С.К. ЗАУСТ

Старший преподаватель кафедры педагогики и психологии профессионального образования. ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна» (СПбГУПТД)
e-mail: sofiam00@mail.ru

S.K. ZAUST

Senior lecturer of the department pedagogy and psychology of vocational education, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: sofiam00@mail.ru

КОСТЮМ КАК ОБОБЩЕННЫЙ ОБРАЗ ЭПОХИ В ЖИВОПИСИ А.П. РЯБУШКИНА, С.В. ИВАНОВА, А.Н. БЕНУА

COSTUME AS A GENERALIZED IMAGE OF AN ERA IN THE PAINTING OF ANDREY RYABUISHKIN, SERGEY IVANOV AND ALEXANDRE BENOIS

В статье рассматривается костюм как один из основополагающих элементов создания аутентичного стиля эпохи в исторической картине таких мастеров, как А.П.Рябушкин, С.В.Иванов, А.Н.Бенуа. Проводится анализ орнаментальной проработки костюмов в живописи русских художников конца XIX — начала XX в., изменение форм и функций нарядов в процессе обобщения и упрощения образов в отечественной живописи.

The article is devoted to the analysis of the costume as one of the fundamental elements of the historical picture of such masters as Andrey Ryabuishkin, Sergey Ivanov and Alexandre Benois. The article include the researches of the ornamental decoration, the change in the forms and functions of the costumes in the painting of Russian artists of the late 19th —early 20th centuries in the process of generalization and simplification of images in Russian painting.

Ключевые слова: живопись, историческая картина, исторический костюм, передвижники, А.П.Рябушкин, С.В.Иванов, А.Н.Бенуа.

Keywords: painting, grand genre, historical costume, historical works, The Wanderers, Andrey Ryabuishkin, Sergey Ivanov, Alexandre Benois.

Период конца XIX — начала XX в. в истории отечественной живописи ознаменовался становлением нового языка русской исторической картины, чье возникновение было подготовлено метафорическим характером образов исторических полотен. Вовлеченным в создание подобных образов оказался и костюм, чьи формы и функции закономерно изменились в процессе модернистского обобщения и упрощения отечественной живописи. В итоге новая образность позволила зрителю отойти от буквального истолкования содержания исторической картины и начать вкладывать в нее свой собственный, ассоциативный смысл.

Обращаясь к проблеме метафоричности фигуративной живописи, современный российский искусствовед Борис Клюшников обращается к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» (1935 г.), в которой автор анализирует картину Ван Гога «Башмаки» (1886 г.). Разбирая знаменитое полотно, философ отмечает, что произведение искусства может считаться таковым только при условии выхода его из утилитарного контекста. Так, в случае с Ван Гогом, именно «антиутилитарное изображение башмаков делает их выразительным средством, излучающим опыт крестьянства. Крестьянка носит их, она не видит их истины» [3]. Подобная параллель позволяет автору расширить определение метафоры в живописи. Так, метафора, по его мнению, переносит свойства одного объекта на другой, благодаря освобождению и поэтизации этого объекта.

Между тем, освобождением от утилитарной трактовки можно назвать редуцирование знаково-символических функций костюма, актуальных для исторической картины со второй половины XVIII до конца XIX в. Так, к началу XX в. костюм оказался наделен единой функцией обобщения — процесса, предшествующего созданию цельного художественного образа. Вобрав в себя все разнообразие функций, костюм стал отождествляться с эпохой, к которой отсылал сюжет исторического полотна. Теперь весь знаково-символический потенциал костюма в русской исторической картине, наряду с уже освоенной «передвижниками» возможностью рассказывать с его помощью о внутреннем мире и судьбе персонажей, обратился в средство поэтизации образов, создания изобразительной метафоры изображаемой эпохи.

Вместе с тем, как отмечает советский искусствовед А.А Федоров-Давыдов, к началу XX в. русским историческим жанром овладевает пейзаж, «не исторический стаффаж окружает действующих лиц, но, наоборот, эти последние и сами их действия входят как составные части в общий ансамбль, которым пытается теперь передать художник свое представление об эпохе» [6, с. 130]. В качестве примера понимания исторической живописи, благодаря пейзажной доминанте, исследователь приводит акварель А.Н.Бенуа «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I». Пейзажность исторического жанра, по мнению Федорова-Давыдова, состояла в том, что «интерес художника-историка с человека и его действий переносился на исторический предмет, вещь» [6, с. 135]. Таким образом проявлялся пресловутый ретроспективизм художников «Мира искусства», которые всеми силами стремились преодолеть сюжетность, присущую историческому жанру. Ретроспективизм делал возможной подмену исторического события набором определенных предметов. При этом фабула уничтожалась, но нарратив сохранялся, а интерес художника — автора исторической картины — переносился с человека и его поступков на исторический предмет, вещь, имеющую отношение к той или иной эпохе.

Важно отметить, что художники «Мира искусства» не просто стремились уйти от современности. Скорее, относясь к истории как к бутафории, «мирискуссники» переносили быт одной эпохи в другую — «историзация жанра была, таким образом, прямой противоположностью прежней жанризации истории» [6, с. 135]. Сама историческая картина при этом сводилась к тщательной проработке деталей обстановки и костюмов, теряя главное для жанра — указание средствами живописи на главных героев происходящего.

Возрастание роли костюма в исторической картине прослеживается уже в работах В.М.Васнецова и В.И.Сурикова. Орнаментальной проработкой костюмов был занят и А.П.Рябушкин. Будучи мастером историко-бытовой картины, художник, которого Бенуа считал в определенной мере обладателем дара исторического ясновидения, но укорял за кукольность лиц, резкость и грубость письма, создал целый ряд картин, посвященных русскому средневековью. Исследователи наследия Рябушкина отмечали в его работах то, что можно было бы принять за те самые антиутилитарность и поэтику, о которых писал Хайдеггер. Так, художник перенял из древнерусского народного восприятия поэтичность, задушевность и радостно-просветленное отношение к миру:

«Русское историческое прошлое привлекает его прежде всего в связи с романтической мечтой о некоем Золотом веке, ассоциирующемся с эпохой допетровской Руси — XVII столетием» [5, с. 278].

В 1895 г. Рябушкин пишет картину «Московская улица XVII века в праздничный день», которая, появившись на выставке «Мира искусства» в 1899 г., сразу стала значительным событием, благодаря новаторскому, импрессионистскому колористическому и стилистическому решению художником образов героев полотна. Исследователи отмечают «прекрасный колорит картины, построенный на сочетании коричневато-сизых колеров с яркими ударами пунцовых, алых цветов» [2, с. 168]. Полотно открывает зрителю обзор на широкую московскую улицу, запруженную телегами и людьми, движущимися вопреки весенней распутице; на переднем плане ярким пятном локального цвета выделяется фигура девушки в алом опашене, который, по словам Н.И.Костомарова, был «одеждой длинной с частыми пуговицами от верху до низу; у богатых они были золотые или серебряные, у бедных — оловянные» [4, с. 111]. Девушка придерживает полы своих одежд, чтобы не испачкаться в грязи — так становится видна ее белая сорочка; белым написан и повязанный на ее голове платок. Избегая разбеленных цветов и непременных для русской исторической картины конца XIX в. парчовых одежд, художник находит особое, непосредственное звучание для локальных красок своей картины. Все персонажи (даже те, которых художник разместил на дальнем плане) одеты очень ярко, что создает ощущение по-настоящему праздничной, а не зловещей, как у Сурикова, и не кукольной, как у К.Е.Маковского, Москвы. «В художественном мышлении и переживании Рябушкина, связанных с подобным ретроспективизмом, не было ничего, что как-либо могло нарушить чувство художественной меры: ни особой идилличности, ни восторженности, доходящей до патетики и приобретающей оттенок театральности, ни назойливого “витийства”», – утверждают исследователи, отмечая искренность, простоту, сдержанность и утонченность эмоций художника [5, с. 278].

Нежные, но строгие женские образы Рябушкин создает в картине «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899 г.). Наряды героинь, как и стены храма, пестреют разнообразными орнаментами; колорит работы строится на соотношении трех основных цветов: красного, синего и золотого. Автор намеренно возвращается к базовому, характерному для древнерусской живописи, классическому трехцветию: «Здесь та же декоративность, тот же “песенный” лиризм, поэзия цвета и красочного

узорочья. Сразу вспоминаются стенные росписи того же XVII века, увлекшие воображение художника» [5, с. 279]. Отказываясь от главенства контура в пользу моделировки высветлениями и предпочитая плоскостность объему, Рябушкин наделяет локальные цвета повествовательной функцией, мыслит как декоративист, унаследовавший традиции древнерусской иконописи. Одновременно художник демонстрирует импрессионистский подход к изображению, который выражается в ощущении случайности, фотографичности происходящего, «самой живописной манере с эскизной недописанностью отдельных деталей» [5, с. 278].

Допетровскую Русь в полотне «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901 г.) художник изобразил не пугающей, но понятной современнику своей суетой, ожиданием весеннего обновления, праздничной яркостью и неразберихой. Одинокая фигура молодой девушки, свернувшей с шумной праздничной улицы и идущей опустив голову, привлекает внимание зрителя, изначально завороженного будто бы уже слышным звоном свадебных колокольчиков. В костюме загадочной героини — одной из тех одиноких фигур, чьи черты лица и эмоции почти не прочитываются, но запоминаются и потом тревожат еще долго, — много красного цвета. Однако этот цвет — не признак радостного праздника, но символ какого-то другого чувства (то ли обиды, то ли разочарования, то ли немого безутешного горя). Автор не раскрывает секрета своей незнакомки, но, покрыв ее голову бледно-розовым платком, указывает на то, как тяжела человеческая судьба, как велико горе, оставшееся никем не замеченным, лишним, неуместным и таким обыденным.

Новатором в рамках русского исторического жанра рубежа веков стал автор ряда картин социальной направленности, мастер с трагическим и ироническим видением С.В.Иванов. Его работы, посвященные жизни москвичей XVII в., компоновались, согласно модернистскому принципу, подобно кадрам, запечатленным на кинопленке. Такова картина «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901 г.), демонстрирующая две крупные фигуры, намеренно обрезанные краем холста, и ряд мелких, расположенных по периметру полотна. Автор изображает жителей столицы — мужчину и женщину, спешащих по свои делам и мельком бросающих взгляды на прибывших в столицу иноземцев. Седобородый мужчина в тяжелой черной шубе и шапке с меховой опушкой ведет за руку молодую девушку в малиновой шубке, с повязанным под подбородком ярким платком. На мужчине темно-зеленые рукавицы; в

одной руке он держат посох и связку пресловутых баранок. Художник отказался от тщательной проработки узора на головном уборе девушки и дал его крупными локальными пятнами. Фигура стрельца, наполовину скрытого стеной деревянного, типичного для средневековой Москвы, срубного дома, обозначена малиновым цветом. Столь же фрагментарны одежды остальных горожан, которые автор лишь наметил цветными пятнами. Более детально решен костюм вышедшего на московский снег иностранца, однако конкретности его образу это не добавляет. Костюм заморского гостя, будучи объектом внимания персонажей картины, включен художником в общий, чистый, лишенный серебристых, «снежных» бликов, колористический строй картины.

«Боярский возок» (1908 г.) — работа Иванова, полностью выполненная в импрессионистской живописной манере. Отсутствие линии горизонта и диагональная основа композиции, которая «заваливается» вместе с увязшим в снегу и накренившимся на бок возком, создают ощущение затрудненного, зимнего, мучительно медленного движения. Зипуны, шубы, кафтаны и шапки тех, кто окружает яркое пятно возка, скрывающего неизвестных зрителю полумифических бояр, представляют собой цветные пятна серого, черного, охры, коричневого, красного. Белый, с розовыми и голубыми тенями снег не обогащает колеров человеческих фигур, но как будто стремится поглотить их. Костюмы персонажей представляют собой лишь намеки на предметы одежды, и без того хорошо известные зрителю по работам предшественников Иванова, исторических живописцев XVIII–XIX вв. Все, что имеет отношение к костюму в этой картине, — детализация, сложность колорита, пластическая моделировка, символика — становится ненужными в контексте картины-впечатления, возникающего от мысли о тяжести и бессмысленности подневольного движения русской истории сквозь вековой холод. Здесь история, теряя резкость, перестает быть живописным повествованием о конкретных людях и судьбах народа, становясь фрагментарным сновидением, в котором человек оказывается всегда не в фокусе. Так, костюм в русской исторической картине начала XX в. оказывается единственным напоминанием о человеке в контексте истории, становясь тем, чем ранее становились для культуры редкие археологические находки.

В работе «Семья» (1907 г.) автор кардинально меняет фокус и очень крупно изображает, как будто выхватывая с помощью объектива, купеческую семью. Большое семейство важно и неторопливо движется по

заснеженной улице. Самих персонажей — их лиц, характеров, даже фигур — почти не видно из за многослойной одежды. Семейство как будто плывет по бело-голубому снегу, а за ним, как за кораблем, наблюдают двое прохожих, которые, кажется, стоят на противоположном «берегу». Так костюм становится единственным персонажем исторической картины, берущим на себя всю смысловую нагрузку. Вместе с тем, проблема исторической достоверности изображения костюма перестала волновать как художников, так и публику, из-за ее достаточной разработанности к началу XX в. Проблема же национальной принадлежности костюма в русской исторической живописи была решена в пользу выразительности и стилизации.

Таким образом, к началу XX в. костюм вновь, как и во второй половине XVIII в., главным образом, принимает участие в решении композиционно-колористического строя исторической картины, а призванные характеризовать эпоху вещи, в том числе, костюмы, представляют собой лишь «оптическую иллюзию» этих вещей [5, с. 149]. Между тем, тенденция, наметившая «отказ от слишком скрупулезно трактованной детали» [1, с. 105], коей является костюм, наметилась еще в живописи XIX в.

Все детали, из которых складываются изображения версальской серии Бенуа, по выражению Федорова-Давыдова, «играют роль "вех", обозначающих развитие пространства в глубь картины» [1, с. 142]. Совсем сложной задачей становится поиск главного героя акварели «Прогулка короля» (1906 г.). Уходящий прочь, как и сама «костюмная» королевская эпоха, Людовик XIV изображен спиной к зрителю, который смотрит на историю ретроспективным взглядом, без сожаления, страха, восхищения, но лишь с иронией и интересом. Таков же «Парад при Павле I» (1907 г.) из «Русского цикла». Император, его сыновья, а также все участники парада напоминают оловянных солдатиков, застывших каждый в своей позе. Любивший воскрешать историю, которой больше не нужно бояться, художник сам как будто играет с миниатюрными фигурками, чьи одинаковые мундирчики забавляют автора и зрителей, не внушая ни трепета, ни уважения перед армейской дисциплиной, которую так почитал Павел, а также перед выправкой тех, кто носил эти мундиры.

Итак, костюм в русской исторической картине начала XX в. становится ретранслятором смысла, сообщенного ему языком картины. Этот язык, формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов, не предполагает грамматического прочтения, но позволяет воспринимать произведение (объект герменевтического истолкования) на

уровне эстетического переживания. Автор книги «Деталь в живописи» (2010 г.) французский историк искусства Даниэль Арасс использует альтернативный «языку» картины термин «механизм», утверждая, что деталь — это эмблема картины. По мнению исследователя, именно в изображении такой детали художник, организующий механизм картины, достигает высшего мастерства. Кроме того, деталь, в частности, деталь костюма, как утверждает исследователь, способна репрезентировать и саму живопись. «В первой четверти XVI века, — пишет Арасс, — полотнище ткани (изображенное по диагонали или сбоку) становится мотивом, который многие живописцы обыгрывают в различных вариациях, будто эта деталь, окончательно оформившаяся в эпоху Ренессанса, представляла для них особый интерес. Поскольку сам мотив не имеет никакой иконографической или символической ценности, похоже, он использовался лишь для того, чтобы благодаря его эффекту предъявить зрителю изображение как живописную репрезентацию или, если обыгрывать двойной смысл слова, как репрезентацию самой живописи» [1, с. 275].

Таким образом, костюм как обобщенный образ эпохи в живописи русских художников, работавших в историческом жанре в конце XIX – начале XX в. (А.П.Рябушкина, С.В.Иванова, А.Н.Бенуа), также может быть назван эмблемой живописи перечисленных авторов, репрезентирующей стиль, в котором работал каждый из них.

Список литературы:

1. *Арасс Д.* Деталь в живописи. — Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010.

2. *Долгополов И.В.* Мастера и шедевры. В 6 т. Т. 4. — Москва: ТЕРРА, 2000.

3. *Клюшников Б.* Метафора vs. Фигура. Что философы нашли в художниках? — URL: https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12558-metafora-vs-figura-chto-filosofy-nashli-v-hudozhnikah.php (дата обращения: 25.01.2020).

4. *Костомаров Н.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетии. – М., 1992.

5. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — Москва: Искусство, 1991.

6. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство. Статьи и очерки. — Москва: Искусство, 1975.

7. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / перевод с немецкого А.В.Михайлова. — Москва: Академический проект, 2005.