, а также рекламные кампании, содержащие не всегда явные отсылки на историю *Chanel* или другие сферы культуры. Учитывая эти действия, можно предположить, что бренд привлекает людей, обладающих высшим образованием, широким кругозором, стараясь стать в их глазах культурным феноменом, к которому имеет смысл приобщиться.

Социальный аспект ДНК бренда претерпел серьезные перемены. Под началом Лагерфельда были выбраны две сферы для развития сторонних общественно-значимых проектов: экология и поддержка женщин. Участие в подобных инициативах, разумеется, выгодно репутации бизнеса, однако в эпоху настороженного отношения к крупным компаниям *Chanel* финансирует благотворительные проекты не только для «галочки». Фонд *Chanel Foundation*, организованный в 2011 г., полностью отвечает цели Шанель поменять отношение к женщинам. Цель программы «направлена на улучшение экономических и социальных условий жизни женщин и девочек-подростков во всем мире. Фонд оказывает долговременную финансовую и техническую поддержку социальных организаций, работа которых направлена на расширение прав и возможностей женщин в обществе» (Chanel, 2011). В свою очередь, экологическая миссия *Chanel* включает в себя прогноз снижения на 50% углеродного следа, сокращения на 40% объемов загрязнения на производстве и 100% переход на возобновляемые источники энергии к 2030 г. Помимо этого, *Chanel* пересматривает логистические маршруты для снижения загрязнения со стороны своих партнеров, а также активно сотрудничает с ведущими университетами мира с целью поиска и создания материалов для более долговечных и экологически безопасных тканей.

Кроме того, бренд активно поддерживает культурные институты, проводя благотворительные мероприятия и полноценные выставки в их поддержку, а также передавая свои произведения в фонды хранения. Подобная масштабная активность помогает не только музеям, но и стимулирует интерес к наследию и истории бренда *Chanel*. Таким образом, благодаря методично создающемуся образу небезразличной к судьбам мира компании, Дом получает дополнительное внимание, уважение и лояльность потенциальных клиентов, желающих ассоциироваться с таким позитивным и авторитетным бизнесом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав деятельность каждого из креативных директоров, становится очевидным, что ДНК бренда Дома *Chanel* эпохи самой Шанель сильно отличается от уникальности Дома времен Лагерфельда. Несмотря на приверженность визуальным кодам, которые наследник легендарной кутюрье оставил практически неизменными, собрав их единожды в один большой каталог в начале своей деятельности и использовав отличительные черты стиля *Chanel* во всех коллекциях бренда, дизайнер до конца сохранял творческую независимость. Упорядочив наследие Шанель, Лагерфельд приобрел свободу действий: он

четко представлял, что можно убрать, а что требует переосмысления. Благодаря использованию привычных символов его нельзя было упрекнуть в отсутствии стилевой аутентичности даже в самых провокационных ансамблях, поэтому главным достижением Лагерфельда было умение создать новый контекст, в котором привычные «знаки» бренда могли раскрыться с новой стороны, не потеряв свою связь с творчеством Шанель.

Важно отметить, что в силу резких и ярких перемен, инициатором которых выступил сам Лагерфельд, его статус в мифологии бренда приближается по значению и влиянию к статусу самой Шанель. Это особо заметно в нынешних коллекциях бренда, создающихся под руководством коллеги Лагерфельда Вирджини Виар, чье назначение на должность креативного директора *Chanel* свидетельствовало о желании компании продолжить работу в рамках существующего ДНК. Это доказывает и официальный пресс-релиз: «Виржини Виар, директору *CHANEL's Fashion Creation Studio* и ближайшему соратнику Карла Лагерфельда на протяжении 30 лет, Аланом Вертмеером было доверено взять на себя креативную работу над коллекциями, чтобы наследие Габриэль Шанель и Карла Лагерфельда продолжало жить» (Chanel, 2019). Тем не менее, как отмечает фотограф Инез ван Ламсвеерде, так как «видение Виржини гораздо теснее связано с жизнью и с одеждой для жизни, чем с заявлениями о моде и изменениях <...> это скорее гардероб для различных моментов в жизни женщины, различных моментов в течение ее дня. В этом есть ощущение свободы — это просто беззастенчивая *Chanel*» (Bowles, 2020). В отличие от Лагерфельда, перед Виар стоит еще более серьезная задача: «подружить» не только собственные творческие амбиции с ДНК бренда, но и уделить внимание наследию не одного Мастера, а сразу двух, чья философия и стиль заметно разнятся.

Отвечая на главный вопрос данной статьи, можно сказать, что изучение модной компании с точки зрения ДНК кажется жизнеспособным методом анализа. Пример разбора бренда *Chanel* продемонстрировал достоинства этой концепции, позволяющей не просто перечислить отдельные аспекты уникальности бизнеса, но и выделить взаимосвязь между ними. Возникает предположение, что такой подход идеально подходит для изучения модной индустрии, потому что отражает двойственность ее природы, которой одинаково важен и коммерческий успех, и художественная составляющая, ведь на протяжении последних десятилетий произведения моды все больше проникают в плоскость искусства, появляясь в главных музеях мира и превращаясь в средство выражения творческой мысли.

Для дальнейшего изучения особенностей модных Домов с помощью метода раскрытия ДНК бренда необходимо определить стандарты и требования для формулировки конкретной теории. Для этого важно расширить выборку брендов с целью поиска и тенденций, способных объяснить процессы, влияющие на развитие отдельных модных Домов и саму моду в целом.

ЛИТЕРАТУРА

Бакстер-Райт, Э. (2023) *CHANEL. История модного дома*. СПб.: Эксмо.

Башурина, Е. (2020) *От Коко Шанель до звезд соцсетей: как образ парижанки годами помогает продавать косметику и одежду* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.forbes.ru/forbes-woman/416795-ot-koko-shanel-do-zvezd-socsetey-kak-obraz-parizhanki-godami-pomogaet-prodavat (дата обращения: 13.11.2023).

Ворошкевич, А. (2023) Met Gala 2023 посвятят Карлу Лагерфельду. Вот все, что нужно знать о кайзере моды [Электронный ресурс]. *The Blueprint*. Режим доступа: https://theblueprint.ru/ (дата обращения: 13.11.2023).

Гулевский, А. (2022) *Вечная классика: история маленького черного платья — от Коко Шанель до наших дней* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.thesymbol.ru/fashion/ikona-stilya/vechnaya-klassika-istoriya-malenkogo-chernogo-platya-ot-koko-shanel-do-nashih-dney/ (дата обращения: 13.11.2023).

Зелинг, Ш. (2000) *Век модельеров*. Кельн: Konnemann.

Маценко, Е. (2023) *От траурного наряда до самой сексуальной вещи: непростой модный путь маленького черного платья* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://graziamagazine.ru/fashion/ot-traurnogo-naryada-do-samoy-seksualnoy-veshchi-neprostoy-modnyy-put-malenkogo-chernogo-platya/ (дата обращения: 13.11.2023).

Пятых, Т. (2018) *5 уроков от Карла Лагерфельда: чему нас учит кайзер мировой моды* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://style.rbc.ru/people/5b96357f9a794702897e30d8 (дата обращения: 13.11.2023).

Салливан, Э. (2023) *Осмысление моды*. М.: Новое Литературное Обозрение.

Соловьева, Т. (2013) *Лучшие цитаты Карла Лагерфельда* [Электронный ресурс]. Режим доступа:https://www.buro247.ru/fashion/collections/luchshie-tcitaty-lagerfelda.html (дата обращения: 13.11.2023).

Стил, В. (2019). *Парижская мода. Культурная история* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.litres.ru/book/valeri-stil/parizhskaya-moda-kulturnaya-istoriya-51844167/chitat-onlayn/ (дата обращения: 13.11.2023).

Шакманова, Ф. (2011) *Как появился твидовый костюм Chanel*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.buro247.ru/fashion/history/1681.html (дата обращения: 13.11.2023).

Annarusska.ru (no date) *История легендарного твида Дома Chanel* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.annarusska.ru/history/history-of-fashion/istoriya-legendarnogo-tvida-doma-chanel-/ (дата обращения: 13.11.2023).

Arntzen, M. G. (2015). *Dress code: the naked truth about fashion*. London: Reaktion Books.

Baxter-Wright, E. (2021) *The little book of Schiaparelli: the story of an iconic fashion designer*. London: Welbeck.

Bethany, M. (1981) *Design; True to the 18th Century* [Электронный ресурс]. *The New York Times Magazine*. Режим доступа: https://www.nytimes.com/1981/11/08/magazine/design-true-to-the-18th-century.html (дата обращения: 14.01.2024).

Borrelli-Persson, L. (2019) Chanel Fall 1991 Ready-to-Wear Collection [Электронный ресурс]. *Vogue*. Режим доступа: https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1991-ready-to-wear/chanel (дата обращения: 13.11.2023).

Bowles, H. (2020) *Virginie Viard, the Woman Behind Chanel's New Chapter* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vogue.com/article/virginie-viard-chanel-new-chapter (дата обращения: 13.11.2023).

CHANEL (2011) *ФОНД CHANEL | CHANEL* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.chanel.com/ru/fondation-chanel/ (дата обращения: 13.11.2023).

CHANEL (2019) *THANK YOU KARL LAGERFELD* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.chanel.com/lx/moda/news/2019/02/chn-thank-you-karl-lagerfeld-alias.html (дата обращения: 13.11.2023).

CHANEL (2023) *Climate Report | CHANEL* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.chanel.com/ru/sustainability/ (дата обращения: 13.11.2023).

CHANEL (no date). *THE HISTORY* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.chanel.com/us/about-chanel/the-history/ (дата обращения: 14.01.2023).

Denervaud, I., Chatin, O. (2011). *DNA profiling: the innovative company: how to increase creative ability in business*. Paris: Pearson.

Ewen, P. B. (2020) *The Queen of Paris*. Ashland: Blackstone Publishing.

Lagerfeld, K., Roitfeld, C. (2014). *The Little Black Jacket*. London: Thames & Hudson.

Libking (no date). *Сесил Битон — зеркало моды* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://libking.ru/books/foreign-home/1117947-36-sesil-biton-zerkalo-mody.html#book (дата обращения: 13.11.2023).

LUXITY (no date). *Chanel* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://luxity.co.za/products/department/women/chanel-leather-camellia-sunglasses-5317-q-black/ (дата обращения: 14.01.2023).

Maison Schiaparelli (no date). *Maison Schiaparelli — Haute Couture and Ready-to-Wear* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.schiaparelli.com (дата обращения: 13.11.2023).

MarieClaire.ru (2023) 10 самых жестких высказываний Карла Лагерфельда [Электронный ресурс]. *MARIECLAIRE*. Режим доступа: https://www.marieclaire.ru/moda/10-samyih-protivorechivyih-vyiskazyivaniy-karla-lagerfelda/ (дата обращения: 13.11.2023).

Middleton, W. (2023) *Paradise Now*. New York City: Harper.

Morgan, G. (1998) *Images of organization: the executive edition*. San Francisco, Calif.: Berrett-Koehler Publishers; Thousand Oaks, Calif.

Mower, S. (2023) Schiaparelli Spring 2023 Couture Collection [Электронный ресурс]. *Vogue*. Режим доступа: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-couture/schiaparelli (дата обращения: 13.11.2023).

Os-design.ru (no date) *Брендинговое агентство BRANDEXPERT 'Остров Свободы' — создание успешных брендов в Москве для всей России и СНГ* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.os-design.ru (дата обращения: 13.11.2023).

OSKELLY (2018) *Сумка Chanel Boy: детальный обзор* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://oskelly.ru/blog/ (дата обращения: 13.11.2023).

OSKELLY (2022). *Бижутерия Chanel — самые желанные украшения: как 'зеркальная' брошь завоевала любовь миллионов* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://os-kelly.ru/blog/ (дата обращения: 13.11.2023).

Pinterest (no date.) *Chanel — Evening trouser suit and blouse* 1937–38 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://gr.pinterest.com/pin/450641506445365550/ (дата обращения: 13.11.2023).

Salessy, H. (2020) Chanel: the story behind the legendary two-tone shoe [Электронный ресурс]. *Vogue*. Режим доступа: https://www.vogue.fr/fashion/article/chanel-the-story-behind-the-legendary-two-tone-shoe (дата обращения: 14.01.2023).

Sostav.ru. (2019) *Умер Карл Лагерфельд* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sostav.ru/publication/umer-karl-lagerfeld-35772.html (дата обращения: 13.11.2023).

Strategy-business.com (no date) *Strategy+Business: international business strategy news articles and award-winning analysis* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.strategy-business.com (дата обращения: 13.11.2023).

The Jewellery Editor (no date) *Comète Chanel* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.thejewelleryeditor.com/images/chanel-comete/ (дата обращения: 14.01.2023).

The Loupe (2017) *THE HISTORY OF CHANEL WATCHES* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.truefacet.com/guide/history-chanel-watches/ (дата обращения: 14.01.2023).

The Metropolitan Museum of Art (no date) *House of Chanel | Ensemble | French* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81482 (дата обращения: 13.11.2023).

The Metropolitan Museum of Art (no date) *House of Chanel | Necklace | French* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/137982 (дата обращения: 13.11.2023).

Umagazine.ru. (2023) *Человек-легенда: что Карл Лагерфельд сделал для индустрии моды* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://umagazine.ru/moda/history/chelovek-legenda-chto-karl-lagerfeld-sdelal-dlya-industrii-mody/ (дата обращения: 13.11.2023).

Vintagevoyage.ru. (2014) *Твидовый костюм Chanel: откуда такой успех*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://vintagevoyage.ru/blog/Chanel-Tweed-Jacket-Success/ (дата обращения: 13.11.2023).

Vogue Russia (2022) *Кто есть кто: Карл Лагерфельд* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vogue.ru/fashion/kto-est-kto-karl-lagerfeld (дата обращения: 13.11.2023).

Wall, N. (2014) Cara Delevingne wears Chanel wedding dress – and trainers! – at Paris Fashion Week [Электронный ресурс]. *Cosmopolitan*. Режим доступа:https://www.cosmopolitan.com/uk/fashion/news/a25021/cara-delevingne-chanel-paris-wedding-dress / (дата обращения: 14.01.2024).

Yotka, S. (2016) Karl Lagerfeld's Most Memorable Twists on the Iconic Chanel Suit [Электронный ресурс]. *Vogue*. Режим доступа: https://www.vogue.com/article/how-karl-lagerfeld-redesigns-the-iconic-chanel-suit (дата обращения: 13.11.2023).

Gregorii Shamrai

MA student: grigsham@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-2993-7508
Saint Petersburg State University, Russia, Saint Petersburg, 7/9 Universitetskaya Emb., 199034

USING THE METHOD OF BRAND DNA ANALYSIS ON THE EXAMPLE OF CHANEL FASHION HOUSE

ABSTRACT

The article is devoted to the study of the phenomenon of brand DNA, as well as its viability in the academic environment. To test the method, the author chose a French fashion house Chanel, characterized by an outstanding and easy-to-read individuality. In the history of the development of Chanel, two long periods of DNA formation are distinguished: the era of Gabrielle Chanel and the era of Karl Lagerfeld. The philosophies of both have become the source of the House's unique heritage. In the process of their disclosure and comparison according to the aspects of the brand's DNA, which include mission, ideology, history, visual codes and the nature of communication with the audience, it became clear that despite the external similarity, both aesthetics have completely different cultural contexts. After Gabrielle Chanel passed away, Karl Lagerfeld took over Chanel and aimed to modernize the brand by making some changes to its traditional aspects. However, by using the established Chanel symbols, the new head of the House was able to connect with the company's customers while honoring its heritage. The strategy of studying fashion through disclosure and analysis of brand DNA in this case proved successful. By studying the House, we were able to track the evolution of Chanel's identity over a hundred years. This revealed the techniques used by Chanel and Lagerfeld to shape the aesthetics and personality of the brand. To further the study, we should include more fashion houses with rich history to find trends and patterns in brand DNA. This will help to create a theory that explains the processes that influence the development of fashion houses and the fashion industry as a whole.

KEYWORDS

Fashion; marketing; brand DNA; Chanel; Gabrielle Chanel; Karl Lagerfeld.

REFERENCES

Annarusska.ru (no date) *The history of the legendary tweed of the House of Chanel* [Online]. Available at: https://www.annarusska.ru/history/history-of-fashion/istoriya-legendarnogo-tvida-doma-chanel-/ (Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Arntzen, M. G. (2015) *Dress code: the naked truth about fashion*. London: Reaktion Books.

Bashurina, E. (2020) *From Coco Chanel to social network stars: how the image of a Parisian woman has been helping to sell cosmetics and clothing for years* [Online]. Available at: https://www.forbes.ru/forbes-woman/416795-ot-koko-shanel-do-zvezd-socsetey-kak-obraz-parizhanki-godami-pomogaet-prodavat(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Baxter-Wright, E. (2013) *The little book of Chanel*. London: Welbeck.

Baxter-Wright, E. (2021). *The little book of Schiaparelli: the story of an iconic fashion designer*. London: Welbeck.

Bethany, M. (1981) *Design; True to ehe 18th Century* [Online]. *The New York Times Magazine*. Available at: https://www.nytimes.com/1981/11/08/magazine/design-true-to-the-18th-century.html(Accessed: 14 January 2024).

Borrelli-Persson, L. (2019) Chanel Fall 1991 Ready-to-Wear Collection [Online]. *Vogue*. Available at: https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1991-ready-to-wear/chanel(Accessed: 13 November 2023).

Bowles, H. (2020) *Virginie Viard, the Woman Behind Chanel's New Chapter* [Online]. Available at: https://www.vogue.com/article/virginie-viard-chanel-new-chapter(Accessed at: 13 November 2023).

CHANEL (2011) *CHANEL Foundation | CHANEL* [Online]. Available at: https://www.chanel.com/ru/fondation-chanel/(Accessed: 13 November 2023).

CHANEL (2019) *THANK YOU KARL LAGERFELD* [Online]. Available at: https://www.chanel.com/lx/moda/news/2019/02/chn-thank-you-karl-lagerfeld-alias.html(Accessed at: 13.11.2023).

CHANEL (2023) *Climate Report | CHANEL* [Online]. Available at: https://www.chanel.com/ru/sustainability/(Accessed: 13 November 2023).

CHANEL (no date) *THE HISTORY* [Online]. Available at: https://www.chanel.com/us/about-chanel/the-history/(Accessed: 14 January 2023).

Denervaud, I., Chatin, O. (2011) *DNA profiling: the innovative company: how to increase creative ability in business*. Paris: Pearson.

Ewen, P. B. (2020) *The Queen of Paris*. Ashland: Blackstone Publishing.

Gulevskii, A. (2022) *Eternal classics: the history of the little black dress – from Coco Chanel to the present day* [Online]. Available at: https://www.thesymbol.ru/fashion/ikona-stilya/vechnaya-klassika-istoriya-malenkogo-chernogo-platya-ot-koko-shanel-do-nashih-dney/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Lagerfeld, K., Roitfeld, C. (2014) *The Little Black Jacket*. London: Thames & Hudson.

Libking (no date) *Cecil Beaton – The Glass of Fashion* [Online]. Available at: https://libking.ru/books/foreign-home/1117947-36-sesil-biton-zerkalo-mody.html#book(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

LUXITY (no date) *Chanel* [Online]. Available at: https://luxity.co.za/products/department/women/chanel-leather-camellia-sunglasses-5317-q-black/(Accessed: 14 January 2023).

Matsenko, E. (2023) *From mourning attire to the sexiest thing: the difficult fashion path of the little black dress* [Online]. Available at: https://graziamagazine.ru/fashion/ot-traurnogo-naryada-do-samoy-seksualnoy-veshchi-neprostoy-modnyy-put-malenkogo-chernogo-platya/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Maison Schiaparelli (no date) *Maison Schiaparelli – Haute Couture and Ready-to-Wear* [Online]. Available at: https://www.schiaparelli.com(Accessed: 13 November 2023).

MarieClaire.ru (2023) 10 harshest statements by Karl Lagerfeld [Online]. *MARIE-CLAIRE*. Available at: https://www.marieclaire.ru/moda/10-samyih-protivorechivyih-vyiska-zyivaniy-karla-lagerfelda/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Middleton, W. (2023*) Paradise Now*. New York City: Harper.

Morgan, G. (1998) *Images of organization: the executive edition*. San Francisco, Calif.: Berrett-Koehler Publishers; Thousand Oaks, Calif.

Mower, S. (2023) Schiaparelli Spring 2023 Couture Collection [Online]. *Vogue*. Available at: https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-couture/schiaparelli(Accessed: 13 November 2023).

Os-design.ru (no date) *Branding agency BRANDEXPERT 'Freedom Island' – creating successful brands in Moscow for all of Russia and the CIS* [Online]. Available at: https://www.os-design.ru(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

OSKELLY (2018) *Chanel Boy bag: detailed review* [Online]. Available at: https://oskelly.ru/blog/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

OSKELLY (2022) *Chanel jewelry is the most coveted jewelry: how a 'mirror' brooch won the love of millions* [Online]. Available at: https://oskelly.ru/blog/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Pinterest (no date) *Chanel – Evening trouser suit and blouse* 1937-38. [Online] Available at: https://gr.pinterest.com/pin/450641506445365550/(Accessed: 13 November 2023).

Piatykh, T. (2018) *5 lessons from Karl Lagerfeld: what the Kaiser of world fashion teaches us* [Online]. Available at: https://style.rbc.ru/people/5b96357f9a794702897e30d8(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Salessy, H. (2020) Chanel: the story behind the legendary two-tone shoe [Online]. *Vogue*. Available at: https://www.vogue.fr/fashion/article/chanel-the-story-behind-the-legendary-two-tone-shoe(Accessed: 14 January 2024).

Shakmanova, F. (2011) *How the Chanel tweed suit appeared* [Online]. Available at: https://www.buro247.ru/fashion/history/1681.html(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Sieling, C. (2000) *Mode. Das Jahrhundert der Designer. 1900–1999.* Koln: Konnemann. (in German)

Solov'eva, T. (2013) *The best quotes from Karl Lagerfeld* [Online]. Available at: https://www.buro247.ru/fashion/collections/luchshie-tcitaty-lagerfelda.html(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Sostav.ru. (2019) *Karl Lagerfeld is died* [Online]. Available at: https://www.sostav.ru/publication/umer-karl-lagerfeld-35772.html(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Steele, V. (2019) *Paris Fashion* [Online]. Available at: https://www.litres.ru/book/valeri-stil/parizhskaya-moda-kulturnaya-istoriya-51844167/chitat-onlayn/(Accessed: 13 November 2023).

Strategy-business.com (no date) *Strategy+Business: international business strategy news articles and award-winning analysis* [Online]. Available at: https://www.strategy-business.com . (Accessed: 13 November 2023).

Sullivan, A. (2019) *Thinking Through Fashion. A Guide to Key Theorists.* Bloomsbury Publishing: London.

The Jewellery Editor (no date) *Comète Chanel* [Online]. Available at: https://www.thejewelleryeditor.com/images/chanel-comete/(Accessed: 14 January 2024).

The Loupe (2017) *THE HISTORY OF CHANEL WATCHES* [Online]. Available at: https://www.truefacet.com/guide/history-chanel-watches/(Accessed: 14 January 2024).

The Metropolitan Museum of Art (no date) *House of Chanel | Ensemble | French* [Online]. Available at: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81482(Accessed: 13 November 2023).

The Metropolitan Museum of Art (no date) *House of Chanel | Necklace | French* [Online]. Available at: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/137982(Accessed: 13 November 2023).

Umagazine.ru. (2023) *A legendary man: what Karl Lagerfeld did for the fashion industry* [Online]. Available at: https://umagazine.ru/moda/history/chelovek-legenda-chto-karl-lagerfeld-sdelal-dlya-industrii-mody/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Vintagevoyage.ru. (2014) *Chanel tweed suit: where does such success come from* [Online]. Available at: https://vintagevoyage.ru/blog/Chanel-Tweed-Jacket-Success/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Vogue Russia (2022) *Who's Who: Karl Lagerfeld* [Online]. Available at: https://www.vogue.ru/fashion/kto-est-kto-karl-lagerfeld(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Voroshkevich, A. (2023) Met Gala 2023 will be dedicated to Karl Lagerfeld. Here's everything you need to know about the Kaiser of Fashion [Online]. *The Blueprint*. Available at: https://theblueprint.ru/(Accessed: 13 November 2023). (in Russian)

Wall, N. (2014) Cara Delevingne wears Chanel wedding dress – and trainers! – at Paris Fashion Week [Online]. *Cosmopolitan*. Available at: https://www.cosmopolitan.com/uk/fashion/news/a25021/cara-delevingne-chanel-paris-wedding-dress /(Accessed: 14 January 2024).

Yotka, S. (2016) Karl Lagerfeld's Most Memorable Twists on the Iconic Chanel Suit [Online]. *Vogue*. Available at: https://www.vogue.com/article/how-karl-lagerfeld-redesigns-the-iconic-chanel-suit(Accessed: 13 November 2023).

УДК 77.04

Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, доцент. ida.shik@bk.ru
ORCID iD https://orcid.org/0000-0002-7953-6283
Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл. 6. 125993

«СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ»: ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КЛАРЕНСА ДЖОНА ЛАФЛИНА

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется специфика интерпретации женских образов в творчестве американского фотографа К. Д. Лафлина, создавшего оригинальную версию фотосюрреализма. В творчестве мастера женщина принимает образы смерти, войны, безумия, призрака прошлого, Ундины, Ламии, опасной возлюбленной, манекена, оживающей статуи. Все они так или иначе варьируют архетип Анимы в его разрушительных аспектах. Автор показывает, что при интерпретации женских образов фотограф актуализирует такие сюрреалистические концепции, как *чудесное*, *жуткое*, принцип *парадоксальных сопоставлений, черный юмор*. Автор приходит к выводу, что, в отличие от европейских фотографов-сюрреалистов, Лафлин при обращении к женским образам заинтересован в первую очередь в их символической трактовке, применяемой для анализа ключевых проблем человеческой психики и событий современной истории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сюрреализм; американская фотография; Кларенс Джон Лафлин; женские образы; архетипы; Анима.

Кларенс Джон Лафлин (1905–1985) – знаменитый американский фотограф, создавший собственную версию фотосюрреализма. Он отмечал, что «в целом, французская школа фотографии …. значит для меня больше, чем работы кого-либо из американцев, включая Эдварда Уэстона (это не пренебрежение к творчеству Уэстона, которое я искренне уважаю). Это просто значит, что в

дополнении к таким ценностям, как мастерство композиции, богатство тона и фактуры, я высоко ценю подлинное качество работы; способность к визуальным экспериментам, возможность разрушить наши привычки "видения", которые заставляют вещи казаться "обыденными". В этом направлении французы лидируют. Для меня, следовательно, камера становится *третьим глазом*. Она позволяет мне видеть более интенсивно, чем только моими двумя глазами, она помогает раскрыть символическое содержание объектов» (Цит. по: Meek, 2007, p. 13). В своем творчестве Лафлин объединил классические для сюрреализма темы и мотивы с исследованием американского исторического прошлого, таинственностью и призрачностью.

С конца 1930-х гг. Лафлин начал творить «мифологию мистического Нового Орлеана, города чудесного» (Kachur, 2008, p. 209), в котором он провел значительную часть жизни, избрав в качестве основных объектов съемки старинные кладбища и плантации. В 1948 г. Лафлин выпустил книгу «Призраки на Миссисипи», включившую в себя около 100 фотографий старинной архитектуры, интерьеров, пустынных пейзажей, монументов американского Юга, принесшую ему известность. Помимо различных «исторических памятников» в творчестве Лафлина — как и в целом в искусстве сюрреализма — значительное место занимают разнообразные женские образы, наделенные психолого-философским подтекстом и служащие метафорическим высказыванием позиции фотографа. Цель данной статьи — выявить особенности интерпретации женских образов в творчестве К. Д. Лафлина и проследить их связь с европейской сюрреалистической традицией.

«Как осведомленный читатель, Лафлин был знаком исследованием сферы симоволических образов К. Г. Юнга. <...> Лафлин интуитивно работал с идеями, выявленными теорией Юнга. <...> Лафлин понимал символы и то, какую силу они пробуждают» (Meek, 2007, p. 26). Одним из важнейших женских архетипов в теории К. Г. Юнга является *Анима* — «внутренняя женщина», присутствующая в мужской душе. «Анима — это олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины: таких как смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тяга к природе и — последнее по порядку, но не по значению — способность контакта с подсознанием» (Юнг, фон Франц и др., 2016, с. 183). Сформированная на основе материнского образа и проецируемая на других женщин, Анима может оказывать как позитивное, так и негативное влияние на жизнь мужчины, она способна быть как «демоном смерти», так и «проводником по внутреннему миру» (Юнг, фон Франц и др., 2016, с. 184-193). Анима проходит четыре стадии разви-



Ил. 1. Кларенс Джон Лафлин. Приказ мертвых. 1940.
Источник: http://www.hnoc.org

тия. «Первую стадию лучше всего символизирует образ Евы: чисто инстинктивные и биологические связи. Вторую стадию можно наблюдать в образе Елены в “Фаусте”. Она олицетворяет романтический и эстетический уровень, которому еще присущи черты сексуальности. Третья стадия представлена Девой Марией — образом, поднимающим любовь (эрос) до вершин духовной преданности. Четвертый тип символизирует Сапиенция — высшая мудрость, превосходящая высшие святость и чистоту. Другим символом этого уровня является образ Суламифи в Песне Песней Соломона. (Психическое развитие современного человека очень редко позволяет достичь этой стадии)» (Юнг, фон Франц и др., 2016, с. 190-191).

Одним из самых распространенных образов в творчестве Лафлина является женщина в черных одеждах, чье лицо скрыто. На снимке «Приказ мертвых» 1940 г. «фигура в черном, держащая раковину подле лица, стоит около неоклассического склепа. Между массивными литыми железными дверьми — дверьми, несущими на себе венки французской империи (символы власти) — здесь проскальзывает, с жестом приказа, фигура, чье значение происходит из мира, где наши страхи и ненависти преследуют нас, одновременно как отдельных личностей и еще более как членов группы. Эта фигура символизирует власть мертвых над нами — с помощью наследственности, обычаев и соглашений, созданных мертвыми, и с помощью традиционных норм групп и наций. И потому, что власть мертвых является предельно реальной, эта ненависть и алчность сохраняются в человеческом обществе, так же как и милитаризм — который есть религия смерти» (Цит. по: Meek, 2007, с. 24). Жест поднятой вверх руки модели вызывает ассоциации с нацистским приветствием, которое Лафлин еще более откровенно демонстрирует в работе «Хайль Гитлер» 1940 г. Обращает на себя внимание зловещее отсутствие у модели лица — мотив, активно используемый фотографом, который получит свое логическое завершение в работе «Они одни», где на его месте зритель видит пустоту. Потеря лица, замена его другим объектом — пример использования принципа *парадоксальных сопоставлений* в искусстве сюрреализма. В 1964 г. Рене Магритт создал полотно «Великая война», на котором женское лицо скрыто за букетом сирени. Это символическое воплощение войны как женщины без лица предвосхитил в своих работах Лафлин. Женщина в черных одеждах символически объединяет в себе архетипы Анимы как стихийного начала и Тени как средоточия всего вытесненного («фигура, чье значение происходит из мира, где наши страхи и ненависти преследуют нас, одновременно как отдельных личностей и еще более как членов группы»). Рациональное сознание потерпело фиаско и его место заняло обезумевшее бессознательное, долгое время подавляемое, и наконец прорвавшееся с неистовой силой. Об опасности невнимательного отношения к коллективному бессознательному К. Г. Юнг писал: «Наше время показало, что значит открыть ворота в преисподнюю. События, всего значения которых никто не мог предположить в идиллическом спокойствии первого десятилетия XX века, свершились и перевернули весь мир. С тех пор мир пребывает в состоянии шизофрении. Прежде цивилизованная Германия вдруг предстала в ужасающем своей дикостью обличье <...> Не удивительно, что западный мир чувствует себя беспокойно. Современный человек не понимает, насколько “рационализм” (уничтоживший его способность к восприятию символов и идей божественного) отдал его под власть психического “ада”» (Юнг, фон Франц, 2016, с. 93).



Ил. 2. Кларенс Джон Лафлин. Куда мы идем? 1940.
Источник: http://www.hnoc.org

На снимке «Куда мы идем?» 1940 г. мастер запечатлел женщину в черных одеждах с блюдом сложной формы вместо лица, стоящую на городских развалин. Работа «представляет дилемму тех, кто не может найти дом в мире, который поддался смерти и безумию. Глаза глядят в одну сторону, ноги идут в другую, выражая наше смятение. Глаза смотрят в прошлое (что предполагается тем фактом, что глаза являются частью блюда и блюдо имеет вид модифицированного греческого антемия), в то время как ноги должны идти по направлению к ужасному миру будущего – возможного будущего разрушенных городов, опустошенной цивилизации и, возможно, конца человечества» (Цит. по: Meek, 2007, p. 32). Свой метод работы с действительностью Лафлин называл «символическим ис-



Ил. 3. Кларенс Джон Лафлин. Дом истерии. 1941.
Источник: http://www.hnoc.org

пользованием реальности», «процессом косвенного, воображаемого превращения, при котором предельно конкретный объект становится символом», обнажающим «глубинную реальность нашего времени» (Laughlin, 1957, p. 305).

Своеобразный психоанализ истории Лафлин проводит в работе «Дом истерии» 1941 г. В дверном проеме обгоревшего дома мастер помещает женскую фигуру, лицо которой закрыто, а руки совершают судорожные движения. Зловещий характер пространству снимка придает игра теней «обугливших балок крыши» (Kachur, 2008, p. 214). Сгоревший дом отсылает к пожару Второй мировой, а драматическая поза фигуры, ассоциирующаяся «театральностью современного танца» (Kachur, 2008, p. 214), напоминает зрителю о сумасшедшем

танце Смерти военного времени. Сюрреалисты превозносили истерию как средство самовыражения бессознательного, доступное исключительно женщинам (Брассай, С. Дали «Феномен экстаза», 1933). Лафлин, однако, интерпретирует истерию исключительно в драматическом ключе.

В сюрреалистическом искусстве мотив руин, столь любимый фотографом, является одним из воплощений *чудесного*. «Чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно <...> Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода случайности, вкус к чрезмерному — все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным. <...> Представление о чудесном меняется от эпохи к эпохе; каким-то смутным образом оно обнаруживает свою причастность к общему откровению данного века, откровению, от которого до нас доходит лишь одна какая-нибудь деталь: таковы руины времен романтизма, таков современный манекен или же любой другой символ, способный волновать человеческую душу в ту или иную эпоху» (Бретон, 2003, с. 359). Унаследовав вкус к забытому и заброшенному от Эжена Атже, фотографы-сюрреалисты снимают пустынные улицы, блошиные рынки, скотобойни, старинные дома и кладбища, обшарпанные стены — своего рода «бессознательное» современного города (Шик, 2017, с. 201-205). Однако романтические руины у Лафлина в историческом контексте Второй мировой войны приобретают злободневный характер, становясь символами смерти, разрушения, духовной и физической гибели современной цивилизации, а образ женщины в черных одеждах (по-своему не менее романтический) становится иероглифом страдания — смерти, войны, безумия, потери ориентации. С подобной трансформацией мотива «руин времен романтизма» мы встречаемся и в творчестве представителей чешской сюрреалистической фотографии — прежде всего, в книге Й. Штырского и Й. Хейслера «На иглах этих дней» 1941 г., включившей в себя снимки обшарпанных стен, наполовину стертых плакатов, разрушенных кладбищенских монументов, также, как и снимки Лафлина, являющейся метафорическим ответом на военные события.

Значительное место в творчестве Лафлина занимают образы женщин — призраков прошлого, являющихся своего рода проводниками в мир бессознательного. В своих работах Лафлин имитирует способность фотографии фиксировать существа тонкого мира, пытаясь сделать камеру «третьим глазом», выявленную вскоре после изобретения медиума. Сюрреалисты увлекались эзотерикой, гаданиями, посещали спиритические сеансы, стремясь к эмансипации бессознательного. Этот интерес разделяет и Лафлин. На снимке «Дом прошлого» 1948 г. в интерьере старинного дома проявляется безликая женская фигу-



Ил. 4. Кларенс Джон Лафлин. Дом прошлого. 1948
Источник: http://www.hnoc.org

ра в прозрачном одеянии, сидящая в кресле-качалке. Своеобразный «дом прошлого» — материнское тело, и порой взрослому человеку сложно отказаться от желания восстановить утраченное единство. Символом этого «дома прошлого» — материнской утробы — становится обветшалое здание, одно из воплощений *жуткого* (Foster, 1993, p. 163-182). Впрочем, такое стремление губительно для развития личности, что демонстрирует Лафлин в работе «Омерзительная кровать» 1941 г., запечатлевший средних лет женщину в черном платье в интерьере разрушающегося дома, свободно раскинувшуюся на полуистлевшей кровати. Здесь и намек на фантазию об инцесте, и на опасность полностью оказаться под властью своей Анимы, еще не отделившейся от материнского образа, и отсылка к теме отношений, которые уже исчерпали себя.



Ил. 5. Кларенс Джон Лафлин.В память Ундины. 1948.
Источник: http://www.hnoc.org

Один из наиболее опасных аспектов Анимы – развитие «склонности предаваться разрушительным иллюзиям» (Юнг, фон Франц, 2016, с. 184). В мифологии и фольклоре ее персонифицируют прекрасные девы, ведущие мужчину к гибели. Одним из них является Ундина – прекрасный водяной дух, очаровывающий мужчину и завлекающий его в водные глубины. На снимке «В память Ундины» 1948 г. улыбающееся лицо молодой девушки проступает из водной глади. На первый взгляд невинная и трогательная «женщина-дитя» завораживает зрителя своим внимательным взором, от которого он уже не может оторваться. Еще более опасная версия Анимы – Ламия – ведьма-вампир, соблазняющая мужчин и пьющая их кровь, чей образ в виде призрачной фигуры юной девушки на



Ил. 6. Кларенс Джон Лафлин.Ламия возвращается. 1941.
Источник: http://www.hnoc.org

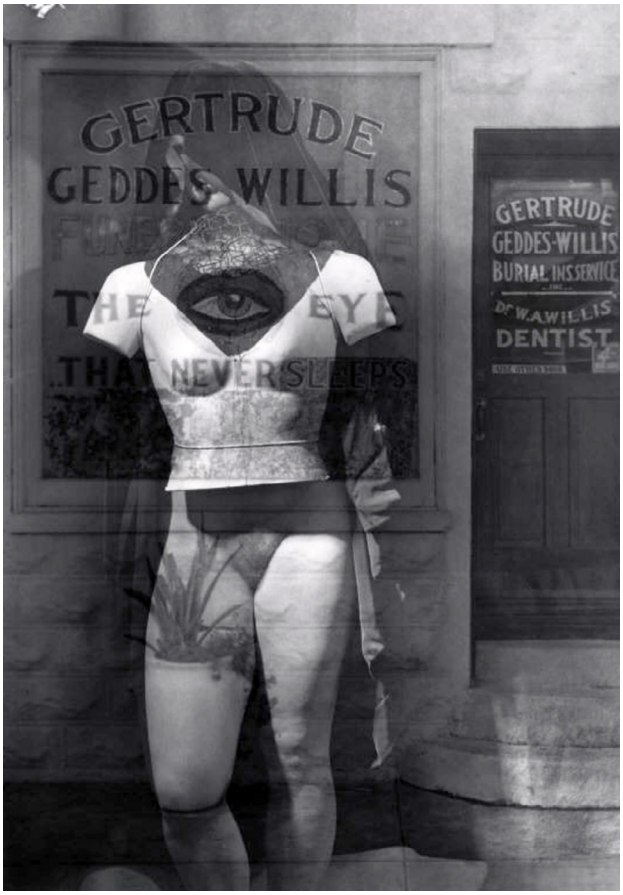
фоне склепа Лафлин запечатлел на снимке «Ламия возвращается» 1941 г. Другой аспект Анимы — «роковая женщина», подчиняющая мужчину своей власти. На снимке «Зайдешь в мою комнату?» 1950 г. мы видим пленительно улыбающуюся прекрасную молодую женщину в проеме деревянного дома, перед лицом которой — тонкая паутина. За сексуальные отношения мужчине, таким образом, придется расплатиться собственной жизнью. Образ женщины-паука — одно из характерных воплощений разрушительной женственности в искусстве сюрреализма (Ман Рэй «Женщина-паук», 1929), наряду с образами Медузы (Ман Рэй «Сюрреалистический портрет Луизы Казати», 1922) и самки богомола (Г. Белльмер «Кукла», 1935). Поскольку женщина таит в себе угрозу мужской идентичности



Ил. 7. Кларенс Джон Лафлин.Зайдешь в мою комнату? 1950.
Источник: http://www.hnoc.org

и — более глобально — его жизни, мужчина-сюрреалист стремится всеми способами ее нейтрализовать, что приводит к появлению фетишистских и садомазохистских образов обнаженного женского тела в сюрреалистическом искусстве. Лафлин, в отличии от своих европейских коллег, не склонен к подобной нейтрализации своих бессознательных страхов — в его редких снимках ню женское тело не подвергается обезличиванию и фрагментации посредством рамки фотокадра.

Свое прочтение у Лафлина получает мотив манекена, который сюрреалисты заимствовали у Дж. де Кирико и Э. Атже, превратив в универсальный эротический символ и воплощение *чудесного*. На снимке «Глаз, который никогда не спит» 1946 г. мастер предается игре необычных сочетаний и отражений,



Ил.8. Кларенс Джон Лафлин.Глаз, который никогда не спит. 1946.
Источник: http://www.hnoc.org

запечатлев нижнюю часть обнаженного женского тела, торс манекена, призрачную фигуру монахини/плакальщицы и огромный глаз на фоне здания, в котором расположено похоронное бюро Гертруды Гедес Виллес, и кабинет дантиста доктора Вавилиса. Сверху фигуры видна надпись: «Gertrude Gedes Willes Funeral Home The eye that never sleeps». В этом сложном фотомонтаже Лафлин объединил множество типичных сюрреалистических мотивов: единство Эроса и Танатоса, одухотворение неживого, недозволенное желания (под монашеским одеянием скрывается прекрасное тело), всевидящее око, работа с надписями, присутствие *черного юмора* (сочетание похоронного бюро и не спящего ока, дополненное соседством кабинета зубного).



Ил. 9. Кларенс Джон Лафлин.Видение желания смерти. 1954.
Источник: http://www.hnoc.org

Любимый Атже и фотографами-сюрреалистами мотив оживающей статуи также находит развитие в работах Лафлина. На снимке «Видение желания смерти» 1954 г. призрачный мраморный ангел опускается к изголовью пожилого мужчины. Анима, превратившаяся в прекрасного ангела смерти, заставляет вспомнить строчки Ч. Павезе: «Придет смерть, и у нее будут твои глаза».

Таким образом, женщина в творчестве К. Д. Лафлина принимает образы смерти, войны, безумия, призрака прошлого, Ундины, Ламии, опасной возлюбленной, манекена, оживающей статуи. Все они так или иначе варьируют архетип Анимы в его разрушительных аспектах и предупреждают зрителя об опасности пренебрежительного отношения к тому, что вытеснено в коллективное бессознательное. Хотя в интерпретации женских образов Лафлина есть общие

моменты с европейским сюрреализмом, он, в отличии от своих коллег, в меньшей степени заинтересован в высвобождении своих эротических желаний и в большей — в символическом использовании реальности для анализа ключевых проблем человеческой психики и событий современной истории.

ЛИТЕРАТУРА

Бретон, А. (2003) 'Манифест сюрреализма', *Поэзия французского сюрреализма: антология*. СПб.: Амфора, с. 347-388.

Шик, И. А. (2017) 'Эстетика разрушения в сюрреалистической фотографии', *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики,* 3(1), с. 201-205.

Юнг, К. Г., фон Франц, М. Л. и др. (2016) *Человек и его символы*. М.: Медков С.Б.; Серебряные нити.

Fijalkowski, K., Richardson, M., Walker, I. (2013) *Surrealism and Photography in Chehoslovakia. On the Needles of Days.* Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty.* Cambridge: The MIT Press.

Kachur, L. (2008) 'Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist', *Journal of Surrealism and the Americas,* 2(2), p. 209-226.

Laughlin, C. J. (1957) 'The Camera's Methods of Approaching Reality', *College Art Journal,* 16(4), p. 297-306.

Laughlin, C. J. (1973) *The Personal Eye.* Millerton (New York): Aperture.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968.* New York: Thames & Hudson.

Marien, M. W. (2002) *Photography: a Cultural History.* London: Laurence King Publishing.

Meek, A. J. (2007) *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor.* Jackson: UP of Mississippi.

Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, Associate Professor. ida.shik@bk.ru
ORCID iD https://orcid.org/0000-0002-7953-6283
Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993
Moscow, Russian Federation

THE «SYMBOLIC USE OF REALITY»: FEMALE IMAGES IN CLARENCE JOHN LAUGHLIN'S ART

ABSTRACT

In the article, the researcher examined the specifics of the interpretation of female images in the work of the American photographer C. J. Laughlin, who

created the original version of photographic Surrealism. In the master's art, a woman takes on the images of death, war, madness, the ghost of the past, Undine, Lamia, a dangerous lover, a mannequin, and a living statue. In all of them, he varied the Anima archetype in its destructive aspects in one way or another. The author showed that the photographer actualized such Surrealist concepts as the *marvelous*, the *uncanny*, the principle of paradoxical juxtapositions, and *black humor* while interpreting female images. The author concluded that Laughlin was primarily interested in the symbolic interpretation of the female images using them to analyze key problems of the human psyche and events of modern history, unlike European Surrealist photographers.

KEYWORDS

Surrealism; American photography; Clarence John Laughlin; female images; archetypes; Anima.

REFERENCES

Breton, A. (1969) *Manifestos of Surrealism.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Fijalkowski, K., Richardson, M., Walker, I. (2013) *Surrealism and Photography in Chehoslovakia. On the Needles of Days.* Farnham: Ashgate Publishing Ltd.

Foster, H. (1993) *Compulsive Beauty.* Cambridge: The MIT Press.

Jung, C. G., von Franz, M.-L. et al. (2016) *Chelovek i ego symvoly [Man and His Symbols]*. Moscow: Medkov S. B. Publ.; Serebrianye niti Publ. (In Russian)

Kachur, L. (2008) 'Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist', *Journal of Surrealism and the Americas,* 2(2), p. 209-226.

Laughlin, C. J. (1957) 'The Camera's Methods of Approaching Reality', *College Art Journal,* 16(4), p. 297-306.

Laughlin, C. J. (1973) *The Personal Eye.* Millerton (New York): Aperture.

Mahon, A. (2005) *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968.* New York: Thames & Hudson.

Marien, M. W. (2002) *Photography: a Cultural History.* London: Laurence King Publishing.

Meek, A. J. (2007) *Clarence John Laughlin: Prophet without Honor.* Jackson: UP of Mississippi.

Shik, I. A. (2017) 'Aesthetics of Decay in Surrealist Photography', *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*, 3(1), p. 201-205. (in Russian)

УДК 77.04

Ирина Юрьевна Чмырева

кандидат искусствоведения, старший преподаватель. irinachmyreva@gmail.com
ORCID iD https://orcid.org/00000-0001-8643-2872
Школа Дизайна Научно-исследовательского университета «Высшая Школа Экономики», Россия, Москва, ул. Малая Пионерская, 12. 115054

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВ И ГЕОРГИЙ КОЛОСОВ. ДИАЛОГИ РУССКОЙ ПИКТОРИАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ ДЛИНОЙ В СТОЛЕТИЕ[1]

АННОТАЦИЯ

Посвященный двум выдающимся фигурам истории русской пикториальной фотографии, текст представляет этих двух фотографов-художников, чье творчество отстоит почти на семьдесят лет друг от друга, как двух близких по духу и в эстетических поисках авторов. Конструкция текста построена на реперных точках биографиях Колосова и Андреева и выявляет помимо эстетического также биографическое сходство, ставя проблему роли художника в России на протяжении XX столетия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

История русской фотографии; фотография XX в.; пикториализм; Георгий Колосов; Николай Андреев; диалог художников; русские фотографы; традиция.

Георгия Колосова в России и за рубежом считают самым ярким представителем современного движения российских пикториалистов, а он сам называет фотографа 1920-х Николая Андреева своим духовным наставником.

[1] Первая редакция этого текста была опубликована в 2009 г., в 2015 она частично сопровождала выставку Г. М. Колосова в рамках Международного «Месяца фотографии» в Братиславе.

В 2002 г. состоялось триумфальное обретение русского пикториализма в истории мировой фотографии. Выставка «Русская пикториальная фотография. 1890–1990»[2] в рамках Международной биеннале фотографии FotoFest в Хьюстоне, затем ее показ в Словацкой национальной галерее в рамках «Месяца фотографии» в Братиславе. С тех пор русская пикториальная фотография стала предметом ряда выставок в России и за рубежом, вышел одноименный альбом (Логинов, 2002), произведения русских авторов этого направления включены в международные экспозиции и издания по истории пикториализма (Kopanski, Philipp, 1999; Padon, 2008; Puttnies, 1995; Prodger, Daum, 2006).

В той первой зарубежной[3] памятной выставке среди пикториалистов начала XX в. выделялся поэтическими пейзажами Николай Андреев (Ил. 1–2), а завершали экспозицию фотографии Георгия Колосова (Ил. 3–4), пейзажи Русского Севера и портреты. От Андреева до Колосова. От одной вершины, уникальной по своей природе, до другой. История пикториализма в России начинается за два десятилетия до первых опытов Андреева, и в современной русской фотографии Колосов — отнюдь не единственный автор, создающий произведения в пикториальной стилистике, но творчество этих двух мастеров находится во внутреннем диалоге, глубинном родстве, понимая которое возможно оценить неповторимость явления русской пикториальной фотографии. Кроме того, исследователи русской фотографии, в том числе Евгений Березнер, отмечают пластическую близость произведений двух авторов, никогда не встречавшихся при жизни.

> *Колосов — не только автор и фотограф-художник. В начале 1990-х гг. он сотрудничал в качестве фоторедактора с журналами «Огонек» и «Домовой». Еще более, чем редактор, он известен в России как куратор, первые экспозиции которого относятся к концу 1980-х. Сегодня он продолжает собирать коллекции из произведений современных фотографов и по-своему, очень «по-колосовски» представлять их публике, как он сам говорит, «находя наиболее адекватный подход к авторской фотографии и одновременно выделяя те произведения, ряд которых, представленный куратором са-*

[2] Выставка «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» была подготовлена кураторами Е. Березнером и И. Чмыревой на материалах коллекции Михаила Голосовского и Кировского художественного музея им. А. и В. Васнецовых по заказу и при поддержке Международного фестиваля фотографии FotoFest. Это был первый с 1929 г. масштабный показ русского пикториализма за пределами России (Berezner, Chmyreva, 2002).

[3] Спустя более чем семьдесят лет после последнего показа русских пикториалистов за пределами Советской России.



Ил. 1. Николай Андреев. Рабфаковка. 1921. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Частное собрание, Москва



Ил. 2. Николай Андреев. Зимний пейзаж с одиноким деревом. 1920-е. Аналоговая монохромная фотография, возможно, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 3. Георгий Колосов. Из цикла «Великорецкий крестный ход. Николай Чудотворец». 1992–1999. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Собрание автора, Москва



Ил. 4. Георгий Колосов. Из цикла «Всякое дыхание…». 1992.
Аналоговая монохромная фотография, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Собрание автора, Москва

мому автору и публике, позволяет автору понять себя, подняться над собой»[4]. Причины продолжения кураторской деятельности для одного из гуру художественной фотографии в России можно определить как «служение», «ответственность», «проповедничество». Он находит для своих показов фотографов и представляет их в рамках тех событий, которые вызывают полемику. Она — свидетельство современности, болезненной остроты проблем языка, формы фотографии, выбираемой Колосовым. Продолжая цитировать Георгия: «Проповедь через культуру сегодня актуальна как никогда, стараюсь показывать то, чего современный зритель не видит — то, что является отражением вечного. Мои выставки — это не обличение и не протест, но свидетельство возможности инакостояния, свободы от времени».

В том же 2002 г., ставшем знаковым в судьбе русской пикториальной фотографии, Колосов-куратор представил публике персональную выставку пейзажей Андреева[5]. Тогда автор, известный по слабым репродукциям знатокам истории фотографии, стал предметом интереса и восхищения множества зрителей.

Николай Платонович Андреев родился в городе Серпухов Московской губернии в 1882 г. В том же году крупнейший представитель старшего поколения русской пикториальной фотографии[6] Алексей Мазурин в Москве впервые берет в руки камеру, знаменитый впоследствии фотограф-документалист Максим Дмитриев открывает свое первое фотоателье в Нижнем Новгороде, а фотограф и историк архитектуры Иван Барщевский назначается фотографом Российской Императорской Академии художеств.

---

[4] Цитируется по интервью Г. М. Колосова И. Ю. Чмыревой для журнала «ИМАГО», 24 мая 2007 г. (Chmyreva, 2008–2009).

[5] Выставка «Пейзаж в творчестве Николая Андреева», куратор Георгий Колосов. Московский дом фотографии, в рамках Московской Фотобиеннале 2002, тема фестиваля «Пейзаж».

[6] В статье к выставке «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» (Berezner, Chmyreva, 2002) кураторы выделили три основных периода в развитии русской пикториальной фотографии 1890-х – 1930-х гг.: 1890–1900 – первый период, творчество старшего поколения русских фотографов-художников (среди которых А. Мазурин, Н. Петров и др.); 1910–1920 — второй, наиболее яркий период развития пикториализма в России (творчество С. Лобовикова, А. Гринберга, Ю. Еремина, Н. Андреева, А. Трапани, П. Улитина, Н. Свищова-Паолы и др.); 1920-е — приход к пикториальной фотографии младшего поколения (П. Клепикова, С. Иванова-Аллилуева). В 1928 г. фотографы-художники стали объектом жесткой критики (в первую очередь, за непролетарское происхождение и уход от тем, связанных со строительством советского государства). В 1935 г. в рамках выставки «Мастера советской фотографии» ведущими фотографами-пикториалистами были показаны крупные коллекции работ; казалось, что им, по сравнению с разгромленными накануне фотографами-авангардистами, благоволят, но иллюзия оказалась кратковременной, и уже в конце года некоторые из художников (Гринберг, Улитин) были арестованы. В обществе изменился климат, и пикториализм оказался вне поля зрительского внимания более чем на четыре десятилетия.

В детстве Андреев любил рисовать, но будущее мальчика из «небогатой семьи парикмахера»[7] связывалось скорее с техническими дисциплинами, что для конца XIX в. представлялось естественным: шел век технического прогресса. И все-таки новое столетие застает Николая посетителем рисовальных классов художника В. С. Ващенко. Но уже в 1908 г. молодой человек принимает участие в выставке Русского фотографического общества в Москве[8], тема произведений Андреева — пейзаж Подмосковья.

«Я не знаю никого в истории русской фотографии, чье чувство Природы было бы настолько глубоко мистическим»[9], — говорит Колосов о пейзажах Андреева, считая их вершиной творчества фотографа. Рассуждения о мистике света и понимание небесной природы творчества в современном мире есть свидетельство отшельничества, отключенности мышления их автора от волны стереотипов. Столь же редко встречается понимание символической природы языка фотографии среди людей, сформировавшихся в самые серые годы советского строя. Но Колосов родом оттуда. Родившийся в интеллигентной московской семье в 1945 г., он вырос на посещении музеев и консерватории, на кухонных спорах о политике и чтении современной поэзии. Стал инженером, писал стихи, играл на гитаре и, будучи уже взрослым человеком, взялся за камеру. Его первая большая работа появилась к середине 1980-х — это цикл «Русский Север», над которым фотограф работал почти шестнадцать лет.

Фотография для Колосова стала проводником в мир духа, уходом от мелочности «обыкновенного» существования маленького человека внутри тоталитарной системы, не предусматривающей свободы личного бытия.

В год рождения фотографа в Советском Союзе началась антисемитская кампания, в результате которой многие потеряли работу. Представители творческой интеллигенции еврейского происхождения были вынуждены работать в стол или искать другие источники существования, а молодые люди были ограничены в выборе профессии. Невозможно подсчитать, сколько молодых евреев-студентов

[7] Как это указывалось в его официальной автобиографии, подготовленной Николаем Платоновичем в 1930-е гг.; по материалам исследований его внучки Н. В. Дурыниной, впервые опубликованных в 2000–2010-х гг., становится очевидным, что Андреев — наследник купеческого рода (Алейникова, Трошина, 2022).

[8] Русское фотографическое общество в Москве (1894–1918, 1920–1930).

[9] Здесь и далее — цитируется по интервью с Георгием Колосовым, 17 августа 2009 г. Полный текст — в архиве автора.

строительных специальностей мечтали быть архитекторами[10], молодых инженеров и агрономов — композиторами или писателями, актерами, художниками. Но в разговорах с теми, чья молодость пришлась на конец 1950-х – 1960-е гг. тема вынужденного выбора технических профессий всплывает очень часто. Общество, официально построившее социализм, на самом деле с трудом восстанавливало экономику после победы во Второй мировой войне и жестко подавляло среди молодежи метания в поисках себя, пробы в профессиях, не связанных с удовлетворением практических нужд. Поэтому фотография как вид любительского творчества стала одной из форм скрытой эмиграции для молодых людей, внешне соблюдавших правила, продиктованные социумом. Фотография, как и на рубеже XIX–XX вв., становилась для интеллигентов 1960-х – 1970-х формой самореализации и приобщения к современной художественной культуре.

Не добившись больших успехов в живописи, все более находивший в фотографии глубину и многообразие возможностей, молодой Андреев находит себя в ней как в творчестве, позволяющем ему любоваться и воспевать красоту мира, явленного в свете.

В своих первых работах Колосов открывает для себя Русский Север — символическое для русской культуры пространство, где сохранились памятники древнерусской архитектуры, где живы Вера и традиции, где еще есть церкви и простота, чистота человеческих отношений. На севере, в Архангельской области, где путешествует с фотоаппаратом Колосов, его охватывает чувство гармонии, слияния человеческой жизни с красотой окружающей природы. Фотограф поражен необыкновенными эффектами освещения, белыми летними ночами, когда мир будто не спит. Дремлет.

Русский Север в 1970-е гг. привлекает многих: литераторов, художников, кинематографистов, историков искусства. Каждый ищет и находит на Севере свое. Колосов находит свет, требующий от него поиска специальной формы фотографического воплощения. Опубликованные в советских журналах современные живописные и фотографические пейзажи не находят у молодого автора отклика, а вот живопись Исаака Левитана кажется недосягаемой для фотографии

[10] Так, М. А. Дашевский, член фотоклуба «Новатор», чуть более старший по возрасту, чем Колосов, признавался в конце жизни, что в юности видел себя архитектором, отнюдь не инженером-строителем (Дашевский, 2020, с. 280).

вершиной поэтичности, пока Колосов не встречается с оригинальными отпечатками фотографа Андреева.

В 1906 г. Андреев, открывший свое ателье в Серпухове в 1901, как будто без отеческого благословения, возвращается под отчий кров и переносит свое ателье в родительский дом. Вплоть до начала Первой мировой войны он проживает несколько жизней одновременно: художника, ремесленника и коммерсанта, ученого, а перед самой войной — еще и молодого мужа. Как ученый, Андреев занимается конструированием мягко рисующей оптики для собственных нужд, снимает пейзажи линзами типа монокль, самостоятельно изготовленными по собственным расчетам. Заботы о семье и ведении дел в студии берет на себя молодая супруга и обширная родня, оставлявшая художнику время для съемок, экспериментов в лаборатории и частых поездок в столицу для общения с коллегами, а также для занятий музыкой (Николай Андреев всю жизнь оставался приверженцем кларнета, играл на коллекционных инструментах).

«Рассматривая контрольные отпечатки Андреева, я с уверенностью могу сказать, что фотограф достиг необыкновенных успехов в разработке своих объективов: для разных сюжетов у Андреева есть разный рисунок оптики, это невероятно! — восклицает Колосов. — В публикациях об Андрееве историка фотографии Морозова[11] написано, что Андреев достигал эффектов свечения, мягкости, особой «андреевской» выразительности произведений при печати. Якобы для Андреева важен не негатив, но работа в лаборатории над отпечатком. Это заблуждение! Андреев — чистый фотограф. Контрольные отпечатки с негативов Андреева показывают нам, что тайна природы уже явлена на них во всей полноте[12]».

Впервые Колосов увидел работы Андреева у руководителя «Новатора» Георгия Сошальского, в клубе, куда он стал ходить с 1979 г. «Новатор» в те годы был дискуссионным центром и неофициальной школой, выставочным пространством для авторов разных поколений (официальный статус которых — «фотографы-любители» — не от-

[11] На самом деле, С. Морозов в своей книге «Советская художественная фотография» (Морозов, 1958) идет по стопам А. Иванова-Терентьева (статья в журнале «Фотограф», 1926, №7-8) и В. Улитина (воспоминания, опубликованы А. Поповым в энциклопедической статье об Андрееве в 1-м томе «Российские фотографы. 1839–1930»), которые говорят о том, что «негатив для него был только канвой» (В. Улитин) (Цит. по: Попов, 2013, с. 49).

[12] Интересно, что В. Улитин в своих воспоминаниях отчасти это признает, противореча сам себе: негатив — канва, но «Творчество начиналось у него с приготовления объектива. … объективы для художественных фотографий он делал сам» (Цит. по: Попов, 2013, с. 49).



Ил. 5. Николай Андреев. За общим котлом. 1924. Аналоговая монохромная фотография. Отпечаток в технике бромойль, масляная пастель. Авторская печать, раскраска. Серпуховский историко-художественный музей

ражал ни глубины знаний, ни творческих амбиций, ни поисков в фотографии, которые далеко выходили за рамки стиля произведений, опубликованных в советских журналах).

«Новатор» стал местом, где Колосов постепенно приобрел знания и известность как автор, где он попробовал себя в роли куратора и редактора чужих коллекций. Но именно выставки старой русской фотографии, знакомство с оригиналами произведений и авторами старшего поколения, некоторые из которых, как, например, руководитель «Новатора» Сошальский (после смерти основателя фотоклуба Александра Хлебникова в 1979 г.), еще знали Андреева лично — все это стало бесценным для Колосова опытом приобщения традиции.

Первую Мировую войну Андреев прошел рядовым пехоты, потом закончил автокурсы и стал водителем бронетанка, а в 1917 г. оказался в Петрограде в дни Октябрьского переворота, был контужен. Участвовал в разразившейся после революции Гражданской войне. Тяжело переболел тифом. И только в 1919 г. вернулся на родину, занялся прежними занятиями (Ил. 5). В городе, задыхавшемся от безработицы, Андреев также подрабатывал художником-декоратором местного театра, играл в провинциальном военном оркестре (оставаясь военнообязанным).



Ил. 6. Николай Андреев. Зимой (Ко дворам). 1920-е.
Бумага, бромосеребряно-желатиновый отпечаток, ретушь. Авторская печать.
Серпуховский историко-художественный музей



Ил. 7. Николай Андреев. Иней (Зимний пейзаж). 1926. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование. Авторская печать.
Частное собрание (коллекция Н. В. Дурыниной), Серпухов



Ил. 8. Николай Андреев (?). Посетители на выставке Н. П. Андреева в Белом зале Серпуховского музея. Апрель-май 1929. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток. Авторская печать. Серпуховский историко-художественный музей

Как считает Колосов, именно в 1920-е пейзаж становится у Андреева произведением не просто поэтическим, но мистическим: «человек, побывавший между жизнью и смертью, не может не меняться» (Ил. 6–7).

С 1922 по 1931 гг. Андреев участвовал более чем в 70 международных выставках; 20 произведений фотографа были награждены золотыми медалями выставок и 40 — серебряными. Его произведения были хорошо знакомы и российскому зрителю (Ил. 8). Увы, они все чаще становились объектами нападок в советской фотографической прессе. Неизвестный автор в журнале «Советское ФОТО»: «Если на снимке тов. Андреева не изображена церковь, все равно от его пейзажей несется колокольный звон» (Н. К., 1929, с. 545-546). Повторяю эту цитату, бывшую смертельным доносом в конце 1920-х гг., а перед глазами встает одна из работ Андреева тех лет — «Над куполом». Тонкая горизонтальная полоска фактурной пористой бумаги, желатиновая фотоэмульсия от длинной выдержки (при печати) после проявки со временем покрылась зеркальным слоем амальгамы. Но только таким образом художнику удалось создать нужную тональность: глубокий, в тенях наждачный маренго. Полоса фотографии наклее-

на на белую бумагу чуть шире снимка, а затем на плотный серый картон. Такая подача фотографии характерна для пикториализма: снимок оформляется самим автором как законченное произведение, его оформление — аккомпанемент фотографической композиции.

Сквозь жемчужно-серый туман на глубоком сером основного тона отпечатка как тушью прописаны кроны голых деревьев, тонкий шпиль колокольни и заходящее светило. Все растянуто по горизонтали, как детский стишок, где все слова, задыхаясь, перечислены в одну строку, и все-таки не можешь удержаться от длительного вглядывания в плавные переливы темной серой тональности.

Уже в 1989 г. Колосов был одновременно экспонентом и экспозиционером крупнейшей в советской истории выставки «150 лет фотографии». Приблизительно в это время произведения из его первого цикла «Русский Север» — пейзажи с необыкновенными пронизанными косым светом небесами, шатровые церкви и интерьеры чисто прибранных изб, портреты ушедших в себя и будто мерцающих взглядами откуда-то издалека жителей Севера — вошли в фотографические собрания Национальной Библиотеки Франции, галереи Коркоран в Вашингтоне, Центра гуманитарных исследований Гари Рансома в Остине. Работы Колосова обозначали в этих собраниях символистскую метафизическую линию русской фотографии, связанную с изобразительными традициями русского искусства; и пусть кураторы зарубежных коллекций в тот момент еще не представляли богатство пикториальной традиции русской фотографии, «Русский Север» обещал собой неизвестное, но богатое прошлое.

«Описывать фотографии — последнее дело», — гласит старая фотографическая присказка. Тем более, когда в описании одной композиции стремишься передать квинтэссенцию серии. В коллекции «Русского Севера» за шестнадцати лет работы осталось после авторского отбора около тридцати снимков. Один из самых известных — «Распутица». Помните «Март. Распутица» Федора Васильева? Две фигурки, старик и ребенок среди вымоин и темного талого снега, полосами лежащего на вершинах санных следов, черные лужи и чернеющее к горизонту небо. У Колосова снизу вверх и как-то косо, вправо, наперекор движению глаза по листу, уходит полоса рыхлого серого снега. Слева над дорогой маленькая северная церковь. Пусто. Один силуэт: пирамида, увенчанная тонкой главкой. Тон всего листа очень плотный, и снег — серый, но на фоне сумеречных неба, земли, по контрасту с темным силуэтом храма он белый, сияющий. Для завершенного авторского отпечатка фотограф выбирает бумагу хо-

лодного тона, отчего маленькая «Распутица» (ее длина едва превышает 20 см) превращается в черную ледышку. Вглядываешься в нее, и оттуда, как из сна Татьяны в «Онегине», веет холодом, не сюжетным, но возникшим как из перезвона звуков слов, у Колосова — из мелодий линий композиции, из найденных тональных отношений и колорита листа.

Формально язык фотографии Колосова был связан со школой авторской печати, вершина развития которой в России — именно пикториализм. Рассматривая выставочные отпечатки Андреева, невозможно не заметить общее для двух авторов стремление к сдержанности и одновременно богатству световых нюансов внутри «серой тональности». Также фотография Колосова — это световые эксперименты, использование архаических объективов (монокль); все объективы фотограф сделал сам. И в этом современный художник как бы вторит своему учителю.

Любопытно заметить, что формат отпечатков Колосова в 1980-е – 1990-е гг. совсем невелик: как правило, это около двадцати сантиметров по длинной стороне и даже меньше. Современная Колосову фотография уже начинала тяготеть к большим форматам отпечатков (особенно выставочных) — так, чтобы произведение сразу овладевало вниманием зрителя и было легким путешествием к сюжету и форме. Но Колосов работает с форматами, типичными для пикториальных выставок 1920-х: большинство сохранившихся (лучших) отпечатков Андреева также миниатюрны. В обоих случаях — и у Колосова, и у Андреева — срабатывает эффект парадоксального «прыжка», стремительного погружения в маленькую композицию, которая оказывается наполненной светом, изменчивостью форм, смыслами. Определение «миниатюра» подходит только к описанию размеров фотографий, но отнюдь не эффекта глубины и свободы, широты изображенного внутри снимка пространства. Как будто бескрайнее сфокусировано в малом. «Сквозь узкие врата» входит зритель во вселенские пейзажи обоих авторов.

В начале тридцатых у Андреева умирает супруга, и он остается вдовцом с двумя сыновьями-подростками на руках. Он уже госслужащий, поскольку собственную фотостудию пришлось закрыть и передать государству — задушили налоги. Приходит еще более страшное испытание: фотограф заболевает менингитом и несколько месяцев находится между жизнью и смертью. Выход из болезни неутешителен: прогрессирующая слепота. И хотя «Советское ФОТО» не перестает считать андреевские фотографии «загадочными снимками», «при-



Ил. 9. Николай Андреев. Прикурил (Закурил, также Пастушок). 1924. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток с полного негатива. Авторская рабочая печать. Серпуховский историко-художественный музей

мером чуждого буржуазного влияния в нашей фотографии» (Болтянский, 1929, с. 725), прошлые заслуги фотографа столь неоспоримы и значительны, что новые и старые, ставшие классическими, снимки участвуют во многочисленных Всероссийских и Всесоюзных выставках. Андреев вынужден печатать новые версии со старых негативов. Так, в эти годы был сделан отпечаток «Закурил» (Ил. 9), сохранившийся в собрании фотографического деятеля Григория Болтянского в Российском государственном архиве литературы и искусства. Винтаж этой фотографии принес автору Большую золотую медаль на выставке в Париже в 1924 г.

«Закурил» — зарисовка, сделанная молодым Андреевым, ощущающим свои силы, но пробующим себя в разном. Прямоугольник, почти квадрат. Слева мальчик, в ладонях раскуривающий самокрутку, в центре и справа — ограда загона для скота и тьма хлева. Не видно ни лица подростка, ни огонька. Силуэт с характерным абрисом, по которому, зритель уверен, не ошибешься: композиция названа точно. Этот этюд напоминает о «крестьянских жанрах» Сергея

Лобовикова и Алексея Мазурина. Возможно, что сюжет — курящий у хлева подросток-пастушок в толстых онучах и мохнатой шапке — еще и дань постреволюционной фотографической моде, образ «человека из народа». Однако у Андреева это уже не этнографическая зарисовка, но интерес к психологии простого человека, наблюдение за выразительностью жестов не на театральных подмостках, а в «живой жизни». Знаменитый отпечаток был сделан в технике бромойль; со временем бумага пожелтела, все изображение утратило контрастность и стало еще более цельным в градации бурых, рыжих и песчаных красок.

В 1990-е гг. Колосов переживает воцерковление. Приход к православию после утраты коммунистической идеологией своих позиций в России стал отличительным признаком времени, но каждый из приходящих в храм искал там свое; этот путь у каждого был неповторим, а его результаты — уникальны. Для Колосова православие стало смыслом жизни и, естественно, творчества. В 1993–1995 гг. он создает цикл «Всякое дыхание славит Господа» (названный по первым строкам 90 псалма) — это световое биение жизни простых форм.

Снятые моноклем камень, листья, струи воды. Объектив не только не дает жесткой резкости, но удваивает, удесятеряет звучание белого; попадая в объектив, блики воды осеняются ореолом. Сюжет, который Мартином Мартынчиком был бы прочитан как геометрическая композиция с плавной, но ясной структурой, у Колосова становится бурлением световых пятен, мерцанием, звоном; диагонали волны превращаются в мелко струящиеся линии стаккато. Но изображение не распадается на части, оно цельно и радостно. Описание композиции более хаотично, чем сам снимок, который к тому же настолько уравновешен по тональным пятнам, что, несмотря на небольшой размер, кажется монументальным. Остается дополнить, что весь цикл был снят в течение одной весны на берегу сточного ручья в одном из спальных районов Москвы.

В классический период пикториальной фотографии мы не находим авторов, фотографов-художников, которые бы обращались к подобным сюжетам за пределами классического жанра пейзажа. Безусловно, колосовский цикл — это фотография конца XX в., после абстрактного искусства, после смены дистанции и масштабов познания, скоростей и понимания единства макро- и микро- миров. Но ритмически композиции цикла «Всякое дыхание...» оказываются близки снимкам «Серпуховского цикла» Андреева начала 1930-х гг., когда, начиная экспериментировать с новой для себя кон-



Ил. 10. Николай Андреев. Косцы. После 1928 – начало 1930-х. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Отпечаток в технике бромойль, цветной карандаш. Авторская печать, ретушь по мокрому отпечатку. Серпуховский историко-художественный музей. *Фотография создана в период работы над циклом «Жницы»*

> *структивисткой графикой, строя композицию в плоскости, используя «восточную перспективу»*[13]*, фотограф превращает всю поверхность отпечатка в орнамент, сеть из разных по тону пятен, означающих различные предметы: например, в фотографии «Рабфаковка» мягкие тени обозначают девушку, идущую по улице, деревья, топографию улицы — дом, линии дорожек на снегу...*

В 1930-е гг., по рассказам сыновей, Андреев ходит на этюды в поля, окружающие родной город, бродит по старинным усадьбам. Результат этих походов — появление многочисленных «крашеных» фотографий. Это фотографические отпечатки небольших форматов, раскрашенные масляной краской. Вероятно, сказалось юношеское увлечение живописью, стремление создавать цветные, со сложно выстроенными колоритами изображения. С другой стороны, именно к началу 1930-х относятся эксперименты с цветной печатью (отпечатки с трех клише, фотогравюры, полихромные бромойли) другого московского пикториали-

[13] «Восточная перспектива» — имеется в виду построение изображения пространства не по принципу ближе-дальше, но ниже-выше: то, что далеко, изображается в верхней части листа; мир как бы «ставится на дыбы». Мы, зрители, привыкли сегодня к такой манере изображения пространства отчасти благодаря опыту полетов над поверхностью планеты, пейзажа в иллюминаторе самолета или на снимках из космоса. См. также (Роули, 1989).



Ил. 11. Николай Андреев. Летний вечер. После 1928 – начало 1930-х.
Аналоговая монохромная фотография, монокль. Отпечаток в технике бромойль.
Авторская печать. Серпуховский историко-художественный музей.
Фотография создана в период работы над циклом «Жницы»

ста — Василия Улитина, а также раскрашенные (как и у Андреева, масляными и темперными красками, белилами и цветными карандашами) фотографии Александра Родченко («Сбор на демонстрацию», 1928–1938; «Дом Моссельпрома», 1926 – конец 1930-х).

В 1930-х гг. Андреев снова обращается к жанровым сценам (Ил. 10–11). Цикл «Жницы» (1932–1935), который не был показан при жизни фотографа, значительно отличается от его крестьянских этюдов начала 1920-х.

Одна из наиболее известных композиций цикла — вертикальная, но почти квадратная работа, в центре которой, как древнегреческая «хиазма», фигура женщины в платке, выпрямившись, чуть откинувшись назад и опустив глаза — она вяжет сноп. При этом в одной руке продолжает держать серп, и хотя движения ее рук неудобны, зритель вряд ли обратит на это внимание. Ее фигура — символ. Даже лицо, опущенные глаза — все в ее фигуре обобщено. Еще большую степень стилизации снимку придает раскраска цветными карандашами по акварели, так что в отпечатке не остается холодных серых тонов, но все — золото.

«Жницы» Андреева — это гимнические изображения женщин во время сбора урожая, в их образах переплетаются черты матери (воплощения матери-земли плодоносящей) и богинь хтонического культа с серпами и косами — знаками пресечения, смерти. Весь цикл фотограф окрашивает в золотисто-пурпурные тона, как будто создает иконы (в них, по древнерусской традиции, часто встречаются золотые фоны — символ неземного, Небесного, символически божественного места действия).



Ил. 12-15. Георгий Колосов. Из цикла «Великорецкий крестный ход. Николай Чудотворец». 1992–1999. Аналоговая монохромная фотография, монокль. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, авторская печать. Собрание автора, Москва

«Вначале интуитивно, обратившись к крестьянской теме и образам Русского Севера, мистического вместилища «русского духа», потом сознательно, знакомясь с творчеством Андреева и Улитина, Колосов создал «продолжение» истории пикториализма в России — собственную концепцию света, нетварного, но собранного душевным движением фотографа при помощи монокля, и философию религиозного подвига фотографа. Для него, как и для мастеров конца XIX — начала XX вв. пикториальная фотография становится формой духовного самосовершенствования художника, способом проникновения сквозь видимое к архетипу» (Березнер, Чмырева, 2002).

В 1992 г. Колосов начинает свои ежегодные паломничества, продолжающиеся и по сей год: в начале июня вместе с тысячами богомольцев он идет в течение шести дней 160 км — от города Кирова к реке Великой и обратно. Этот крестный ход посвящен древней иконе, обретенной на Великой (Ил. 12–15). Благодаря фотографиям Колосова и немногих других авторов, ходивших в паломничество одновременно с ним, крестный ход стал известен во всем мире. Теперь на него приезжают десятки фотографов из разных стран. Но для Георгия Великорецкий ход остается событием глубоко личным, меняющим его самого и его фотографию. Этот опыт привел к появлению



Ил. 13

следующих циклов — церковных праздников, монастырских пейзажей и, наконец, портретов монахинь. Сам фотограф определяет образ своих циклов как духовное движение:

«Русский Север» — трагедия уходящего мира,

«Всякое дыхание...» — продолжение Творения,

«Великорецкий ход», «Валаамские фотографии», пасхальные съемки, цикл портретов мирян — преображение мира и человека,

«Сестры радости» (портреты монахинь одной из Подмосковных обителей) — взлет, радость непрерывного восхождения духа...

*Идеи «Великорецкого хода», «Валаамских фотографий» и «Пасхалий» построены на пластических возможностях монокля, преображающего, раскрывающего свет повсюду; каждый едва заметный блик становится световым ударом огромной силы. Детали, как лишние подробности, уходят в сближенных серых тонах — именно так, игнорируя временн**ы**е особенности предмета (когда он не пребывает ни в светах, ни во мраке), работает монокль. Фотограф выбирает сюжеты, происходящие в сложных по освещенности условиях, там, где обычно не снимают: серо — но в моноклевой съемке Колосова каждый луч света становится копьем, пробивающим тени, тонкой графикой белого среди темноты.*

«Сестры радости», как и другие, не вошедшие в законченные циклы портреты, — опыты фотографирования той же техникой, моноклем, но при печати фотограф стремится удержаться «в высоком ключе» — оставить лист отпечатка максимально светлым, как будто све-



Ил. 14



Ил. 15

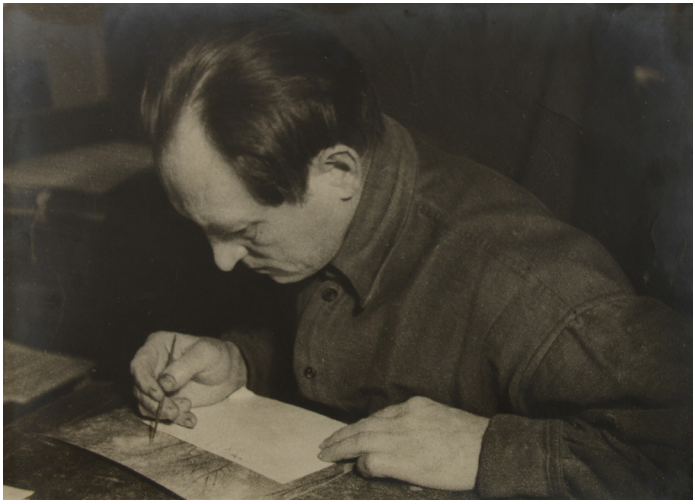
тящимся. Обычно над портретами на съемке он работает подолгу, редко одним кадром, стремясь побороть маску лица, скованное выражение, которое присуще каждому из нас среди людей. Именно поэтому, получив возможность сделать портреты монахинь, фотограф сумел собрать из них законченный цикл, «сплести венок»: эти модели открыты, легко смотрят в объектив камеры, не держат за душой второй и третьей мысли. И фотограф буквально следует за ними, не стремясь что-либо выдумать или приукрасить.

Идея света как духовного, божественного явления жила в русской религиозной традиции с XV в., с приходом из Византии идей исихазма и учения о Фаворском свете. Представление о фотографии как объективной фиксации мира сопрягается в представлении Колосова с представлениями о явленности Фаворского света (невидимого глазу при отсутствии духовного опыта) — чуда, которое необъяснимым образом может быть уловлено фотокамерой.

В 1937 г. Андреев в группе советских фотографов-художников (среди которых были также пикториалисты Юрий Еремин, Леонид Шокин, Петр Клепиков, конструктивист Борис Игнатович, фоторепортеры Иван Шагин и Марк Марков-Гринберг и др.) совершает путешествие на теплоходе по новому каналу Москва-Волга. Цель поездки — создать фотографии для отчетного альбома и выставки, посвященных завершению грандиозного строительства. Этот канал, как и северный путь (Беломоро-Балтийский канал) строился силами заключенных трудовых лагерей (системы ГУЛАГа), только климатические условия были иные: вместо длинной зимы и промерзшего грунта — жаркое лето, в некоторых местах болота и малярия. На берегах нового канала в качестве украшения стоят памятники Сталину, Ленину, аллегорические фигуры рабочих и колхозников. Одна из таких статуй Ленина на шлюзе канала Москва-Дон запечатлена на фотографии Андреева. Серый мутный свет. Архитектура то ли итальянская, то ли более древняя. Над ней стоит силуэт с вытянутой рукой. Фотографа спасло только то, что силуэт стал к середине 1930-х гг. уже каноническим, узнаваемым даже в намеке. Подтверждения персонификации не требуется, как в каноне икон, где по абрису фигуры уже ясно, кто изображен. Белесое марево отпечатка как будто съедает весь пейзаж, растворяет и здания шлюза, и скульптуру, и только сталкиваясь с поверхностью воды, уступает черноте ее тона. Андреев лично напечатал немногие фотографии из поездки. Это путешествие явилось в его биографии символическим знаком примирения с системой, знаком приятия социалистическим коллективом новых фотографий мастера «старой формации». Вскоре наступила полная слепота. Она окружала Андреева десять последних лет жизни. В эти годы фотограф женится во второй раз и переезжает из комнат в родовом доме в городскую квартиру. Во время переезда были потеряны, а позже, в годы войны, частично ушли на растопку бумаги из архива фотографа, были утрачены его библиотека, коллекция работ коллег-пикториалистов, исчезли многие негативы и камеры, включая сконструированные Андреевым объективы. Как гласит одна из фотографических легенд, только чудо (приезд в отпуск сына с фронта) спасло последние чемоданы с фотографиями мастера от огня печки-буржуйки.

Возможен ли для художника компромисс с обществом или компромисс с собой? К чему приводит такой компромисс? Извечные вопросы, на которые в разное время разные авторы отвечают по-разному. Колосов, ушедший в 2000 г. в церковные сторожи и оставивший фотографии совсем небольшое время в своей жизни, кажется последовательным в исповедании своего понимания фотографии как ступени на пути духовного строительства. Но Колосов живет во времена, совершенно отличающиеся социальным климатом от эпохи Андреева. 1930-е – 1940-е гг. определим словами жившего тогда ученого Дмитрия Сергеевича Лихачева: «Я прожил счастливую жизнь: [я выжил], мне не пришлось выносить ни одного смертного приговора» (Лихачев, 1992, с. 68). Этот накал противостояния творчества тоталитарной машине необходимо учитывать, стремясь понять искусство фотографа Андреева: таким был контекст реальности, в котором росло его «искусство преодоления», поражающее современного зрителя гармоничностью и надмирной умиротворенностью.

С 1937 г. Андреев получает пожизненную пенсию от советского государства как почетный деятель культуры. Семья, дети от обоих браков, долгие годы сохраняли наследие автора (Ил. 16). Небольшая часть хранилась в региональном музее, поскольку в 1920–1930-е гг. Николай Платонович работал в нем фотографом.



Ил. 16. Н. Н. Андреев (сын фотографа). Н. П. Андреев за работой. 1939. Аналоговая монохромная фотография. Серебряно-желатиновый отпечаток, тонирование, ретушь. Возможно, печать Н. П. Андреева. Серпуховский историко-художественный музей

В 1982 г. в Серпухове состоялась выставка к 100-летию Андреева; в 1989 г. работы мастера занимали почетное место на выставке «150 лет фотографии»[14] в центральном выставочном зале Москвы — Манеже; в начале 1990-х был основан Центр пикториальной фотографии им. Н. П. Андреева. Среди учредителей Фонда — наследники художника и фотографы, коллекционеры пикториальной фотографии, в том числе Колосов, сделавший много, в том числе как фотограф-художник, чтобы наследие Андреева и традиция пейзажной пикториальной фотографии не ушли в небытие. В 1990-х Фонд провел несколько важных в российских масштабах мероприятий, возрождающих отечественную историю, и фестивалей пикториальной фотографии в Серпухове. В конце 1990-х Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге купил коллекцию пикториалистов, в которой были десять произведений Андреева. В 2002 г. произведения Андреева были с успехом показаны в Хьюстоне и на персональной выставке в Москве. В 2004 г. так называемую «хьюстонскую коллекцию»[15] русской пикториальной фотографии закупил Московский дом фотографии; она была показана на нескольких выставках в России и за рубежом. В 2010 г. вышла первая и пока единственная монография о творчестве Николая Платоновича Андреева (Николай Андреев, 2010), классика русской художественной фотографии. В 2021 г. в Государственной Третьяковской галерее состоялась выставка Андреева (из коллекции, переданной наследниками фотографа в дар ГТГ); к выставке был издан каталог коллекции (Фотограф Николай Андреев, 2021); состоялась конференция.

> *У Колосова состоялось уже более десяти персональных выставок в музеях России, его ученики и последователи, многие из которых снимают сделанными его руками объективами, составляют целый пласт современной российской художественной фотографии и живут по всему миру*[16].

[14] «150 лет фотографии» — выставка, созданная кураторским коллективом, в который входили Евгений Березнер, Георгий Колосов и др., к 150-летию фотографии на 3000 кв. м. зала Манеж. Выставка проходила под патронатом Союза журналистов Советского Союза и вызвала большой резонанс. Так, на ней впервые за советские годы публично были показаны фотографии царя и некоторые фотографии Второй мировой войны, впервые с 1935 г. — фотографии Родченко и пикториалистов, работы многих молодых авторов неофициальной фотографии 1980-х.

[15] Т.н. «хьюстонская коллекция» была составлена кураторами выставки «Русская пикториальная фотография. 1890–1990» для показа в рамках FotoFest из произведений, находившихся в собраниях коллекционера Михаила Голосовского и наследников Николая Андреева.

[16] Первый авторский альбом Георгия Колосова вышел в свет в 2018 г. (Колосов, 2018).

ЛИТЕРАТУРА

Алейникова, Ж. С., Трошина, М. В. (ред.) (2022) *Живопись света. Искусство светописи*. Серпухов: Серпуховский историко-художественный музей.

Березнер, Е. Я., Чмырева, И. Ю. (2002) 'Русский пикториализм', *Вестник Европы*, 5. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/5/russkij-piktorializm.html (дата обращения: 06.01.2024).

Болтянский, Г. М. (1929) 'Еще одна «тихая пристань» для буржуазных эстетов', *Советское ФОТО*, 23, с. 725.

Дашевский, М. А. (2020) *Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага*. Т. 4. М.: БуксМАрт.

Иванов-Терентьев, А. А. (1926) 'К нашим художественным приложениям', *Фотограф*, 7–8, с. 238-240.

Колосов, Г. М. (2018) *Русский Север*. М.: Галерея печати.

Логинов, А. В. (2001) 'Русская пикториальная фотография', *Наше наследие*, 59-60, с. 212-219.

Логинов, А. В. (2002) *Пикториальная фотография в России. 1890–1920-е гг.* М.: Арт-Родник.

Морозов, С. А. (1958) *Советская художественная фотография*. М.: Искусство.

Н. К., монограммист (1929) 'Осколок разбитых вдребезги', *Советское ФОТО*, 17, с. 545-546.

Лихачев, Д. С. (1992) *Моя жизнь*. М.: Советская Россия.

Машанская, Л. С. (2010) *Николай Андреев. Живописные эффекты в фотографии*. М.: Арт-Родник.

Попов, А. П. (2013) *Российские фотографы. 1839–1930. Словарь-справочник*. М.: МОК, с. 46-49.

Роули, Д. (1989) *Принципы китайской живописи*. М.: Наука.

Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма (2021). М.: ГТГ.

Berezner, E., Chmyreva I. (2002) 'The Century of Russian Pictorialism. 1890–1990', *Classical Eye and Beyond. Catalogue of the FotoFest Biennial*. Houston: FotoFest, p. 35-41.

Chmyreva, I (2008–2009) 'Master of Light Georgy Kolosov. Portfolio and interview with the artist by Irina Chmyreva', *IMAGO*, 26–27, p. 66-73.

Kopanski, K., Philipp, C. G. (1999) *Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900*. Munich: Prestel.

Padon, T. (ed.) (2008) *Truth Beauty Pictorialism and the Photograph as Art, 1845–1945*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery.

Puttnies, H. (1995) *Sergej Lobovikov: Ein russischer Meister der Kunstfotografie*. Munich: Prestel.

Prodger, P., Daum, P (ed.) (2006) *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918*. London and New York: Merrell.

Irina Yuryevna Chmyreva

PhD in Art History, senior lecturer. irinachmyreva@gmail.com
ORCID iD: https://orcid.org/00000-0001-8643-2872
HSE Art and Design School, 12 Malaya Pionerskya st, 115054034 Moscow, Russian Federation

NIKOLAY ANDREEV AND GEORGY KOLOSOV. THE ARTISTS' DIALOGUES LONGING A CENTURY

ABSTRACT

In the article, dedicated to two outstanding figures in the history of Russian pictorial photography, the researcher presented these two photographers-artists, whose work is separated by almost seventy years, as two artists close in spirit and in their aesthetic quests. The based the construction of the text on the guidelines of the biographies of Kolosov and Andreev and reveals, in addition to the aesthetic, also their biographical similarity that poses the problem of the role of the artist in Russia throughout the twentieth century.

KEYWORDS

History of Russian photography; 20th century photography; pictorialism; Georgy Kolosov; Nikolai Andreev; artists' dialogue; Russian photographers; tradition.

REFERENCES

Aleinikova, Zh. S., Troshina, M. V. (ed.) (2022) *Zhivopis' sveta. Iskusstvo svetopisi [Painting of light. The art of light painting]*. Serpukhov: Serpukhovskii istoriko-khudozhestvennyi muzei Publ. (in Russian)

Berezner, E. Ia., Chmyreva, I. Iu. (2002) 'Russian pictorialism', *Vestnik Evropy [Bulletin of Europe]*, 5. Available at: https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/5/russkij-piktorializm.html (Accessed: 06 January 2024). (in Russian)

Berezner, E., Chmyreva I. (2002) 'The Century of Russian Pictorialism. 1890–1990', *Classical Eye and Beyond. Catalogue of the FotoFest Biennial*. Houston: FotoFest, p. 35-41.

Boltianskii, G. M. (1929) 'Another "quiet haven" for bourgeois aesthetes', *Sovetskoe FOTO [Soviet PHOTO]*, 23, p. 725. (in Russian)

Chmyreva, I (2008–2009) 'Master of Light Georgy Kolosov. Portfolio and interview with the artist by Irina Chmyreva', *IMAGO*, 26–27, p. 66-73.

Dashevsky, M. A. (2020) *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaia saga [Native retro. 1962–2002. Photo saga].* Vol. 4. Moscow: BuksMArt Publ. (in Russian)

Fotograf Nikolai Andreev. Master piktorializma [Photographer Nikolai Andreev. Master of Pictorialism] (2021). Moscow: Tretyakov Gallery Publ. (in Russian and English)

Ivanov-Terent'ev, A. A. (1926) 'To our artistic applications', *Fotograf [Photographer],* 7–8, p. 238-240. (in Russian)

Kolosov, G. M. (2018) *Russkii Sever [Russian North].* Moscow: Galereia pechati Publ. (in Russian)

Kopanski, K., Philipp, C. G. (1999) *Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900.* Munich: Prestel. (in German)

Likhachev, D. S. (1992) *Moia zhizn' [My life].* Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ. (in Russian)

Loginov, A. V. (2001) 'Russian pictorial photography', *Nashe nasledie [Our Heritage],* 59-60, p. 212-219. (in Russian)

Loginov, A. V. (2002) Piktorial'naia fotografiia v Rossii. 1890–1920-e *[Pictorial photography in Russia. 1890–1920s].* Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)

Mashanskaia, L. S. (2010) *Nikolai Andreev. Zhivopisnye effekty v fotografii [Nikolai Andreev. Picturesque effects in photography].* Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)

Morozov, S. A. (1958) *Sovetskaia khudozhestvennaia fotografiia [Soviet art photography].* Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)

N. K., monogrammist (1929) 'A fragment of broken pieces', *Sovetskoe FOTO [Soviet PHOTO]*, 17, p. 545-546. (in Russian)

Padon, T. (ed.) (2008) *Truth Beauty Pictorialism and the Photograph as Art, 1845–1945*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery.

Popov, A. P. (2013) *Rossiiskie fotografy. 1839–1930. Slovar'-spravochnik [Russian photographers. 1839–1930. Dictionary-reference book]*. Moscow: MOK Publ., p. 46-49. (in Russian)

Prodger, P., Daum, P (ed.) (2006) *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918*. London and New York: Merrell.

Puttnies, H. (1995) *Sergej Lobovikov: Ein russischer Meister der Kunstfotografie*. Munich: Prestel. (in German)

Rowley, D. (1989) *Printsipy kitaiskoi zhivopisi [Principles of Chinese Painting]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

УДК 7.067

Василина Андреевна Спиридонова

аспирант. vas.spir@yandex.ru
ORCID ID https://orcid.org/ 0009-0000-4807-2749; Researcher ID: JFB-4281-2023
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Россия,
Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034

НЕ ВСЕ ТАК ПЛОХО: ПАЦИФИЗМ И ИСКУССТВО СЕГОДНЯ (НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВОК МАЯНЫ НАСЫБУЛЛОВОЙ «EVERYTHING IS TERRIBLE» И «ПАМЯТНИК ПАМЯТИ»)

АННОТАЦИЯ

«Пацифистское искусство» рассматривается в статье как противоречивое явление современного отечественного искусства. Ядро исследования составляют две выставки художницы Маяны Насыбулловой «Everything is terrible» (Музей Вадима Сидура, Москва; 9 июня — 7 августа 2022) и «Памятник памяти» (Anna Nova Gallery, Санкт-Петербург; 23 декабря 2022 — 12 марта 2023) как наиболее яркие высказывания о войне в среде молодых российских художников за последние пару лет. Целью автора является выявление особенностей отечественного «пацифистского искусства» сегодня: его идей, форм, проблем. В связи с чем в статье подробно анализируются инсталляции Маяны Насыбулловой 2022 г.: «Война» («Разгневанные женщины»), «Памятник памяти», «Райский сад», «Исход», впервые представленные на вышеупомянутых выставках. Они рассматриваются как в общем культурном дискурсе, так и в контексте развития «пацифистского искусства»; сопоставляются с работами таких «художников-пацифистов», как Отто Дикс и Вадим Сидур, а также с современной батальной живописью студии военных художников имени М. Б. Грекова. Подобный подход позволяет автору выявить общность проблем современного отечественного «пацифистского искусства», как «концептуального», так и «классического» по форме выражения. Среди них основными видятся недостаточная идейная и формальная самостоятельность молодых художников, отсутствие личного, глубоко пережитого опыта войны, позволяющего сделать о ней действительно пронзительное и глубокое пацифистское высказывание, а также недостаток обобщенно-философского видения тем «войны» и «мира».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Маяна Насыбуллова; пацифизм; «Памятник памяти»; «Everything is terrible»; современное русское искусство.

Официальным рождением пацифизма как «борьбы за мир» можно считать послевоенные 1940-е гг. В первые десятилетия эта борьба была полна высоких образцов: миллионы подписей под Стокгольмским воззванием и Пактом мира, учреждение Фонда мира, Всемирные конгрессы сторонников мира… Тогда институциональное сопровождение пацифизма, по крайней мере в СССР, едва ли не опережало действия собственных «внутренних» пацифистов, которые с оглядкой смотрели то на толстовцев начала века, то на западных миротворцев.

Советская антивоенная деятельность, во многом благодаря искусству ставшая видимой и узнаваемой, довольно быстро стала выхолащивать собственные практики. Уже к 1970-м гг. за общими формулами официальной пацифистской риторики было не разглядеть конкретных действий (Орлова, 2007). И хотя ее *символические* действия еще отличались сюжетным разнообразием: здесь и пламенные письма президентам от детей с призывами остановить ядерную войну, и ярмарки солидарности, и всевозможные сборы подписей «во имя мира» в советской культуре, и символы вроде «прически Анжелы Дэвис» и «улыбки Саманты Смит», однако они уже воспринимались обществом с определенной долей иронии.

Цинизм и пересмешничество лучше всего выражали постмодернистские настроения позднесоветского человека. Титульные события официальной политики, подвергаясь разоблачению писателями и художниками, позволяли выстроить дискурс радикальной непричастности всему советскому. Те, кто не эмигрировал, находил место в «советском подполье». Но для большинства отечественных постмодернистских «пересмешников», вроде соц-артистов, уехавших за границу, «антисоветский протест» был, скорее, протестом из чувства протеста. Этой вечной оппозиции творческой личности всему на свете не обязательно было рядиться лишь в белые цвета пацифизма: деконструкции подвергалась любая идея.

К началу 1980-х гг. слова «пацифист» и «диссидент» стали синонимами. Механизм Великого Отказа[1], активно практикуемый некоторыми художника-

[1] В данном случае это понятие используется в определении И. Гордеевой как «метафора для обозначения радикального разрыва с социумом, синоним тотального отрицания существующего общества с его системой ценностей, не сопряженного с поисками позитивных точек опоры внутри него» (Гордеева, 2012, с. 349).

ми-нонконформистами, хиппи, представителями «советской богемы», в глазах общественности превращал пацифистов в маргиналов, лишенных идейного позитивного начала. С. Савицкий очень точно назвал это неофициальное сообщество в СССР «культурой разочарования», характерными признаками которой были «негативность и кризис позитивной идентичности» (Савицкий, 2002, с. 86). Постепенно, в обновленном интересе к идеологии пацифизма, равно как в религиозных поисках, художественный андеграунд пытался обнаружить позитивное измерение жизни. Однако с окончанием перестройки, эти проекты, в силу разных причин, остались нереализованными.

Сегодня этот огромный багаж советского наследия воспринимается исключительно через призму памяти: исторической, патриотической, травматической, ностальгической. Эта «память», в том числе и в искусстве, подвергается переосмыслению и личной рефлексии. Причем не только теми, кто жил в Советском Союзе, но и теми, кто в лучшем случае застал последние годы его существования в колыбели.

Сегодня антиномии «война» и «мир» все больше актуализируются. Актуализируясь, они упрощаются — идейно, формально, технически. Это связано не только с формами пропаганды или маркетинга, требующими постоянного расширения эффективности воздействия на массы, но, как следствие, и с тем, что обществу, разделенному на «за» и «против», легче ориентироваться в концептуально «черно-белом» информационном пространстве.

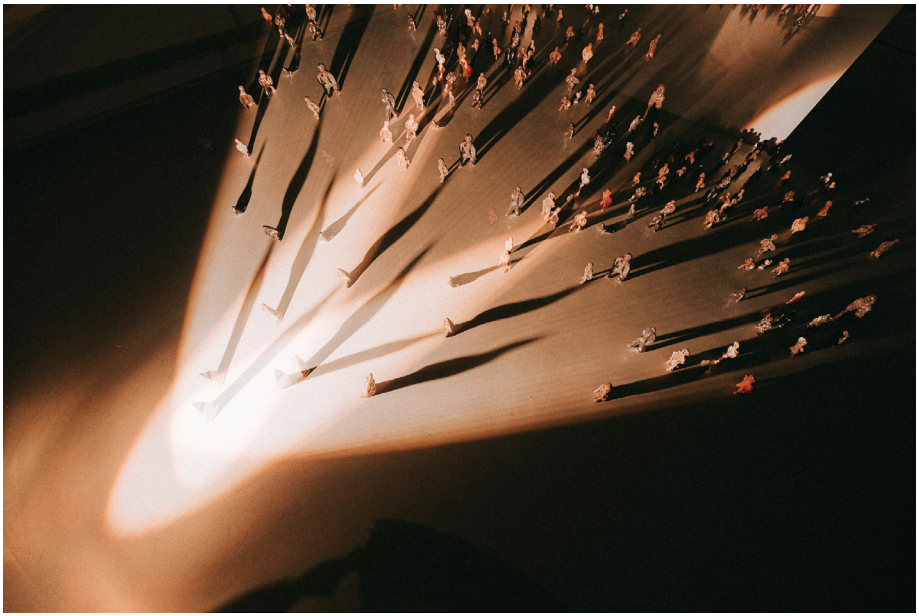
Одним из самых ярких высказываний о войне, по крайней мере, за последние пару лет, стали две выставки художницы Маяны Насыбулловой: летняя «Everything is terrible» в московском музее Вадима Сидура (9 июня — 7 августа 2022) и зимняя «Памятник памяти» в петербургской галерее Anna Nova (23 декабря 2022 — 12 марта 2023).

Обе выставки весьма лаконичны. В пространстве московского музея и питерской галереи были размещены лишь несколько масштабных инсталляций: «Война» и «Райский сад» в Москве и «Исход» и «Памятник памяти» в Петербурге. «Война»: гипсовый слепок мужского торса; пронзенный металлическими штырями он возвышается над окружающими его маленькими керамическими фигурками кричащих и машущих руками «Разгневанных женщин» (Ил. 1). «Райский сад»: настенная роспись, идиллический пейзаж с зелеными деревьями, яркими цветами, горами и источниками, в котором мирно сосуществуют разные животные. Изображение — воссозданный Маяной рисунок-видение заключенного, некогда сбежавшего из тюрьмы и нашедшего приют в цыганском кишлаке узбекской Бухары. Под росписью на полу — горы песка, с погребенными в нем фи-



Ил. 1. Маяна Насыбуллова. Война и Разгневанные женщины. 2022.
Инсталляция. Музей Вадима Сидура, Москва © Фото: ММОМА, Москва

Ил. 2. Маяна Насыбуллова. Исход. 2022. Инсталляция.
Anna Nova Gallery, Санкт-Петербург © Фото: Дима Егоров



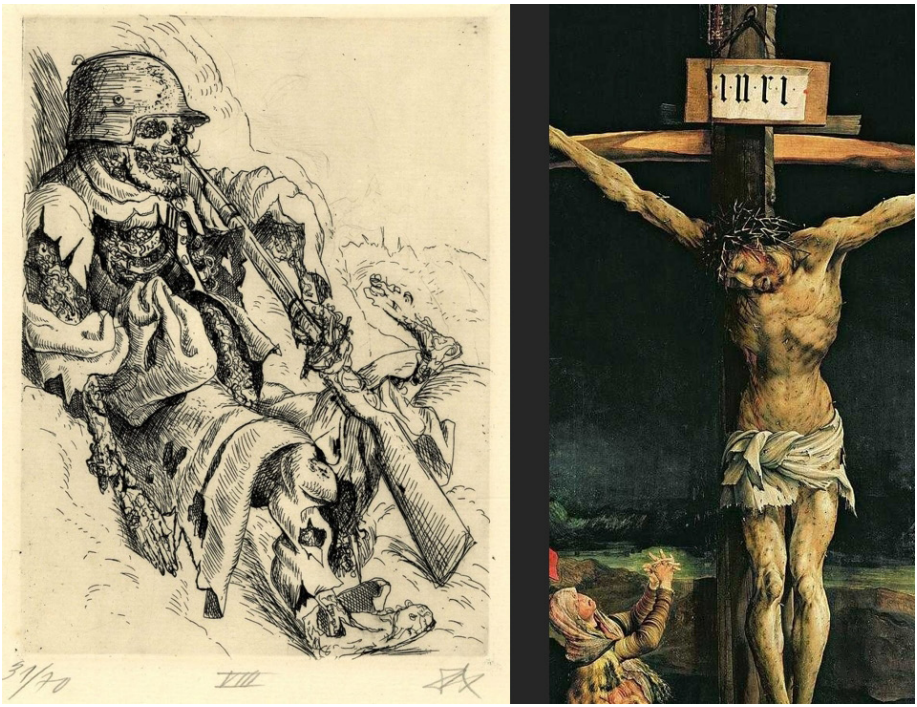


Ил. 3. Маяна Насыбуллова. Райский сад. 2022. Инсталляция. Музей Вадима Сидура, Москва
© Фото: ММОМА, Москва.



Ил. 4.
Маяна Насыбуллова. Памятник памяти. 2022. Инсталляция.
Галерея Anna Nova
© Фото: Anna Nova Gallery

гурками и черепами (Ил. 3). «Исход»: толпа маленьких керамических антропоморфных фигурок, целенаправленно «движущихся» на свет прожектора через два зала первого этажа галереи (Ил. 2). «Памятник памяти»: инсталляция-монумент, включающая в себя стену из белых пористых блоков, с рельефными изображениями плакальщиц, и мозаичный колодец, в который с прикрепленной к потолку капельницы по капле сочится вода (Ил. 4). Все четыре инсталляции объединены общими идеями катастрофы, травмы, насилия, декламируемыми Маяной в откровенно-пессимистической и грубоватой форме.



Ил. 5–6. Отто Дикс. Мертвый часовой в окопе (из цикла «Война»). 1924. Гравюра. Британский музей. © DACS 2014;
Матиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь (фрагмент). 1512–1516. Дерево, масло. Музей Унтерлинден, Кольмар

Телесность как объект травмы — ведущая тема в творчестве Маяны. Разорванные и пронзенные слепки с тел невольно напоминают образы Отто Дикса (1891–1969) или Вадима Сидура (1924–1986)[2]. Сравнение с последним напрашивается само собой — ведь не случайно площадкой для одной из выставок Маяны был выбран именно музей Сидура, едва ли не главного представителя советского пацифистского искусства. В некотором смысле, можно говорить о преемственности работ Маяны (или, по крайне мере, потенции к ней) творчеству скульптора.

Тело, подвергнутое физическому насилию, — один из каноничных образов войны. Это непосредственная и самая наглядная фиксация ее свидетельств,

[2] Прежде всего, имеются в виду работы Отто Дикса (1891–1969), посвященные Первой Мировой войне: цикл гравюр «Война» (1924) и одноименное живописное полотно 1932 г. и скульптуры-памятники Вадима Сидура (1924–1986), обобщающие опыт Второй Мировой войны: «Раненый» (1963), «Памятник погибшим от насилия» (1965), «Памятник погибшим от бомб» (1965) и др.



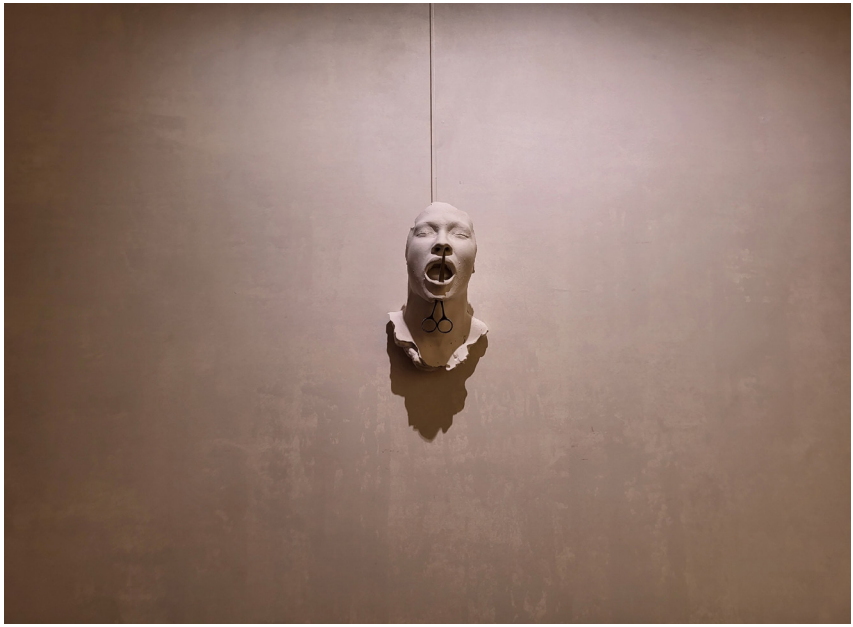
Ил. 7–8. Вадим Сидур. Раненый. 1963. Алюминий, литье. Собрание МВО «Манеж», Санкт-Петербург © Фото: manege.spb.ru; Отто Дикс. Игроки в скат. 1920. Холст, масло, коллаж. Национальная галерея, Берлин

которая может формироваться в разных дискурсах. Дикс изображал своих «переломанных» не для того, чтобы «предотвратить войну» — как «магический реалист», он хотел ее «заклясть» (Loffler, 1986, S. 25). Мрачный наблюдатель Дикс, несомненно, был пацифистом. Но фиксируя травмы войны, он действовал в рамках немецкой культурной традиции, всегда пронзительней всего изображавшей смерть (Ил. 5–6). Впрочем, и его «переломанные» продолжают свое существование: слоняются по улицам, играют в карты — живут. В христианской традиции, к которой преимущественно апеллирует отечественный пацифизм, человеческая телесность рассматривается как недостаточная и неполная, поскольку душа продолжает жить после смерти. Поэтому образ даже самого покалеченного тела будет внутренне целостным. «Инвалиды» Сидура — пронзенные, изрубленные, но тем не менее — совершенные в своей духовной цельности (Ил. 7–8). Подход Сидура к изображению травмы был отличен от декларативных практик его современников даже тогда, когда художник собирал свои скульптуры из мусора. В повседневных и выброшенных рукотворных предметах Сидур искал антропоморфные образы, словно воскрешая в них человека.



Ил. 9. Маяна Насыбуллова. Скульптуры из проекта «Фаза: переход». 2021. Гипс, смешанная техника. Anna Nova Gallery, Санкт-Петербург
© Фото: Anna Nova Gallery

Ил. 10. Маяна Насыбуллова. Без названия. 2020.
Гипс, смешанная техника. Anna Nova Gallery, Санкт-Петербург
© Фото: Василина Спиридонова





Ил. 11. Маяна Насыбуллова. Разгневанные женщины. 2022. Инсталляция. Музей Вадима Сидура, Москва. © Фото: ММОМА, Москва

Слепки тел у Маяны — это искалеченная, разорванная плоть экспрессионистов. Даже тогда, когда скульптор совмещает природные формы — ветки деревьев, с хрупким гипсом, в этих телах подчеркнуто нет жизни (Ил. 9). А потому, правдоподобие истерзанного тела, призванное шокировать зрителя, не вызывает сострадания. Это — почти плакатная репрезентация садистской агрессии (Ил. 10).

Демонстрация факта агрессии относится и к «Разгневанным женщинам», окружающим поднятую на штыри фигуру «Войны» (Ил. 11). Красные, маленькие, разъяренные, они выглядят как пламя, разожженное вокруг алтаря языческого Марса. Их крики — не вопли вопиющего в пустыне, а клекот толпы, охваченной не то ужасом, не то экстазом. И тем не менее, они могут остановить войну, как сделали это легендарные сабинянки, ворвавшиеся на поле брани, или, на худой конец, как женщины из комедии Аристофана «Лисистрата», отвратившие мужчин от войны своим отказом от исполнения супружеских обязанностей.

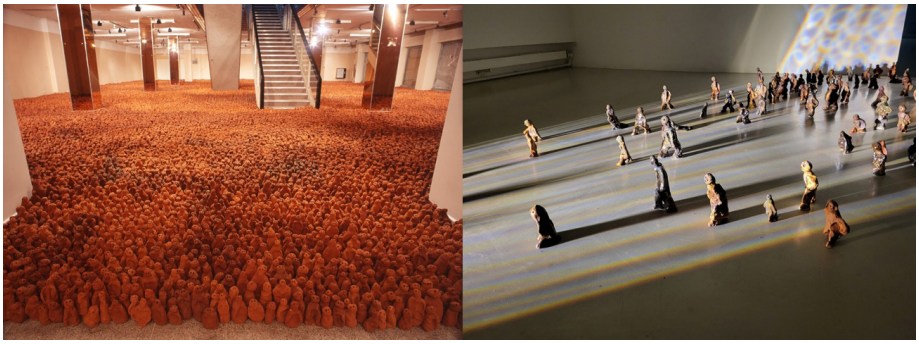
Агрессия начинается в момент, когда у человека возникает нравственная клаустрофобия — ему кажется, что исчезло «пространство выбора». Агрессия войны — это милитаризм. Агрессия пацифизма — это практика отказа от принятия объективной реальности, ее правил и установок. Это побег в поисках мира как утопии. Практика отказа логически подвела Маяну к библейским архетипам — «Райскому саду» и «Исходу».



Ил. 12. Маяна Насыбуллова. Райский сад. 2022. Инсталляция. Музей Вадима Сидура, Москва © Фото: ММОМА, Москва

Райский сад как коллективный миф о потерянном человечеством «золотом веке» Маяна переносит в сферу личного, но чужого (Ил. 12). Конкретная история заключенного, его греза о свободе в условиях заточения, некогда обрела материальную форму где-то в песках Средней Азии. Эти пески наполнены воспоминаниями, артефактами времени, властном над всеми. Наивная живопись человека, вновь обретшего свободу благодаря побегу (=отказу), материализует еще не утраченную память о райском блаженстве и о том, что оно возможно. Таинственно и духовно: рай, из которого изгнан был Адам, — тот же самый, в который введен был раскаявшийся на кресте разбойник. Не все так плохо.

В библейском прочтении «Исход» — это освобождение; это возврат в «землю обетованную», в «рай на земле». У Маяны к этому раю, в виде ослепительного света прожектора, устремлены маленькие антропоморфные фигурки. Они не взывающие, как «Разгневанные женщины», а слепо целеустремленные. Их образ, хотя ассоциативно и близок к терракотовой армии Цинь Шихуанди, лишен какого-либо пафоса. Мы воспринимаем их также, как глиняных антропоморфов Энтони Гормли, плотно заполнявших собой экспозиционные пространства различных галерей. Сформированное в результате «Поле» позволяло Гормли выразить идею «Я и Другие»: маленькие фигурки, пристально смотря-



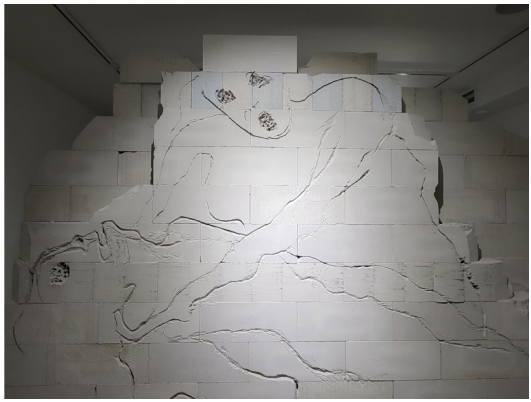
Ил. 13–14.
Энтони Гормли. Поле битвы за Британские острова. 1993. Инсталляция. Сент-Хеленс, Ливерпуль © Фото: alejandradeargos.com;
Маяна Насыбуллова. Исход, 2022. Инсталляция. Anna Nova Gallery, Санкт-Петербург © Фото: Дима Егоров

щие на зрителей-великанов, не пускали чужаков на свою территорию. Антропоморфы Маяны, хотя формально и похожи на работы британского скульптора, не об идее «скульптурной антропологии» (Ил. 13–14). Они не ведут диалога со зрителем: их пустой взгляд направлен в одну точку. И даже если у нас возникнет желание присоединиться к их «отряду», свет «райского» прожектора доступен только им — как земля обетованная доступна лишь избранному народу.

Обращение к глине как «первоматериалу» поддерживает библейские ассоциации «Исхода». Но кажется, что фигурки Маяны ближе к более древнему, шумерскому мифу о сотворении людей. В нем два бога — Энки и Нинмах, лепили людей из глины, будучи пьяными после пира в их честь. Из-под их рук получались самые разные фигурки: толстые, горбатые, старые, худосочные... Эти големы — лишь внешне походили на людей, но они были не в состоянии «вкусить хлеба», то есть — обрести жизнь и служить богам, как это было задумано. В этой ассоциации можно вновь усмотреть «мертвенность» антропоморфных образов у Маяны. Однако миф заканчивается тем, что один из созданных Энки людей обрел жизнь. Созидание, в конце концов, побеждает смерть.

Священник и публицист Я. Кротов справедливо заметил, что «миротворчество — не есть творение» (Кротов, без даты). «Блаженны миротворцы», но они не творят из ничего; их творчество — из того, что уже сотворено. В отличие от войны, разрушающей созданное, миротворчество восстанавливает и сохраняет. И в этом смысле деятельность художника-пацифиста может быть близка деятельности художника-реставратора или археолога. Сохранение, изучение, преображение сотворенного — есть сохранение памяти.

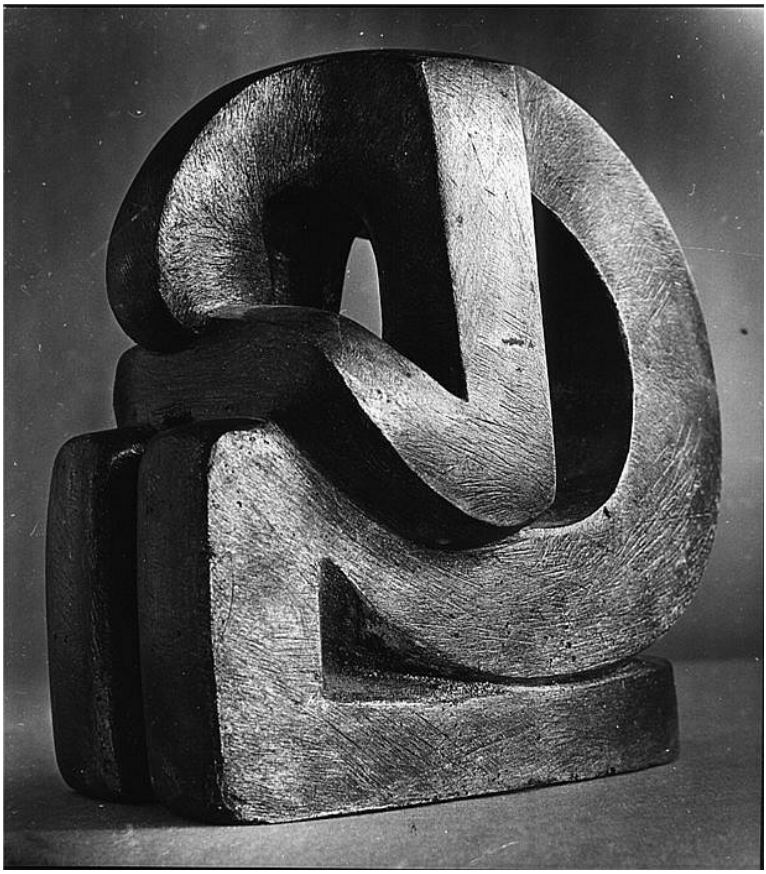




Ил.15-16.
Вадим Сидур. Над городом, 1971. Линогравюра.
Собрание МВО «Манеж», Санкт-Петербург © Фото: manege.spb.ru;
Маяна Насыбуллова. Памятник памяти. 2022. Инсталляция.
Галерея Anna Nova © Фото: Василина Спиридонова

Мемориал – это памятник, материальное свидетельство определенных и, зачастую, трагических событий истории. Маяна воздвигает мемориал самой памяти, сознательно фокусируя ее исключительно на скорби. В этом контексте «Памятник памяти» считывается как надгробие: деформированные фигуры плакальщиц, с блаженными выражениями лиц, по капле выдавливающие из себя слезы в колодец перед ними. Есть в этом образе определенная медитативность, свойственная архетипическому диалогу человека с умершим или же с Богом. Однако это надгробие без захоронения: символический кенотаф.

Совмещая грубоватый брутализм с надрывным лиризмом, Маяна пытается в своих работах достичь высокого уровня обобщения, как идейного, так и формального. Эта установка вновь заставляет вспомнить творчество Вадима Сидура (Ил. 15-16). Выражение страданий, боли, травмы – важнейшие для скульптора темы – являются крайне эмоциональными по своей сути. Но в скульптурах Сидура никогда не было ничего, что рвалось бы наружу. Его многочисленные памятники и надгробия – не «свидетели обвинения», а «обобщенные по форме и вечные по смыслу» формулы мировой скорби о жизни вообще и о непреодолимости ее конца (Ил. 17). Творчество Сидура доказывает, что можно быть нонконформистом и не прибегая к конъюнктуре; что дерзость и опровержение привычного далеко не всегда являются мерилом художественного достоинства произведения.



Ил.17. Вадим Сидур. Формула скорби, 1971. Алюминий, литье. 17,5x10,3x16,5 см. Музей Вадима Сидура, Москва © Фото: www.theartnewspaper.ru

Проблемы памяти и травмы пронизывают все творчество Маяны; и в этом смысле для нее, в отличие от большинства других современных художников, они не являются такими уж чужеродными и надуманными. Формально следуя «школе» нонконформистского искусства, художница, однако, все дальше уходит от постмодернистской эстетики. Близость ее искусства к работам художников-пацифистов (в частности – Сидуру) во многом – условность. Несмотря на то, что Маяна стремится к выражению архетипов, в ее творчестве становится все больше декларативно-оппозиционного, вытесняющего личное. Это было особенно заметно на выставке в Петербурге, где третий зал галереи Анны Новы был отведен под ретроспективу художницы. В прежних проектах,



Ил. 18. Маяна Насыбуллова. Актуальный янтарь. 2013–2018.
Эпоксидная смола, смешанная техника.
Частные коллекции; собственность художника © Фото: Маяна Насыбуллова

таких как «Актуальный янтарь» (Ил. 18), или в самодельных книгах, Маяна исследовала и «архивировала» пространство личной памяти также, как это делал Сидур, собирая по крупицам свои «Гроб-скульптуры» или сочиняя белые стихи в Алабино. Через личное актуализировалось и коллективное. В последних инсталляциях Маяны первобытно-коллективное агрессивно уничтожает личное, уничтожает человека. Агрессия не оставляет места и для постмодернистской иронии. Если «Ленин для души» (Ил. 19) или «Родина слышит» носили откровенно пересмешнический характер, то в гипсовых фигурах заключенных, стоящих у стены с заломанными руками, или в маленьких керамических фигурках, напоминающих безмозглых зомби, уже нет ничего пересмешнического. Кажется, что искусство Маяны, которое раньше рождалось в результате переработки собственного опыта и глубокой саморефлексии и умело балансировало между личным и всеобщим, теперь приобретает формы откровенно оппозиционного искусства, рассчитанного на определенного зрителя. И этот зритель как будто



Ил. 19. Маяна Насыбуллова. Ленин для души. 2013–2018. Гипс, акрил. Частные коллекции; собственность художника © Фото: Маяна Насыбуллова.

бы следит за художницей множеством глаз, спрятанных на плоскости одного из ее мозаичных панно.

Психология человека в кризисные периоды истории позволяет ему острее, чем когда либо, переживать общественные явления как личные. Коллективный невроз подстегивает личный и наоборот. В таких условиях есть все предпосылки для возрождения романтизма с его приоритетом субъективного взгляда (фантазии, «голоса сердца») по отношению к рациональной объективной реальности, воспринимаемой «романтиками» как истинное зло. В романтизме есть место протесту и побегу; стремлению к идеалу и утопии, как выражению бесконечного желания человеческого духа преодолеть реальную конечность человека. Пацифизм есть романтизм.

Репрезентация противоречий бытия (а война — это квинтэссенция противоречий) романтиком сугубо рефлексивная; отношение к жизни и ее событиям подчеркнуто-личностное. Сегодня в искусстве можно наблюдать изобилие личных высказываний о текущей войне. Однако в своей массе они далеки от идейных установок романтизма. Работы современных молодых художников о войне

представляют собой кажущееся бесконечным производство идентичных слов, образов, символов, извлеченных из массмедиа, телеграм-каналов, полит-блогов и, в лучшем случае, — из примеров мирового искусства. Язык такого художника инфантилен: он говорит прописными истинами и формами, апеллирует к вкусам того или иного «лагеря» и своей целью видит одобрение его членов.

Большинство молодых российских художников, в отличие от некогда бывших их ровесниками советских, не имеют личного опыта общения с войной. Этот «опыт» почти исключительно формируется информационным полем, а травмы — выдумываются с целью более успешной саморепрезентации. Конечно, можно привести в пример творческие командировки современных художников студии имени М. Б. Грекова[3] в горячие военные точки. Этот опыт полезен, но это опыт стороннего наблюдателя. А поэтому батальная живопись грековцев (и идейно близких к ним художников, таких как, например, Елена Бегма) сегодня выглядит как кадр кинофильма или же вовсе как скриншот видеоигры-«войнушки» (Ил. 20).

Пацифизм как система взглядов и определенное мировоззрение в разные исторические периоды приобретал конкретно-историческое содержание, принимая обличие и цвета эпохи, воспринимая ее идеи и ценности. Сегодняшний пацифизм — политически претенциозен. Он рассчитывает на эпатаж, на саморепрезентацию. Он отбрасывает человека в общем смысле, забывая слова Веры Славенсон, писавшей о войне и искусстве в 1915 г.: «Война — явление человеческое, слишком человеческое» (Славенсон, 1915, с. 91). Поэтому любое произведение о войне оно, прежде всего о жизни и о человеке. Не все так плохо.

Московская выставка Маяны проходила под весьма эмоциональным названием — «Everything is terrible». Любопытно, что Московский музей современного искусства, курировавший проект, перевел эту фразу на русский как «*Не* все так плохо». Неизвестно, была ли это опечатка, или намеренный ход, но классический постмодернисткий парадокс состоялся[4].

Таким образом, попытки взломать «репрессивный код культуры», которые так манят современных либеральных художников вроде Маяны Насыбул-

[3] Студия военных художников имени М. Б. Грекова была основана в 1934 г. по идее советского мастера батальной живописи Митрофана Грекова, чьим именем впоследствии она и была названа. Сегодня студия является творческой организацией Министерства обороны РФ. В ее состав входит 32 художника и скульптора, среди которых живописец М. А. Полетаев (художественный руководитель студии), народный художник Е. А. Корнеев, академики РАХ и народные художники Д. А. Белюкин и Н. В. Колупев и др.

[4] К сожалению, автору не удалось связаться с кураторами выставки Маяны Насыбулловой «Everything is terrible», чтобы уточнить этот момент.



Ил.20. Екатерина Соловьева. Герои Z. 2022. Холст, масло.
Студия военных художников имени М. Б. Грекова © Фото: t.me/grekovstudio

ловой, Ивана Тузова, Лили Матвеевой и др., или стремление их «провоенных» коллег-грековцев воспеть успехи пацибеллизма[5], сегодня терпят идейное и, как следствие, художественное поражение. Тема войны в их работах на поверку оказывается поверхностной, надуманной, «школярской». И кажется, что дело здесь не только в том, что авторы воспринимают войну опосредованно — через ангажированные тексты новостных лент, фото- и видеоматериал. В своем отчаянном желании «показать лицо войны» или, напротив, «воспеть военные успехи» художники часто не видят мира, что вокруг. За проектом «против войны» не видно его контекста: «за мир». Вместо тотальности пацифистской мысли предпочтение отдается пустой репрезентации или пережевыванию личной, и, давайте будем честны, часто надуманной «военной травмы». А ведь именно тотальность миротворческого искусства, выраженная в банальной смене художниками «угла зрения», во включении более глобального, обобщенно-философского взгляда на темы «войны» и «мира», способствовала бы возвращению в «пацифистское искусство» Человека, что могло бы стать действенным оружием против тотальности войны.

[5] Концепция пацибеллизма отражена в известной фразе: «Хочешь мира — готовься к войне».

ЛИТЕРАТУРА

Гордеева, И. А. (2012) 'О советском пацифизме: из истории независимого движения за мир в СССР (1980-е годы)', *Труды по россиеведению*, 4, с. 339–363.

Гройс, Б. (2014) *Коммунистический постскриптум*. М.: Ад Маргинем Пресс.

Кротов, Я. Побежденные добротой. *Studlife.net* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://studfile.net/preview/1811249/#2 (дата обращения: 30.07.2023).

Насыбуллова, М. (2023) Памятник памяти. *Annanova-gallery.ru* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/130/overview/ (дата обращения: 30.07.2023).

Насыбуллова, М. (2022) Everything is terrible. *Mmoma.ru*[Электронный ресурс]. Режим доступа: https://mmoma.ru/exhibitions/muzej_vadima_sidu ra/everything_is_terrible/ (дата обращения: 30.07.2023).

Орлова, Г. А. (2007) '«Трактор в поле дыр-дыр-дыр, / Все мы боремся за мир»: Советское миролюбие в брежневскую эпоху', *Неприкосновенный запас*, 4 (54), с. 70-88.

Пацифизм в истории. Идеи и движения мира (1998). М.: ИВИ РАН.

Савицкий, С. (2002) *Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы*. М.: НЛО.

Славенсон, В. (1915) 'Война и лубок', *Вестник Европы*, 7, с. 91-113.

Спиридонова, В. А. (2019) 'Перспективы развития «сибирского иронического концептуализма». «Постсовесткий тотемизм» Маяны Насыбулловой', *Новое искусствознание*, 1, с. 114-119.

Loffler, F. (1986) *Otto Dix und der Krieg*. Leipzig: Philipp Reclam.

Vasilina Andreevna Spiridonova

PhD student. vas.spir@yandex.ru
ORCID ID https://orcid.org/0009-0000-4807-2749 ;
Researcher ID: JFB-4281-2023
Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, 17 Universitetskaia Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation

IT IS NOT AS BAD AS IT SEEMS: PACIFISM AND ART TODAY
(ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITIONS OF MAYANA NASYBULLOVA «EVERYTHING IS TERRIBLE» AND «MONUMENT TO MEMORY»)

ABSTRACT

In article, the researcher considered «pacifist art» as a contradictory phenomenon of contemporary Russian art. The author focused on two exhibitions by the artist Mayana Nasybullova «Everything is terrible» (Vadim Sidur Museum, Moscow; June 9 – August 7, 2022) and «Memorial Monument» (Anna Nova Gallery, St. Petersburg; December 23, 2022 – March 12, 2023). These exhibitions are the most striking statements about the war among young Russian artists over the last couple of years. The researcher aimed to identify the features of domestic «pacifist art» today: its ideas, forms, problems. She analyzed the installations of Mayana Nasybullova: «War» («Angry Women»), «Memorial Monument», «Garden of Eden», «Exodus» firstly presented in the 2022. The author examined them in the general cultural discourse and espessially in the context of the development of «pacifist art». Also she compared the installations with the works of such «pacifist artists» as Otto Dix and Vadim Sidur, as well as with the modern battle paintings of the M. B. Grekov Studio of military artists. This approach allowed the author to identify the commonality of the problems of contemporary domestic «pacifist art» both «conceptual» and «classical» in the form of expression. The researcher summarized that this type of art has such features as the lack of ideological and formal independence of young artists, the absence of personal experience of the war, as well as the incompleteness of a generalized philosophical vision of the themes of «war» and «peace».

KEYWORDS

Mayana Nasybullova; pacifism; «Monument to memory»; «Everything is terrible»$ contemporary Russian art.

REFERENCES

Gordeeva, I. A. (2012) 'On Soviet pacifism: from the history of the independent peace movement in the USSR (1980s)', *Trudy po rossievedeniiu [Transactions on Russian Studies]*, 4, p. 339–363. (in Russian)

Grois, B. (2014) *Kommunisticheskii postskriptum [Communist Postscript]*. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (in Russian)

Krotov, Ia. (no date) Defeated by kindness. *Studlife.net* [Online]. Available at: https://studfile.net/preview/1811249/#2 (Accessed: 30 July 2023). (in Russian)

Loffler, F. (1986) *Otto Dix und der Krieg*. Leipzig: Philipp Reclam. (in German)

Nasybullova, M. (2023) Monument to Memory. *Annanova-gallery.ru* [Online]. Available at: https://www.annanova-gallery.ru/exhibitions/130/overview/ (Accessed: 30 July 2023). (in Russian)

Nasybullova, M. (2022) Everything is terrible. *Mmoma.ru* [Online]. Available at: https://mmoma.ru/exhibitions/muzej_vadima_sidura/everything_is_terrible/ (Accessed: 30 July 2023). (in Russian)

Orlova, G. A. (2007) ' «A tractor in a field of holes, holes, holes, / We are all fighting for peace»: Soviet love of peace in the Brezhnev era', Neprikosnovennyi zapas *[Emergency Reserve]*, 4 (54), p. 70-88. (in Russian)

Pacifizm v istorii. Idei i dvizheniia mira [Pacifism in history. Ideas and Movements of the World] (1998). Moscow: IVI RAN Publ. (in Russian)

Savitskii, S. (2002) *Andegraund: Istoriia i mify leningradskoi neofitsial'noi literatury [Underground: History and myths of Leningrad unofficial literature]*. Moscow: NLO Publ. (in Russian)

Slavenson, V. (1915) 'War and popular print', *Vestnik Evropy [Bulletin of Europe]*, 7, p. 91-113. (in Russian)

Spiridonova, V. A. (2019) 'Prospects for the development of «Siberian ironic conceptualism». «Post-Soviet totemism» by Mayana Nasybullova', *Novoe iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 1, p. 114-119. (in Russian)

УДК 77.04

Ида Александровна Шик

кандидат искусствоведения, доцент. ida.shik@bk.ru
ORCID iD https://orcid.org/0000-0002-7953-6283
Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл. 6. 125993

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ФОТОГРАФИИ ОТ А ДО Я. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ И. Ю. ЧМЫРЕВОЙ «ЛЕКСИКОН РУССКОЙ ФОТОГРАФИИ XX–XXI ВЕКОВ»

Ирина Юрьевна Чмырева – кандидат искусствоведения, известный специалист по истории фотографии, куратор выставочных проектов, Арт-директор Международной биеннале фотографии PhotoVisa в Краснодарском крае, автор многочисленных статей и ряда книг по истории фотоискусства. В книгу «Лексикон русской фотографии XX–XXI веков» (Москва, НИИ РАХ, 2022) вошли ее статьи и очерки за 2000–2020 гг., рассказывающие о творчестве отдельных фотографов, истории художественных групп и об отдельных проблемах в развитии отечественной фотографии.

Лексикон – словарь или справочник, в котором упорядочена информация о том или ином явлении посредством разбивки на небольшие статьи. Одновременно лексикон – это запас слов. Неповторимых авторских высказываний, образов и миров. Первая часть книги построена по типу словаря: от А до Я, по фамилиям фотографов, структурированы эссе И. Ю. Чмыревой о разных авторах, написанные за годы ее исследовательской и кураторской работы. Список рассмотренных Ириной Юрьевной фотографов предельно широк: от корифеев советской фотографии (Яков Халип) до современных молодых авторов (Никита Пирогов).

Одним фотографам посвящены небольшие тексты, другим – развернутые научные статьи (Георгий Колосов, Александр Слюсарев, Александр Фурсов). Подобная форма повествования, с одной стороны, кажется несколько дробной и сложной, с другой – позволяет учесть все разнообразие художественных высказываний российских фотографов, которое неизбежно теряется при попытке написать классическую историю фотографии с разбивкой по периодам или те-

мам. Кроме того, автор, избрав такой подход, уходит и от научной сдержанности биографического справочника. Сами тексты наглядно демонстрируют, что перед нами эрудированный исследователь, великолепно владеющий всеми инструментами искусствоведческого анализа и умеющий привлечь внимание читателя. Далекое от академического, отличающееся эссеистической свободой высказывания и поэтичностью изложение, тем не менее, выдает острый и опытный взгляд специалиста и обладает научной ценностью. Необходимо особо отметить, что Ирина Юрьевна лично знакома со многими фотографами и владеет информацией об их творческом наследии из первых рук.

Книга предлагает нам увлекательное путешествия по судьбам, эпохам и визуальным образам. В ней актуализируется широкий спектр тем, жанров, направлений, важных для истории российской фотографии: это пикториальная фотография, модернистские эксперименты, поиски нового художественного языка в современной фотографии, фоторепортаж, street photography и т.д. Остро и пронзительно звучат в книге темы войны, памяти, истории, времени и безвременья, духовных поисков, (само)познания. Для тех, чья сознательная жизнь пришлась уже на XXI в., представляется особенно важным и интересным узнать, как и чем жили люди предыдущего столетия, как им удавалось сохранять верность своим принципам и творить в условиях, которые кажутся не слишком подходящими для этого. Обо всем этом рассказывает «Лексикон русской фотографии XX–XXI веков».

Во второй части книги собраны очерки по истории художественных групп, объединений, коллективов фотографов, а также кураторские тексты Ирины Юрьевны к выставкам. Среди них следует особо отметить статью «Женщины-военные фотокорреспонденты Великой Отечественной войны», посвященную наследию Ольги Игнатович, Натальи Боде, Марии Калашниковой, Ольги Ландер, Елизаветы Микулиной, Галины Санько, Елены Эварт. В книгу также вошли тексты «Имперская ширь северных широт» (2004), «Тотальная фотография» (2006), «Фотоклуб “Новатор”» (2011) и другие. Издание дополняют биографии фотографов и индекс персоналий.

Фотография — один из ключевых медиумов современного искусства, одно из лучших средств для художественного и философского высказывания, открывающее неисчерпаемый спектр творческих возможностей, в чем наглядно убеждает опыт отечественной школы фотографии, который во многом вобрала в себя книга «Лексикон русской фотографии XX–XXI веков». Оформление книги отличается лаконичностью и выразительностью, особенно ценной в наш век избытка информации и изображений: авторские тексты сопровождают тщатель-

но отобранные черно-белые (или данные в таком варианте) снимки, которые сменяют цветные фотографии на вкладках. Таким образом, фотографии вступают между собой в своеобразный визуальный диалог, посвященный проблемам цвета и художественной формы, взаимодействия различных стилей и техник.

Книга И. Ю. Чмыревой «Лексикон русской фотографии XX–XXI веков», ставшая своеобразным резюме ее более чем двадцатилетней исследовательской и кураторской работы, представляет значительный интерес как для историков фотографии и академической среды в целом, так и для широкого круга читателей. Она наглядно показывает, что именно фотография является одной из вершин отечественного искусства XX–XXI вв. в силу своей содержательной и художественной ценности.

Ida Aleksandrovna Shik

PhD in Art History, Associate Professor. ida.shik@bk.ru
ORCID iD https://orcid.org/0000-0002-7953-6283
Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993 Moscow, Russian Federation

DOMESTIC SCHOOL OF PHOTOGRAPHY FROM A TO Z. REVIEW OF THE BOOK BY IRINA CHMYREVA «LEXICON OF RUSSIAN PHOTOGRAPHY OF THE 20TH –20ST CENTURIES»

Никита Пирогов

фотограф. nppirogov@gmail.com
Сиемрип, Камбоджа

Никита Пирогов — фотограф, художник и поэт (род. в 1989 в Ленинграде, СССР). Учился в СПбГАТИ (Санкт- Петербург, Россия), а также имеет степень магистра искусств Института Европейского Дизайна (Мадрид, Испания). Его работы выставлялись в России, Италии, Франции, Нидерландах, Дании, Латвии, Словакии, Португалии, США, Бразилии, Китае, Камбодже, Фиджи и Южной Корее и находятся в коллекциях Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия), галереи «Image» (Орхус, Дания), фестиваля «Images» (Вевей, Швейцария), в Индийском фотографическом архиве, а также в частных коллекциях в Северной Америке, Европе и Азии. Как поэт он участвовал в фестивалях свободного стиха (Санкт-Петербург, Москва, Россия), в параллельной программе «Манифеста», а также во многих поэтических вечерах в Москве и Санкт-Петербурге. Он является обладателем ряда номинаций, призов и наград, включая победы на портфолио ревью в Вене, Австрия, Братиславе, Словакия и в Москве, Россия. Он также является участником шорт-листа и обладателем специального приза на фестивале «Images» в Швейцарии. Получил призы на Международном фестивале «Фотовиза» (Краснодар, Россия) и на Международной выставке в Дали (Юннань, Китай). Его работы были номинированы на приз музея «Foam» в Нидерландах, на приз Международного фотографического гранта (США), награждены специальным упоминанием Международного приза «Color Awards» (США), были выбраны для участия в Выставке-ярмарке «Penh Art» (Камбоджа), а также были упомянуты в лонг-листе Премии HIPA Awards (ОАЭ) и в лонг-листе Премии Курехина (Санкт-Петербург, Россия). Его снимки были в финале портфолио-ревью Фестивалей фотографии в Браге (Португалия) и Арле (Франция), а также были выбраны в финал Международного конкурса поддержки талантов в Триесте (Италия) и ФотоДепартамента (Санкт-Петербург, Россия). Его работы были номинированы на премию «Инновация» (Москва, Россия). Он является обладателем гранта на обучение от Института европейского дизайна в Мадриде (Испания), а также наград других конкурсов.

Его работы исследуют темы памяти, свободы, любви и духовности в традициях малых народов Европы и Азии. Его поэтический стиль в фотографии, в стихах, в живописи, в скульптуре и других видах искусств многие сравнивали с лучшими мастерами различных традиций — от мастеров японской фотографии

и священного танца буто, таких как Ринко Каваучи и Кацуо Оно, до представителей русского авангарда и Баухауса, таких как Казимир Малевич и Ласло Мохой-Надь. Работы Никиты Пирогова опубликованы во многих изданиях мира на разных языках. Кроме того, он является автором двух книг: «Плакун-трава» и «Дом света» (2021). Живет и работает в Сием Реапе (Камбоджа).

СЛЕЗЫ МОЕЙ МАТЕРИ

Серия называется «Слезы моей матери». Проект состоит из фотографий, снятых на территории храмового комплекса Ангкор Ват, который символизирует Вселенную, где изображены палочки от сгоревших благовоний, на опавших листьях священного для Камбоджи дерева. Каждый опавший лист символизирует катастрофу или конфликт, которые имели место в прошлом, имеют место сейчас, или будут в будущем. А каждая палочка символизирует душу — людей, которые погибают в таких конфликтах.

Серия затрагивает как глобальный уровень, так и предельно личный и основана на идеях кхмерского буддизма, в сочетании с идеями буддизма маньчжурского. В культуре и религии Камбоджи и Императорского Китая люди уделяли много внимания общению с духами ушедших. Они помогали людям лучше понимать жизнь и чтить память и хранить знания предков. Благовония были собраны в самый важный для Камбоджи праздник — Пчум Бен, когда духи ушедших возвращаются на Землю.

Эта серия — документация проводов духов умерших — Домой, их возвращение к источнику и молитва об их перевоплощении в новой, мирной жизни. Это также документация различных конфликтов и молитва за мир.

Название «Слезы моей матери» взято из личной жизни автора и в то же время является метафорой, где мать — это наш дом, планета Земля.

Nikita Pirogov

Photographer. nppirogov@gmail.com
Siemreap, Cambodia

TEARS OF MY MOTHER

The series is called “Tears of My Mother.” The project consists of photographs taken on the territory of the Angkor Wat temple complex which symbolizes the Universe. The photograps depict burnt incense sticks on the fallen leaves of a tree sacred to Cambodia. Each fallen leaf symbolizes a disaster or conflict that has occurred in the past, is occurring now, or will occur in the future. And each stick symbolizes a soul – people who die in such conflicts.

The series touches on both a global level and an extremely personal one. It is based on the ideas of Khmer Buddhism combined with the ideas of Manchu Buddhism. In the culture and religion of Cambodia and Imperial China, people placed a lot of emphasis on communicating with the spirits of the departed. They helped people better understand life and honor the memory and preserve the knowledge of their ancestors. The incense was collected on the most important holiday for Cambodia – Pchum Ben when the spirits of the departed return to Earth.

This series is a documentation of the seeing off of the spirits of the dead – Home, their return to the source and a prayer for their reincarnation in a new, peaceful life. It is also a documentation of various conflicts and a prayer for peace.

The title “Tears of My Mother” is taken from the author’s personal life. At the same time, it is a metaphor where the mother is our home, planet Earth.













































Наталья Гавриловна Дружинкина

художник, доктор исторических наук, профессор. nat_druzhin@mail.ru

Родилась 25.01.1967 г. Член Ассоциации искусствоведов и художественных критиков стран СНГ, доктор исторических наук. Окончила художественное училище (1986), Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е.Репина Российской академии художеств (1996), а также исторический факультет (1996), аспирантуру (2002) и докторантуру (2007) Санкт-Петербургского государственного университета. Член Санкт-Петербургского Союза художников, профессор СПбГУПТиД, член АИС, ПАНИ.

МЕЖДУ НАМИ — ВРЕМЯ

Natalia Gavrilovna Druzhinkina

artist, Doctor Habil. in History, professor. nat_druzhin@mail.ru

THERE IS TIME BETWEEN US



Ил. 1. Цветы и яблоки. 2007



Ил. 2. Масленица. 2007



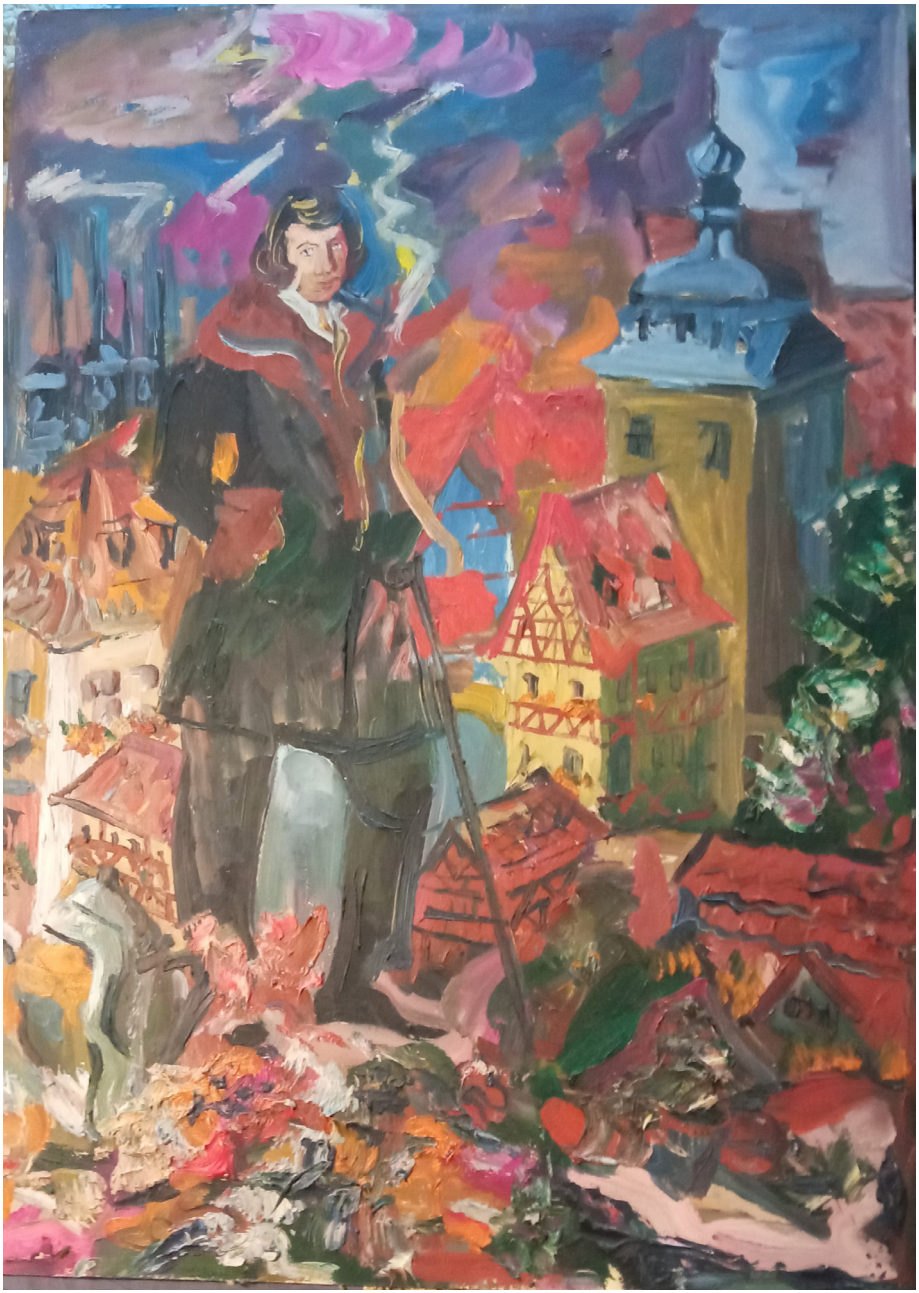
Ил. 3. Букет (Композиция цветовых пятен). 2023



Ил. 4. Музыка. 2017



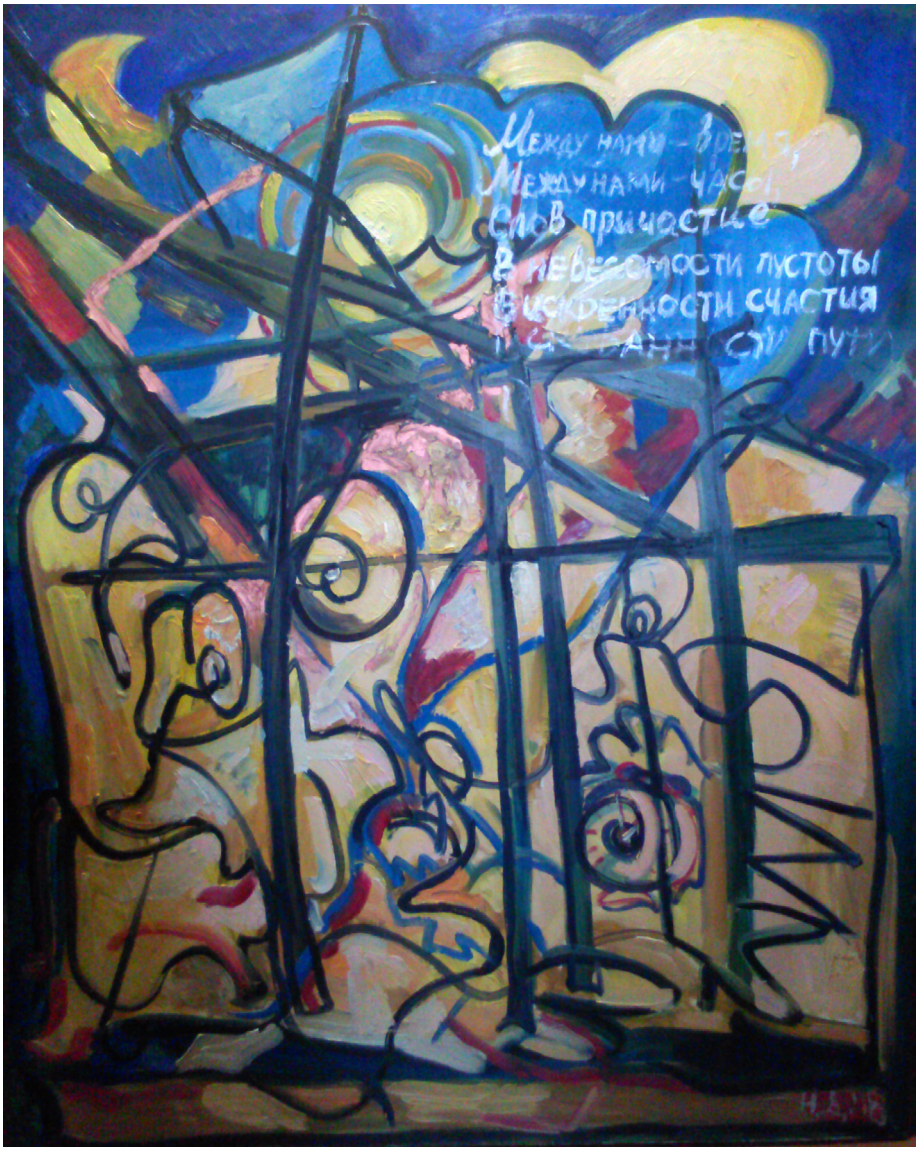
Ил. 5. Страдания художника. 2021



Ил. 6. Генрих Гейне из Дюссельдорфа. 2013



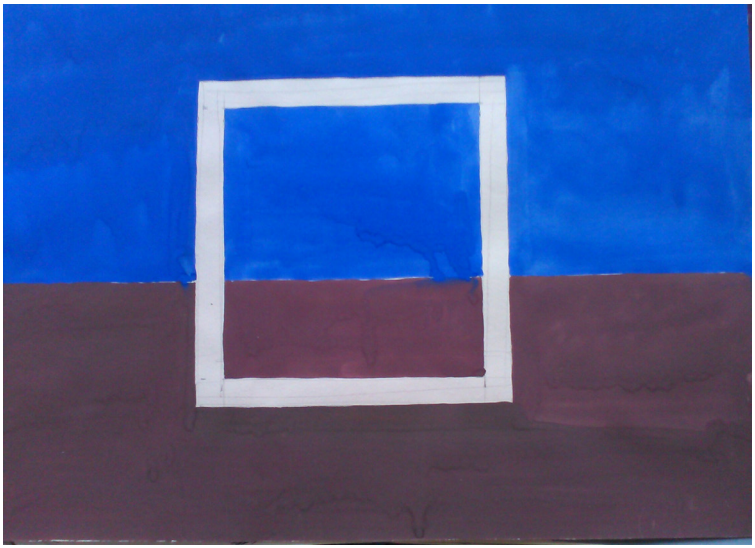
Ил. 7. Страсти революции. А. Блок. 2019



Ил. 8. Между нами — время. 2017



Ил. 9. Реконструкция прошлого опыта жизни. 2022



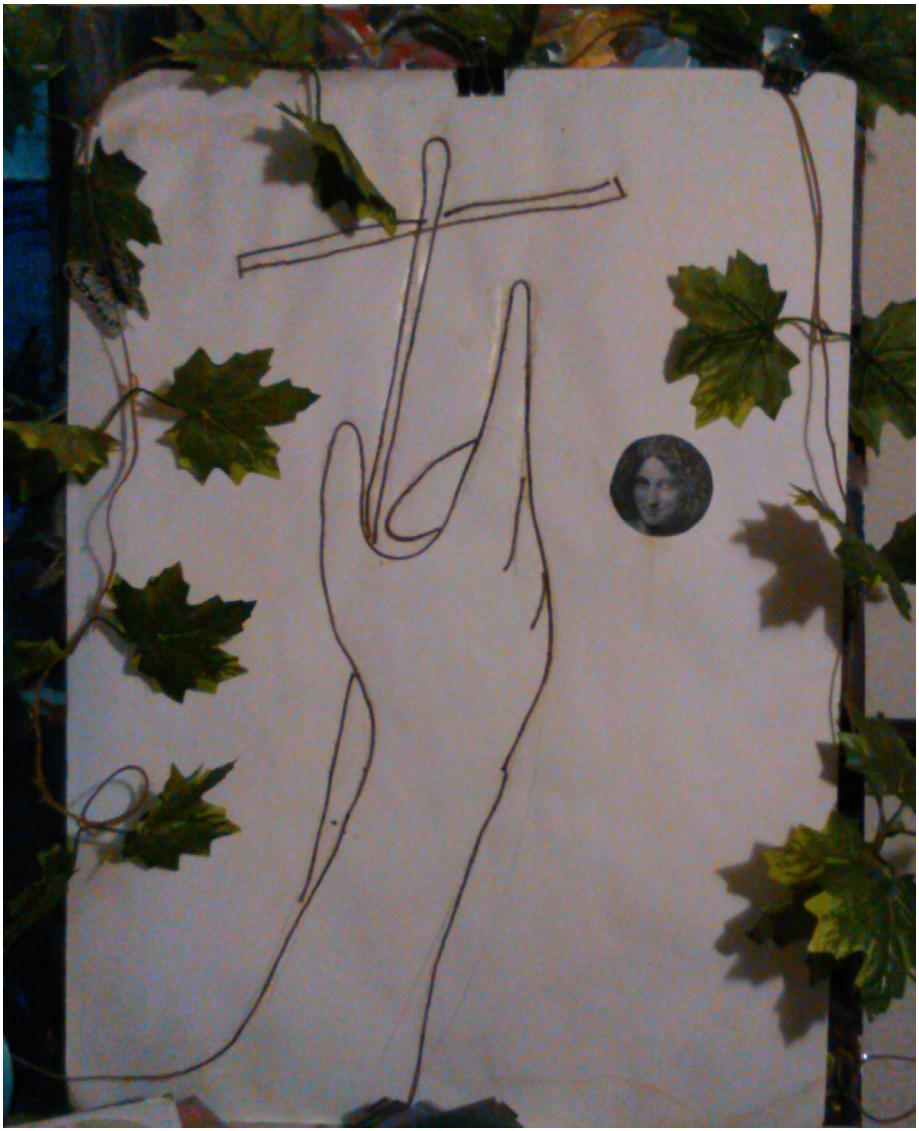
Ил. 10. Бесконечность. 2019



Ил. 11. Коты Древнего Египта. 2020



Ил. 12. Современная интерпретация картины Леонардо да Винчи «Иоанн Креститель» – гаджет для Иоанна Крестителя. 2020



Ил. 13. Современная интерпретация картины Леонардо да Винчи «Иоанн Креститель» – виноградная лоза и крестное знамение. 2020



Ил. 14. Стихо-графо-живопись. 2014



Ил. 15. Столпотворение. 2024.



Ил. 16. В поле (у Ван Гога). 2024



Ил. 17. Формула поэзии. 2024