

Русский модерн

Мария Нащокина

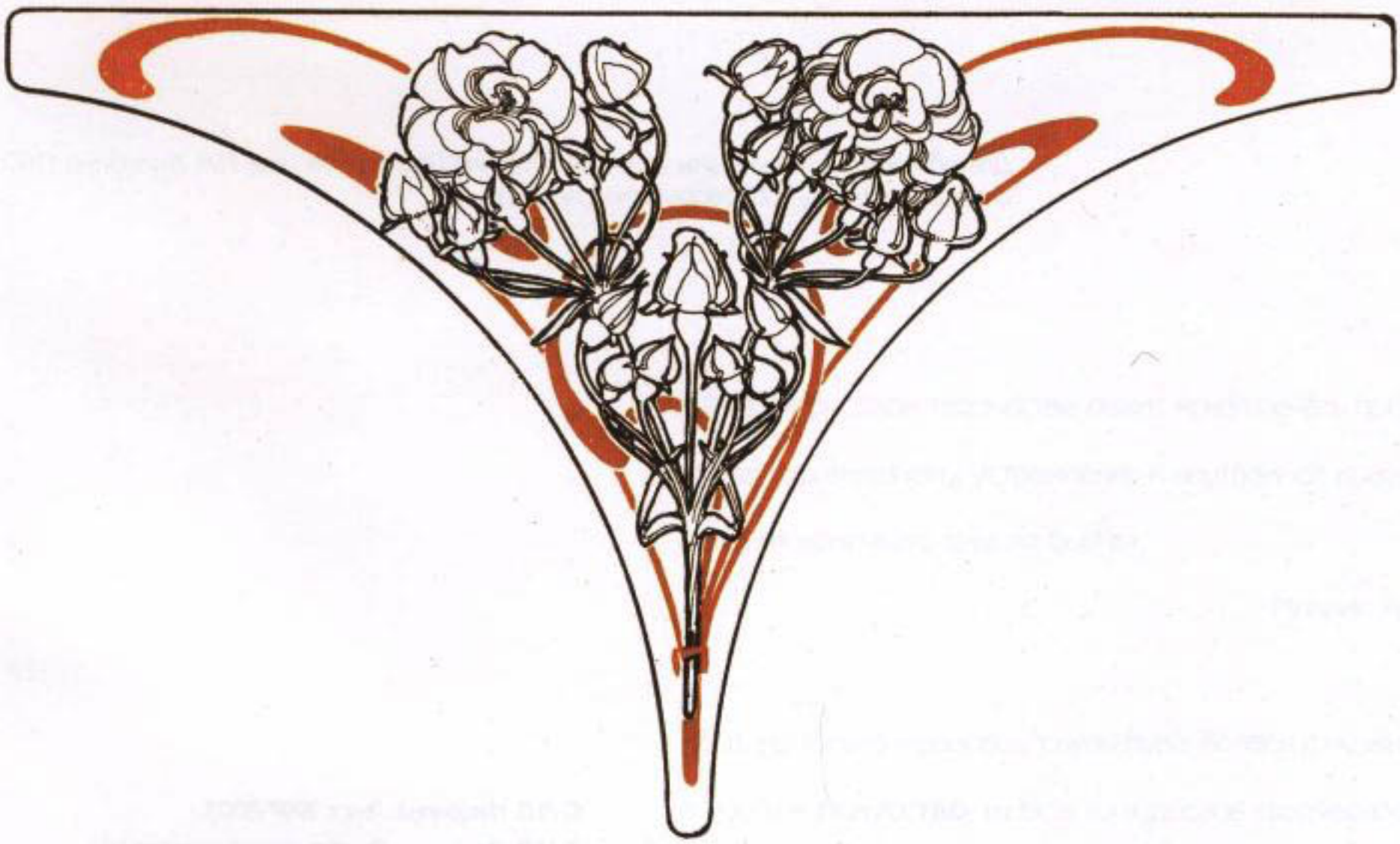
Художественная открытка русского модерна

MMIV

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬНЫХ НАУК

МАРИЯ НАЩОКИНА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОТКРЫТКА РУССКОГО МОДЕРНА



МОСКВА 2004

УДК 656.835 [47+57]:7.036
ББК 65.38+85.1
А3Н37

Рукопись рекомендована к изданию Ученым Советом Научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства Российской Академии архитектуры и строительных наук (НИИТАГ РААСН)
Рецензент – член-корреспондент РААСН, доктор архитектуры, заместитель директора НИИТАГ РААСН И.А. Бондаренко.

Книга издана при поддержке Президентского фонда.

Мария Нащокина
Художественная открытка русского модерна. М., Издательство «Жираф», 2004.
472 с., ил.

Для обложки использованы открытки «Царю Небесному» худ. И.Я. Билибина (1901) и «Со днем ангела» худ. Б.В. Зворыкина (1910-е).

© М.В. Нащокина. Текст. 1997-2003
© М.В. Нащокина. Подбор иллюстраций. 2003
© М.В. Нащокина. Дизайн обложки, макет, верстка. 2003
© ООО «Издательство Жираф». 2004
© Архитектурная мастерская С. Ткаченко

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена и использована в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Моей ненаглядной дочери

«На всем русском творчестве лежит ясная печать предпочтения духовного внешнему, устремления к внутренней красоте, искания конечного смысла бытия».

Михаил Арцыбашев

«Есть не только живопись, скульптура, поэзия и музыка, но есть и вообще **искусство**, то есть то чудесное творческое начало, которое определяется не мастерством художника, но сокровенною сущностью его души. Здесь каждый из нас, не специалист, имеет право сказать свое **нечто**».

Георгий Чулков

«Задача искусства — сохранить (...) мимоидущее».

Валерий Брюсов



Н.С. Самокиш. Почта. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1902. Трехцв.

ПРЕДИСЛОВИЕ



Почтовая открытка — условность, пустяк, безделушка на память. Когда-то её можно было купить в любом киоске, а написав, бросить в ближайший почтовый ящик. В сегодняшней жизни, всё более прагматичной и жёсткой к чувствам и традициям человеческого общения, уже не осталось места ни открыткам, ни почтовым ящикам. Открытка — словно условный знак ушедшей от нас культуры, напоминающий о временах, когда наши соотечественники еще не жалели времени на поддержание многочисленных и разветвлённых дружеских и семейных связей.

В самом деле, сейчас открытки уже вполне можно отнести к архаичным приметам нашего быта. Лет тридцать-сорок назад их еще частенько присылали по праздникам, вряд ли задумываясь о том, что сам нехитрый ритуал короткого послания самым непосредственным образом связан с началом XX века. Просто небольшие кусочки плотной бумаги с банальным рисунком исправно помогали исполнить умозрительный долг вежливости с минимальными затратами времени и эмоций. А между тем, это было что-то вроде последнего отблеска эпохи модерна в антураже послевоенной советской жизни. Эпохи, часто называемой декадансом и упадком, но на деле во многих отношениях бывшей едва ли не более деятельной и оптимистичной,

чем самые радужные годы развитого социализма, эпохи, трогательно уверенной в безграничных созидательных возможностях творческой личности и пронизанной романтической верой в светлое завтра.

Открыточный бум начала столетия, расцветший в Российской империи на дотоле невиданных для нее демократических общественных основаниях, благодаря успешному развитию почтового сообщения по инерции продолжился и после революции 1917 года. Непритязательные советские открытки через громадные просторы страны, еще не охваченные грядущей «мировой паутиной» Интернета, как и прежде, соединяли родственные и любящие души, позволяли поддерживать дружеские связи, обмениваться новостями. Сохранялась в советское время и традиция коллекционирования открыток, бывшего в начале века одним из очень модных занятий, развивавших воображение и приобщавших к разным сторонам жизни и культуры других стран не хуже привычных марок.

В последние годы открытки, даже поздравительные, посылают все реже — телефонная связь, связавшая самые далекие медвежьи углы с городами, быстрее и удобнее, а нагрянувшие компьютеры с модемами, кажется, скоро вообще разучат нас писать. Легко предположить, что несовершенство почтовых открыток как надежного средства связи и их явная неспособность конкурировать с электронной почтой, факсами и телефаксами в конце концов и вовсе положит конец их употреблению.

Предчувствуют это и открыточные издатели. Не случайно сегодняшние открытки сильно изменились. Несмотря на их откровенно зазывающий облик, из них почти полностью исчез элемент художественности. Его отсутствие пытаются компенсировать другими средствами. Появились «говорящие» открытки с музыкальными записями, открытки-раскладушки типа детских книжек, чудовищно огромные открытки-адреса и многообразные вкладыши в конверты с уже написанными приветствиями по разным поводам и на любой вкус — разбитными и строгими, официальными и дружескими, с пошловатыми дилетантскими стишками и цитатами из классической русской поэзии, с претензией на юмор и без нее. Большинство этих открыток издано за рубежом или копирует какие-то виданные там образцы. Рисунки на них, как правило, очень ярки, но редко чем-нибудь замечательны. Эти помпезные полиграфические изделия — прямые наследники прежде популярных в административных сферах дерматиновых юбилейных адресов, а потому их по

привычке иногда прикладывают к пышным букетам и памятным общественным подаркам. Появились и электронные «открытки», которые можно рассылать по Интернету, причем не только со статичным, но и с движущимся изображением — этакие мини-мультики. Все это пока очень далеко от того, что мы называем искусством.

Единственным исключением из общей картины являются современные открытки, издаваемые музеями. Как правило, это репродукции произведений искусства из их коллекций. Довольно последовательно выпускают подобные открытки Государственный Русский музей в С.-Петербурге и Третьяковская галерея в Москве. Любопытные фотооткрытки, причем, как правило, авторские, в последние годы издает Музей архитектуры имени А.В. Щусева в Москве. Таковы серии с фотоработами Игоря Пальмина, «Русский Север. Свидетельство Вильяма Брумфилда», «Год Марии Рогозиной» (2001), две открытки, выпущенные к десятилетию возрождения ОИРУ — Общества изучения русской усадьбы (2002) и т.д.

Поразительным явлением, на сегодня, пожалуй, беспрецедентным, стали рисованные художественные открытки, выпускаемые последние пять лет Государственным музеем-заповедником А.С. Пушкина «Михайловское» в Псковской области. Это настоящие произведения графического искусства, большинство которых создано талантливым художником Энгелем Насибулиным. Пушкинской теме посвящены и очаровательные открытки, выполненные ярким псковским художником Александром Стройло и изданные Музеем Псковского кремля к юбилею поэта. Однако эти уникальные примеры — достояние немногочисленных коллекционеров, в целом они не могут изменить положение открытки в нашей жизни, не могут вернуть ее в наш обиход.

Между тем, будучи сравнительно молодым изобретением цивилизации, художественные открытки в недалеком прошлом представляли собой один из самых распространенных и популярных предметов графического искусства, без которого трудно было обойтись в быту. Хотя за свой недолгий век маленький кусочек плотной бумаги с картинкой успел пережить несколько периодов подъема и упадка, подлинный расцвет открытки как особого вида графики был всего один раз. Он пришелся на первое десятилетие XX века — так называемую эпоху модерна, во многих отношениях ставшую уникальным периодом в развитии русской культуры.

В череде исторических стилей модерн лишь недавно занял надлежащее ему место; даже его творцы и апологеты

не до конца осознавали равноправие модерна с такими признанными стилями прошлого, как ренессанс, барокко или классицизм. Только сегодня, к концу нашего столетия, стало ясно, что за свою короткую жизнь (неполных два десятилетия для истории развития культуры — срок ничтожный) новый стиль сумел охватить и блистательно выразиться во многих сферах искусства. Главной чертой модерна, его особо значимым вкладом в мировую и особенно европейскую культуру, стало создание неповторимой и многообразной предметной среды, пронизанной особой эстетикой и отразившей духовную атмосферу рубежа XIX-XX столетий.

Эпоха модерна осталась в истории искусства как время расцвета графики, особенно графики печатной. Активно развивалось в те годы искусство книжной иллюстрации, плаката, бытового графического дизайна — различных этикеток, упаковок, фирменных знаков и т.п. Журналы, число которых росло тогда не по дням, а по часам, были наполнены множеством бытовых зарисовок, сатирических рисунков, карикатур, графических виньеток, рисованной рекламы и затейливых заставок. Их авторами нередко были выдающиеся мастера. Именно в сфере печатной графики высокое искусство прежде всего оказалось тогда перед насущной необходимостью считаться с массовым вкусом, отвечать эстетическим представлениям широкого обывателя. Кстати, потребность в художниках-оформителях, крепких ремесленниках, способных быстро и качественно проиллюстрировать многообразную периодику и создать любую рисованную рекламную продукцию, раздвигала границы художественного творчества, подчиняя ему прежде незнакомые области.

В свою очередь, на рубеже веков сфера массовой культуры сама стремительно расширялась, распространяясь на жанры, ранее ей не подвластные. Технические достижения, позволявшие все точнее и легче тиражировать любое, самое изысканное произведение, рассчитанное на взыскательный вкус, делали его зачастую в одночасье достоянием миллионов. Другими словами, элитарное и массовое двигались тогда навстречу друг другу, рождая особую эстетику стиля модерн. Художественная элита искала выражения в новых жанрах массового искусства, видя в них широкие, еще не изведанные выразительные возможности, а обыватель стремился к обладанию произведениями высокого искусства, еще недавно ему недоступными.

На пересечении этих тенденций и возникла открытка. Она родилась в Европе во второй половине XIX века как

специфический жанр прикладной графики, по-своему родственный плакату и книжной иллюстрации, но в то же время и отличный от них, обладающий особой эстетикой. Обращенная своими порой примитивными, порой весьма изящными рисунками к тысячам потребителей во всех уголках земного шара, открытая для передачи общих для всех чувств любви, дружбы, заботы, часто привлекающая внимание своей сюжетной или графической неординарностью и национальным колоритом, художественная открытка выразила едва ли не самую суть искусства модерна, его широкую демократическую направленность, национальную природу и, одновременно, тягу к эстетическому совершенству. Этими чертами в полной мере обладала и русская художественная открытка начала XX века, еще не становившаяся предметом специального исследования как особый объект стиля.

В последние годы вышли два важных для нашей темы издания — альбом М.Я. Чапкиной «Художественная открытка. К столетию открытки в России»*, впервые представивший последовательный обзор истории русской рисованной открытки с конца XIX века до 1950-х годов, и фундаментальная монография В.П. Третьякова «Открытые письма Серебряного века»**, подробнейшим образом проследившая деятельность Общины Св. Евгении в качестве крупнейшего отечественного издателя открыток и другой благотворительной полиграфической продукции. В последнем издании были перепечатаны издательские каталоги Общины и дан обширный научный аппарат. Эти книги, конечно, не исчерпали тему, но дали импульс к дальнейшему глубокому и всестороннему исследованию отечественной художественной открытки.

Цель данной книги определена ее заглавием — рассмотреть художественную открытку России как характерный графический жанр эпохи модерна, проследить его историю, очертить круг его творцов и заглавных произведений, обозначить наиболее значимые достижения открыточной графики в изобразительном искусстве, наконец, перенести читателей в атмосферу того времени с помощью излюбленных этим жанром тем. Автор считал своей задачей показать теснейшую связь открытки со стилем модерн, родившимся фактически одновременно с ней, связь, предопределившую и обусловившую ее особенности, композиционные приемы и изобразительные возможности. Спецификой изложения является его компаративный характер — русская открытка рассматривается в сравнении с европейской, проводятся параллели между

** М.Я. Чапкина. Художественная открытка. К столетию открытки в России. М., Галарт, 1993*

*** В.П. Третьяков. Открытые письма Серебряного века». СПб., АО «Славия», 2000*

отдельными мастерами, обозначены наиболее очевидные заимствования и общность художественных принципов.

Текстовую часть в содержательном отношениии существенно дополняет иллюстративная. Автор попытался по возможности представить в ней все наиболее интересное с художественной точки зрения и любопытное по сюжетам, а потому многие открыточные серии опубликованы целиком. Как представляется, это позволяет полнее ощутить особенности авторского замысла, его стилевое и изобразительное единство, декоративную изобретательность и вариативность деталировки. Обширная иллюстративная часть книги систематизирована по тематике, к которой, в основном, тяготела русская художественная открытка. Думается, что такой подбор более интересен читателю, чем простой хронологический ряд, поскольку помогает увидеть наиболее характерные для отечественной открытки мотивы и сюжеты, сопоставить подходы к одной и той же теме у разных художников, понять их общность и различия.

Заключает книгу краткий биографический словарь художников, наиболее ярко проявивших себя в жанре открытки, где рядом с известными именами соседствуют малоизвестные, из которых некоторые вводятся в научный оборот впервые. Короткие биографии составлены с акцентом на вклад в жанр художественной открытки, а потому охватывают, как правило, не все творческое наследие мастеров, а преимущественно их работу в графике и, в некоторых случаях, в театрально-декорационном искусстве, нередко связанных между собой.

Число русских художественных открыток 1900-1910-х годов очень велико. Среди многих сотен открыток, просмотренных автором, в качестве иллюстраций к книге были отобраны в основном образцы высокого художественного уровня, наиболее точно выражающие свое время. Сложности в формировании иллюстративного ряда были обусловлены не только большим количеством выпущенных тогда открыток, но и отсутствием в нашей стране их полных (комплектных) собраний. (Наиболее полным, по-видимому, является петербургское собрание открыток Н.С. Тагрина, которое теперь хранится в Музее истории города С.-Петербурга; познакомиться с ним не удалось из-за незавершенной музейной инвентаризации). Для того чтобы составить полное представление о предмете исследования, автором были просмотрены все основные московские музейные коллекции открыток и несколько крупных частных собраний филокартистов.

* * *

Работа над книгой длилась более пятнадцати лет и потребовала обращения ко многим музейным, библиотечным и частным коллекциям. Автором были осмотрены все наиболее крупные и специализированные открыточные собрания в московских музеях. Это оказалось возможным благодаря благожелательной и квалифицированной поддержке сотрудников Российской государственной библиотеки, Музея истории города Москвы, Государственного исторического музея, Российской государственной библиотеки по искусству, Музея Строгановского училища. Автор приносит благодарность сотрудникам этих музеев и хранителям коллекций: С.Н. Артамоновой, О.В. Мещишиной, Л.Б. Журавской (Отдел изобразительных материалов РГБ), Л.Н. Соловьевой, П.Ф. Николаеву, В.А. Михайлову (МИГМ), Н.Н. Скорняковой, М.К. Гуренок, И.П. Ерохиной (Отдел изобразительных материалов ГИМ). Хочу выразить самую теплую признательность замечательному фотографу ГИМ Владимиру Бойко, виртуозно выполнившему первую съемку отобранных материалов, к сожалению, впоследствии утраченную не по нашей вине.

Сердечная благодарность моему другу фотографу-исследователю М.В. Золотареву, обладателю уникального архива фотодокументов по истории дореволюционной России, за безотказную и действенную помощь в поиске редких рекламных открыток, а также частных коллекционеров, любезно познакомивших меня со своими собраниями и разрешивших частично использовать их для воспроизведения — М.Я. Чапкиной (Москва), В.М. Неделину (Орел), В.М. Рудченко (Москва), Донате Маччелли (Прато, Италия), В.И. Толстой (Москва), М. Твердохлебову (Москва).

Искренно благодарю профессора Эцио Годоли (Флорентийский университет, Италия) за тот интерес к художественной открытке и ее коллекционированию, который он поселил во мне, а также за профессиональную и дружескую поддержку на первом этапе работы над книгой.

Особую признательность хочу выразить коллекционеру и глубокому знатоку русской открытки Марии Яковлевне Чапкиной (Москва), не только оказавшей бескорыстную помощь в подборе иллюстраций, но и ставшей добровольным рецензентом этой книги, высказав ценные замечания и советы по ее тексту.



А. Муха. Рекламная открытка банка «Славия». Прага, 1909, трехцв.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОТКРЫТКИ



Первая почтовая открытка была выпущена в Вене 1 октября 1869 года. С этой даты началось ее быстрое распространение в странах Европы, Америки и Азии. Однако сама идея открытки родилась несколько раньше. Уже с середины XIX века по Европе «путешествовали» подобия открыток — краткие послания на тисненой бумаге. Правда, распространялись они чаще всего не почтой, а с помощью посыльных. Это было удобно как для деловых связей, так и для праздничных поздравлений. В Англии, например, обычай обмениваться рождественскими открытками сложился в эпоху королевы Виктории.[1] Первая такая карточка с рисунком художника Д. Хосли (J.C. Horsley) была издана в 1846 году.[2] Впрочем, по-настоящему популярными английские рождественские открытки стали примерно двадцать лет спустя. За это время создававшие их художники успели, кажется, отразить на них «все аспекты Викторианской жизни».[3]

С начала 1860-х годов некоторые виды открыток стали использоваться в Германии, Франции и других странах. Чаще всего это были подобия визитных карточек: они предваряли визиты владельцев компаний и промышленных предприятий, а потому нередко содержали на лицевой стороне коротенькую рекламу. Они также не проходили

1. Ettinger L.D., Holloway R.G. Compliments of the season. London, Pinguin books, 1947. P. 7.
2. Ibid. P. 37.
3. Ibid. P. 36.

почту, не имели места для марки и не были унифицированы по размеру. В 1861 году в Филадельфии предприниматель Липман запатентовал выпускаемые им уже настоящие почтовые карточки (Lipman's Postal Card)[4], бойко использовавшиеся в частном бизнесе. Эти примеры фиксируют моменты кристаллизации самой идеи почтовой открытки.

Первая европейская почтовая открытка — «Correspondenz-Karte» — появилась в Австрии, и значение этого события трудно переоценить. Именно эта открытка положила начало будущему «открыточному буму». Выглядела она весьма просто — кусочек плотной бумаги размером 85 х 122 мм. Место для адреса располагалось на лицевой стороне и было обведено нехитрой рамкой. В правом углу была помещена напечатанная марка с профилем императора Франца-Иосифа, а в заставке — двуглавый орел, герб империи Габсбургов.

Вскоре после появления открытки в Австро-Венгрии ее подобия вошли в употребление среди немецких и французских солдат на фронтах Франко-прусской войны. 1-го июля 1870 года германский канцлер Бисмарк подписал специальный указ о выпуске немецких «Correspondenz-Karten», на которых в отличие от их австрийских предшественниц не было печатной марки.[5]

Несколько менее прозаично родилась французская открытка. По свидетельству журнала «Открытое письмо», она появилась зимой 1870 года близ города Сийе-ле-Гийом в Бретани, где наплыв многотысячной армии, нуждавшейся в сообщении с Парижем, и недостаток писчей бумаги заставил предприимчивого книгопродавца Леона Бенардо нарезать имевшийся у него бристольский картон на кусочки 66 х 98 мм, одна сторона которых предназначалась для письма, а другая — для адреса.[6] Новинка, позволявшая обходиться без дефицитной бумаги и конверта, пришлась как нельзя кстати. Тогда «издатель», желая сделать свое изобретение более привлекательным, решил снабдить его патриотической рисованной виньеткой. Успех такой усовершенствованной открытки превзошел все ожидания, а Бенардо, став «отцом» двух первых иллюстрированных почтовых открыток, обессмертил свое имя. Описанное событие произошло почти за три года до официального начала использования открыток во Франции.

Как новый способ почтовой связи открытка быстро завоевывала Европу, Америку и другие континенты. 1 октября 1870 года она была введена в обращение в Англии[7], затем в Швеции, а с 1871 года начала выпускаться в Бель-

4. Fanelli G., Godoli E. Art Nouveau Postcards. New York, Rizzoli, 1987. P.10.
5. Ibid.
6. Из истории иллюстрированных открыток // Открытое письмо, СПб., 1905, № 1, С. 3-5.
7. Coysh A.W. The dictionnary of picture post-cards in Britain. 1894-1939. Woodbridge (Suffolk), 1984. P. 9.

Неизв. худ. Франция, б/м, 1900-е, хромолитогр.





А. Кассирс. «Миддельбург». Dietrich&Cie, Брюссель, около 1900, хромолитогр.

гии, Голландии, Дании, Норвегии и Канаде. В 1872 году почтовые открытки появились во Франции, Алжире, Чили и России, в 1873 году — в Соединенных Штатах Америки, Испании, Румынии и Сербии, в 1874 году — в Италии [8] и т.д. Преимущества маленького кусочка картона были оценены повсеместно.

Впрочем, все эти ранние почтовые открытки были в художественном отношении маловыразительны и в большинстве случаев напоминали первый австрийский образец. К счастью, появление художественной французской открытки Бенардо не осталось без продолжения. В том же 1870 году в Германии, в типографии Ольденбурга книгопродавец А. Шварц выпустил несколько открыток с виньетками.[9] Это произошло практически одновременно с экспериментом Бенардо, что поставило перед историками неразрешимый вопрос о принадлежности приоритета в изобретении художественной почтовой открытки. К тому же, элементы рисованных украшений появились в 1870 году и на открытках Великобритании, а к Рождеству того же года английский литограф Джон С. Дэй издал открытки с цветными рамками из дубовых листьев, цветов омелы и надписью «Наилучшие пожелания».[10] Они стали первыми в истории *цветными* открытками, рисунки к которым были предварительно сделаны художником.

И все же: вправе ли эти скромно украшенные кусочки бумаги разного формата называться художественными открытками? На этот вопрос у специалистов всего мира нет единого ответа. Некоторые из них склонны считать первой художественной открыткой ту, что была выпущена в Вене в 1871 году издателем Р. фон Вальдхаймом с рисунком Петара Манойловича. Это была реклама сербской газеты «Zmaj» («Дракон»), издававшейся в Вене. Лицевую часть этой открытки уже полностью занимало изображение огнедышащего дракона, летящего над символическим морем между Стамбулом и Москвой и держащего в когтях бумажный свиток. Рекламные цели преследовало также и английское издательство «Грант и К°», выпустив в 1872 году открытку с рисунком Густава Доре, посвященную опубликованной книге с его же рисунками.[11] Как и большинство ранних открыток, бывших в каком-либо отношении новаторскими, эта была первой, на которой разместилась книжная реклама. Заметим, что хотя для русской художественной открытки начала XX века эта тема была очень редкой, для европейской открытки в стиле модерн (Ар Нуво во Франции и Бельгии, Югендстиль в Германии, в Англии и России — модерн) она

8. Fanelli G., Godoli E. Op. cit. P. 10.
9. См.: Марки, Киев, 1901, № 3, С. 3.
10. Fanelli G., Godoli E. Op. cit.- P. 13.
11. Ibid.

оказалась в числе важнейших. В последующие годы использование открыток в качестве рекламы все более расширялось. Их издавали крупные магазины, отели, рестораны, дирекции всемирных и международных выставок и т.д.

Постепенно все больше открыток использовалось и в почтовом обращении; совершенствовалась техника их печати. Новый этап в истории художественной открытки наступил в середине 1890-х годов после технологического усовершенствования полиграфической отрасли. Если фотогравюра появилась в полиграфии еще в 1840-х годах, хромолитография в 1880-х, то широкое внедрение цветной фототипии, то есть трехцветной автотипии (на полиграфическом жаргоне — трехцветки), относится как раз к началу XX века. Последняя техника и стала самой распространенной при изготовлении открыток. Хорошая цветопередача оказалась одним из решающих обстоятельств в судьбе художественной открытки, ведь вынужденная краткость послания в ней восполнялась именно привлекательной картинкой.

Само наличие сюжета, выбранного отправителем специально для того или иного адресата, в глазах покупателя придавало дополнительный, порой символический смысл даже самому незатейливому изображению. Кроме того, довольно быстро сложилось представление о художественной открытке как мини-пособии при обучении — источнике наглядной информации обо всех сферах искусства, странах и народах, памятных различных событиях. Считается, что в Америке, например, раньше всего появились открытки, посвященные различным юбилеям и годовщинам.[12]

Развитие и повсеместное распространение открыток было бы невозможно без особых международных соглашений. Действительно, 9 октября 1874 года в швейцарском городе Берне представители двадцати двух государств основали Всемирный почтовый союз, а между европейскими странами был заключен Всеобщий почтовый договор.[13] В 1878 году в Париже состоялся конгресс Всемирного почтового союза, в котором участвовали уже 43 государства и на котором был принят единый размер почтовых открыток — 90 x 140 мм, унифицировавший эти миниатюрные произведения печатной графики и облегчивший их разборку и доставку. В 1886 году аналогичный конгресс утвердил свободную циркуляцию открыток во всем мире без пограничных барьеров.

Все эти меры сделали открытку самым простым и дешевым средством международной связи. Подсчитано, что

12. [Burdick G.R.] Pionner post cards. The story of mailing cards to 1898 with an all checklist of publishers and titles. New York, G.R.Burdick, 1957. Preface.

13. Памятник в честь основания почтового союза // Нива, 1903.

А. Кассирс. Из серии зарисовок фламандского быта. Б/м, Брюссель (?), 1900-е, хромолитограф.



странами-членами Всемирного почтового союза в 1894 году было переслано 1750 миллионов открыток, а в период с 1894 по 1919 год их число вообще достигло фантастического размера и исчислялось 140 биллионами.[14] Перед Первой мировой войной Союз объединял 63 государства, а еще 54 были связаны между собой отдельными соглашениями. По сведениям служб Всемирного почтового союза только за один день 1903 года было отправлено около 80 миллионов писем и открыток.[15] Хотя обычно тираж отдельной открытки, например в России, не превышал 5 тысяч экземпляров, совокупные годовые тиражи всех изданных открыток были многотысячными.

Наиболее важный период в истории художественной европейской открытки начался с конца 1890-х годов, приблизительно с 1897-1898 года. Именно тогда издатели отказываются от их традиционного достаточно примитивного оформления и начинают поиски неординарных графических решений. Венское издательство «Филипп и Крамер» приступает к выпуску специальной серии открыток, используя рисунки таких известных тогда художников, как Коломан Мозер и Йозеф Хоффман. В Бельгии издательство «Дитрих и К°» заказывает открыточный дизайн Гизберту Комбацу, Анри Кассирсу и Анри Менье — художникам, ставшим впоследствии крупными мастерам этого жанра, в Лондоне к этому делу приобщается Рафаэль Кирхнер.[16]

Перечень можно продолжить. Он с очевидностью показывает, что этап издания сугубо утилитарной открытки, украшенной лишь виньеткой или невыразительным рисунком художника-ремесленника, закончился. Наступил период формирования и расцвета открытки как самостоятельного жанра прикладной графики, привлекательного для крупнейших художников своего времени и освященного их именами. Конечно, это не означает, что вся открыточная продукция становится высокохудожественной, и иссякает поток открыток, рассчитанных на непритязательный вкус. Открытки начала века очень часто можно отнести к откровенному китчу, они нередко вульгарны, полны пошлостей или скабрезностей, но мы будем в дальнейшем рассматривать только те, что входят в сферу искусства.

Своеобразную черту под первым двадцатилетием своей работы, так тесно связанной с историей открытки, решил подвести сам Всемирный почтовый союз. В 1899 году он постановил отметить юбилей своего основания установкой в Берне памятника, для чего был объявлен международный конкурс. Интернациональное жюри отобрало шесть луч-

14. Fanelli G., Godoli E. Op. cit.- H. 16.
15. Е.Я. Историческая заметка о происхождении и развитии всемирного почтового союза.// Открытое письмо, СПб., 1905. № 11, С.323.
16. Fanelli G., Godoli E. Op. cit. P.16.

А. Кассирс. Из серии зарисовок фламандского быта. Б/м, Брюссель (?), 1900-е, хромолитограф.



ших проектов, авторам которых было предложено продолжить работу. Наконец, в 1902 году выбор был остановлен на проекте берлинского скульптора Э. Гундризера, символически изобразившего части света, объединенные едиными целями, на которых и покоится земной шар.[17] Однако, окончательную поддержку получило другое предложение — монумент французского скульптора Рене де Сен-Марсо, которому и поручили его исполнение.[18] Этот проект, с одной стороны, был более грандиозен, а с другой — более экспрессивен и динамичен, что точнее воплощало своеобразие эстетики того времени. В его замысле тоже присутствовали части света, которые символизировали пять женщин, парящих вокруг земного шара и передающих из рук в руки почтовую корреспонденцию. В композицию были включены и романтизированные горы — скульптурное изображение швейцарского ландшафта, среди которого была помещена аллегория города Берна, в котором была подписана Почтовая конвенция. В целом задуманный монумент был типичным произведением рубежа веков — экспрессия внешней формы сочеталась в нем с простотой символики, которую можно было легко пересказать словами.

Вступление открытки в новую фазу своего развития медленно зафиксировали и авторитетные художественные журналы — едва ли не самые активные распространители стиля модерн в графику — такие как немецкие «Югенд» и «Симплициссимус», австрийский «Ver Sacrum» («Священная весна»), французский «Кокорико». Они расширили круг своих потребителей, печатая на открытках рисунки, ранее опубликованные на их страницах. Жанр только обретал свое лицо, и подбор рисунков вносил свою лепту в его формирование. Многие графические миниатюры, помещенные на открытках вне журнального текста, воспринимались совсем по-иному. Все яснее становилась специфика открытки как самостоятельного и оригинального произведения прикладной графики. В то же время в эту новую область графического искусства входило все больше художников, специально рисовавших для открыток и даже создававших серии открыток, объединенные общей темой или единой графической манерой.

Стоит особо упомянуть работу в открытке знаменитого австрийского художественного объединения начала века — Венской мастерской. Созданная по инициативе известного архитектора Йозефа Хоффмана и скульптора Коломана Мозера по образцу лондонской «Гильдии ремесленников», воплощавшей идеи Джона Рёскина и Уильяма



Р. Кирхнер. Theo Stroefer, Нюрнберг, 1900, хромолитогр.

17. Памятник в честь основания почтового союза... С. 927-928.
18. Памятник всемирного почтового союза // Открытое письмо, 1905. № 2. С. 59-60.



Де Люк. Clemtnt, Tournier & Cie, Женева, 1900-е, хромолитогр.

Морриса, она была зарегистрирована в 1903 году как «Производственное товарищество художников-ремесленников Вены — Венская мастерская». Благодаря сотрудничеству крупных художников — Оскара Кокошки, Эгона Шиле, Рудольфа Калбаха, Елены Маковской-Лукш и других, Венская мастерская выпускала немало печатной графики. Среди ее продукции около 1000 видов почтовых открыток, большинство которых демонстрировали очень высокое художественное качество, представляя самоценные произведения графического искусства.

Интерес к новому жанру был так велик, что на рубеже веков родился новый вид художественных журналов, специально посвященных проблемам создания и выпуска открыток. В 1898 году в Германии появился «Die illustrierte Postkarte», в Италии (Милане) — «La Cartolina Postale illustrata», в 1899 году во Франции — «La carte postale illustree».[19] Аналогичные издания выходили и в других странах. Повсеместно появились журналы, посвященные коллекционированию открыток, которые информировали о новинках, а также освещали как чисто практические, так и художественные проблемы жанра. В начале XX века по всему миру состоялось множество открыточных выставок, также способствовавших популяризации последних, их распространению и коллекционированию.

19. Fanelli G., Godoli e. Op. cit.- P.16.

Переходя к более подробной истории развития художественной открытки стоит коротко коснуться терминологии. Стоит подчеркнуть, что единообразия в ней пока нет не только у историков искусства, но и у коллекционеров. Кроме устоявшегося понятия «художественная открытка», которым обозначают все разновидности жанра, содержащие элемент художественного творчества, возникает необходимость терминологически обозначить те произведения графики, которые были созданы художниками специально для открыток. У филокартистов для этого бытуют названия «авторская» и «иллюстрированная» открытка. Например, крупнейший петербургский коллекционер Н.С. Тагрин предпочитал термин «иллюстрированная». На наш взгляд, он не очень удачен, поскольку согласно привычному смыслу этого слова, так можно назвать любые открытки с картинками. Неудобен и термин «авторская», ведь в этом случае непонятно, как называть открытки с теми авторскими рисунками, которые создавались независимо от целей открыточного издания. На наш взгляд, удобнее использовать термин «рисованная» открытка, хотя и он не свободен от недостатков — у коллекционеров так нередко обозначают оригинальный рисунок, выполненный в размер

Неизв. худ. [Театральный костюм – ?]. Россия, б/м, 1910-е, «саморисовка» – акварель, тушь.



открытки и использованный для почтового послания (правда, для таких открыток придумали и термин «саморисовка», возможно, более удачный). Трудно сказать, какой из терминов в конце концов приживется, но исходя из высказанных соображений, в дальнейшем мы будем употреблять именно термин «рисованная», который по смыслу кажется наиболее близким обозначаемой специфике.

Формируясь как жанр, рисованная открытка постепенно обособливалась от родственных ей графических жанров. Книжная или альбомная виньетка трансформировалась на ее поле в композицию, непосредственно обращенную к зрителю, чаще всего несущую определенную смысловую нагрузку и рассчитанную на размещение небольшого рукописного текста. Открытки, изданные до 1904 года, всегда имели на лицевой стороне место для собственно послания, поскольку с обратной стороны (там, где клеилась марка) можно было писать только адрес. Этот порядок был изменен лишь 1 февраля 1904 года, когда Всемирный почтовый союз разрешил разделить адресную сторону на две части, чтобы использовать правую для адреса, а левую — для письма. С этого времени на картинке с лицевой стороны перестали оставлять место для текста.

Интересно, что до принятия этого соглашения необходимость оставлять на рисунке часть свободного поля превратилась для художников в увлекательную графическую игру. Какие только варианты не были ими испробованы, какие только формы не принимал этот небольшой кусочек бумаги без рисунка, входя порой в сложные композиционные взаимосвязи с изображением! Он мог быть обрамлен пышными волосами прелестной барышни, пересекаться ее ловко танцующими ножками, быть окутанным дымом папиросы или фимиама, находиться в плену цветочных стеблей, выглядывать из-под колес мчащегося автомобиля, наконец вытеснять собой открыточных персонажей, толпящихся вокруг него подобно актерам возле суфлерской будки. Поле для текста могло быть ограничено линией или растворено в пейзажных далях картинки, быть симметричным или несимметричным, в извилистой рамке или без нее, но одно всегда оставалось неизменным — поле для текста нельзя было проигнорировать. Именно оно придавало смысл открытке как средству связи между людьми. Вот почему на открытках 1898-1903 годов поле для текста художники очень часто делали основой графической композиции.

Казалось бы, много общего у открытки было и с книжной иллюстрацией. Недаром некоторые книжные магазины и издательства популяризировали с ее помощью свою про-

Неизв. худ. Австрия (?) M.M. Vienn, б/м, 1900-е, фототипия с подкраской акварелью.





К. Саже. «Национальный гимн». A. Noyer, Париж, 1900-е, трехцв.

дукцию. Действительно, открытки нередко изображали жанровые сцены, городские пейзажи, популярных литературных и театральных персонажей. Однако в отличие от книжных иллюстраций, открыточные рисунки чаще всего были соотносимы с реалиями жизни, на что обычно никогда не рассчитывал иллюстратор книги. Театральный персонаж мог рассказать об увиденном спектакле, кокетливая женская головка — напомнить черты возлюбленной, сценка любовного свидания — сообщить о предстоящей встрече, пейзаж — рассказать об увиденном. Это самые простые примеры.

Изощренная фантазия отправителей и адресатов была способна на самые невероятные толкования и ассоциации. Недостаток места для письма (особенно до 1904 года) нередко делал открыточные изображения существенной частью посылаемой информации, наделял особым смыслом самые бесхитростные сюжеты. Ассоциативная связь рисунков на открытках конца XIX — начала XX века независимо от их тематики с содержанием послания и реалиями повседневной жизни того времени, безусловно, относится к специфическим чертам этого жанра.

Общие черты открытка имела и с плакатом. Недаром многие плакаты были распространены с ее помощью в тысячах уменьшенных копий. Особенно часто перепечатывались на открытках плакаты выставок, известных ресторанов, театров, кабаре. Упомянем французские открытки с плакатов льежской выставки 1905 года, кабаре «Мулен-Руж»; австрийские — с плакатов международной выставки в Вене в 1910 году или итальянские — с плакатов международной выставки искусств в Венеции в 1907 году, в Турине и Риме в 1911 году. По свидетельству современницы, «в Париже серия почтовых карточек талантливого художника Мюша (А. Мухи — *М.Н.*) с афишами, составленными им для пьес Сарры Бернар, разошлась в несколько дней»[20]. В годы Первой мировой войны на открытках широко распространилась разнообразная военная плакатная тематика.

Чаще всего на открытки переносились броские лаконичные плакаты без мелких надписей. Поскольку открытка имела определенный размер, а габариты и пропорции плакатов были разные, последние часто обводились дополнительными рамками, порой графически адаптировались, то есть упрощались для подобной репродукции. Конечно, по силе впечатления открытка не могла соперничать с яркими, иногда вызывающими пятнами плакатов, которые приковывали к себе внимание даже в пестрой мно-

20. Шабельская Н.Л. Новая отрасль художественной промышленности // Искусство и художественная промышленность, СПб., 1899. № 8. С. 676.

голикой среде города. Обычно открытки сохраняли лишь память о том или ином плакате, однако в свое время, доходя до самых отдаленных городков и селений, они нередко в полной мере исполняли роль плаката и знакомили провинциалов с последними столичными экспозиционными новинками.

Роль коммерческой рекламы также не была чужда художественной открытке. Известны многочисленные образцы с рекламой разнообразных сортов пива и вина, моделей шляпок и обуви, ателье модисток и фотографов и т.д. Такие открытки зачастую можно сравнить с графикой рекламных вкладышей и товарных этикеток. И это родство не только внешнее. Подобие размеров, расчет на близкую точку зрения, на возможность подержать в руках, наконец, идентичность рекламных целей делают их типологически сходными.

Открытка, по-своему, похожа и на графическую миниатюру, которая тоже предполагала пристальное рассматривание вблизи. Такой тесный контакт с потребителем порождал у художников особое внимание к проработке деталей, к точности и изысканности линий, к мягкой гармоничности или, напротив, к яркой контрастности цветовых сочетаний, в одинаковой степени могущих явиться объектом любования. Как и миниатюра, открытка требовала какого-то времени на созерцание. Правда, в отличие от нее, конечная утилитарность и стандартный размер, на котором помещался открыточный рисунок, делал естественной и необходимой гораздо большую степень условности и графической стилизации открытки, чем подразумевала миниатюра.

Впрочем, в этом проявила себя и эстетика самого стиля модерн, тяготевшего к магии изогнутых, изломанных линий, к четкости контуров, линеарному разграничению красочных пятен, к их острой силуэтности. Прихотливая линия франко-бельгийского Ар Нуво вносила в орнаментику открыток свою энергичную экспрессию. Она игриво обегала кудрявые женские головки, складки одежд, извивы растений, венчики цветков, с неиссякаемой изобретательностью создавала тысячи орнаментальных рамок и сходных с орнаментом надписей. Линеарная изысканность и стильность графических произведений австрийского Сецессиона и немецкого Югендстиля демонстрировали другую ипостась графических возможностей эпохи. Но всех их объединял подлинный культ линии, бывший, пожалуй, наиболее характерной чертой европейской открыточной графики начала XX века.

Неповторимый отпечаток эпохи модерна несла и излюбленная открыткой тематика. Едва ли не центральным

М. Монье. Изд. И. Лапина, Париж, 1900-е, хромолитогр.





К. Саже. «Мужское платье». Париж, б/г, литогр., с подкраской акварелью.

объектом изображения в ней была женщина. Кокетливые парижанки из серии «Сцены из парижской жизни» А.-Т. Стейнлена, демонические красотки с дармштадских открыток Ханса Кристиансена, приторно прекрасные, сотканные из тонких тканей, множества цветов и украшений женщины Альфонса Мухи, сопровожденные морализующими надписями-намеками девичьи портреты Гаррисона Фишера, прелестные головки американца Филиппа Буало, знойные итальянки Альберто Мартини, игривые жительницы Вены на открытках австрийской художницы-графика Алисы Ванке — все они вместе создавали портрет женщины своего времени. Прекрасная и вздорная, нежная и лживая, любящая и продажная, объект любования и насмешки, женщина-вамп и воплощенная невинность — такой двойственной предстает женщина в мире открытки.

От женщины неотделима и тема эротики, которая в эпоху модерна впервые открыто увлекла лучших художников свого времени и уверенно вошла в изобразительное искусство. Вопросы пола стали тогда обсуждаться не только в научных кругах и в свободной прессе, но и в чопорных светских гостиных. Некоторая приземленность жанра открытки и, одновременно, широчайшая сфера бытования, с одной стороны, позволили эротике занять в нем довольно большое место, с другой — внесли ощутимый оттенок скабрезности в большинство подобных образцов. И все-таки тема эротики довольно ярко отразилась в австрийской и французской открытке. На открытках Венской мастерской издавали откровенно эротичную графику Э. Шиле, другие венские издательства тиражировали произведения Г. Климта. По-своему эротичными были некоторые открытки А. Мухи, завуалированная эротика присутствовала и в открытках француза Мануэля Монье. Именно в этой последней редакции она была подхвачена в русской графике — К. Сомова, А. Ремизовой (Мисс), С. Лодыгина и других.

Родственная женской была и не менее популярная на рубеже веков тема моды. Собственно сам феномен моды в полный голос заявил о себе именно тогда. Одеваться по моде стало теперь не только признаком хорошего тона, но и означало «идти в ногу со временем». Открыточные красотки всегда были одеты по моде, но этим связь открытки с модой не ограничивалась. В период модерна открытка часто впрямую исполняла роль журнала мод — целые открыточные серии посвящались публикации моделей одежды и ее аксессуаров, выполненных нередко с виртуозным графическим мастерством. Лидировали в

этой тематике француз К. Саже, австрийцы М. Кохлер, Е.Д. Виммер, М. Ликарц. Модели одежды представали на открытках не только как документ текущего времени, но и как самоценное графическое произведение. Они пропагандировали не только новые модели одежды, но и стиль, манеру держаться, даже макияж. В этом смысле представляется, что открытка безусловно внесла свой вклад в развитие дизайна одежды как сферы декоративно-прикладного искусства.

Жадное внимание европейской и американской открыток начала XX века к современности, их своеобразное, почти детское «любопытство» заставляло художников схватывать в повседневной жизни все приметы нового. В фокусе их интересов — спортивная жизнь того времени (скачки, автогонки, полеты на аэропланах и др.), театральные премьеры, быстро меняющийся образ города с его уличной толчеей, автомобилями, трамваями, магазинами, телефонами. Трудно назвать какое-либо политическое или культурное событие, знаменательный юбилей или научное открытие, которых не отразила бы открытка. Отдельные экземпляры и целые серии их представляли зарисовки народных типов, народной одежды, остроумные карикатуры, мир растений и животных, портреты и т.д. Много внимания в открытке модерна уделялось и детям. Дети по традиции не только сопровождали рождественские и пасхальные сюжеты, но также вошли в мир открытки со своими играми, шалостями, простодушными чувствами и взаимоотношениями. С началом Первой мировой войны повседневной в открытке стала военная тема, потеснившая привычные политические карикатуры и приблизившая страшные будни войны к миллионам европейцев.

Как видим, европейская открытка реагировала на все изменения стремительно меняющейся действительности, но жизнь все же обогнала ее. Распространение телефона и автомобиля, еще недавно ею так простодушно и восторженно прославлявшихся, положили конец «открыточному буму». Закат открытки модерна в Западной Европе начался в конце Первой мировой войны, и, хотя в 1920-х годах были еще очень популярны карточки в стиле Ар Деко[21], судьба ее была уже предрешена. Рисованная открытка вновь оказалась на периферии графического искусства, довольствуясь ролью дежурного приветствия, исполненного безызвестным рисовальщиком. Эйфория получения и отсылки красочных художественных почтовых посланий ушла в прошлое, оставив только коллекционерам радость приобщения к графическим изыскам своего звездного часа.



Ф. Буало. «Чистота». Reinthal & Newman, Нью Йорк, 1907, полутон. печать.

21. Coysh A.W. Op. cit.- P. 9.



Ф. Буало. «Кольца на ее пальцах». Reinthal & Newman, Нью Йорк, 1907, полутон. печать.

Такова была краткая история художественной открытки в Европе и Америке, во многом повлиявшая на формирование русской художественной открытки.

Для сравнения заметим, что совсем по-иному сложилась в 1910-1920-е годы судьба русской открытки. В России после революции, прервавшей на время любую мирную издательскую деятельность и нарушившую все планы, еще долго по инерции печатали с готовых клише открытки эпохи модерна. Одновременно появились новые авнгардные открытки с работами Моора, Стенберга, Родченко, Клуциса, которые сейчас высоко ценятся коллекционерами. Советскими издателями не были забыты и идеологические возможности открытки, так полно раскрывшиеся в годы Первой мировой войны — на ней вновь стали публиковать политические плакаты и сатирические рисунки. Последний всплеск умирающего искусства художественной открытки в СССР пришелся на годы Великой Отечественной войны.



Н.В. Маторин. «Микула Селянинович». Изд. А. Элиассон, Стокгольм, 1900-е, трехцв.

МАССОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОТКРЫТКА В РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ



Первая российская открытка была введена в обращение 1 января 1872 года. Таким образом, Россия оказалась среди стран, где она начала распространяться очень рано. Однако рождение русской иллюстрированной открытки произошло гораздо позже. По свидетельству историографов, первая российская открытка с картинкой была издана в Риге в 1894 году.[22] С середины 1890-х годов количество рисованных открыток заметно растет. Этот рост был в какой-то мере синхронизирован с общеевропейским как в количественном, так и в художественном отношениях. К числу первых относятся московские открытки, скомпонованные из рисованных видов отдельных сооружений и монументов города, надписей и орнаментов.

Принято считать одной из самых ранних открытку с видом Англиканской церкви в Москве (1882, арх. Р.К. Фримен), которую относят к 1895 году.[23] Изданная Товариществом И.Н. Кушнерева и К° в Москве, она была весьма схожа со своими западноевропейскими прототипами. Торговый дом Закс и Яррес, по заказу которого ее напечатали, был инициатором выпуска еще нескольких открыток с видами Москвы. Они очень напоминали немецкие, английские, итальянские, швейцарские открытки с видами

22. Белицкий Я.М., Глезер Г.Н. Рассказы об открытках. М., Радио и связь, 1986. С. 3.
23. Забочень М.С. Филокартия. М., Связь, 1973. С. 34.
24. См.: Burdick G.R. Op. cit. P. 100, 104, 106, 137, 138.

городов и местностей, выпускавшиеся в 1894-1897 годах.[24]

Архитектурные виды были нарисованы художником как бы на отдельных кусочках бумаги различной формы и живописно смонтированы в единую композицию по принципу «натюрморта-обманки». Так называли в XVIII — XIX веках натуралистически изображенные на полотне группы разнообразных, чаще всего плоских предметов, создававших посредством теней и цветовых рефлексов иллюзорный эффект существования вне фона картины. Крохотные виды московских зданий на этих открытках также отделялись друг от друга и от фона тенями, переплетались лентами, цветами и орнаментами, что должно было создавать иллюзию бумажного коллажа. Такой прием был широко распространен в конце XIX века в открытках всего мира.

Сходство между собой русских и европейских открыток того времени было обусловлено не только общностью эстетических представлений в этой сфере прикладного искусства, но и тем, что в качестве первых заказчиков чаще всего выступали иностранные фирмы, работавшие в России, а также то, что изготавливали первые русские открытки в основном за рубежом. Для этого прибегали к услугам главным образом немецких, шведских, иногда швейцарских фирм. Видовые литографированные московские открытки в конце XIX — начале XX века выпускали типографии Шафера-Шайбе (Otto Schaefer, Scheibe) в Берлине, литографические заведения Вецель & Науман и Дибберн & Шмерлинг в Лейпциге, типография Гранберга в Стокгольме. Некоторые ранние открытки с русской тематикой изготавливались и во Франции. Такова серия, посвященная визиту императора Николая II во Францию в 1896 году, где фотографии были скомбинированы с рисованными элементами[25], а также серия, освещавшая визит президента Французской республики Феликса Фора в Россию в 1897 году.[26]

Несмотря на то, что в России открытка начала распространяться как средство почтовой связи раньше, чем во многих европейских странах, в художественном отношении она долго не могла обрести свое лицо. Первоначально это было обусловлено отсутствием необходимого полиграфического оборудования, несколько позже — недостатком мощностей для организации широкомасштабного производства. Долгое время русская открытка оставалась зависимой и от степени освоения технологических новшеств, влиявших на ее изобразительные возможности. Например, внедрение блестящих металлических и глянцевых покрытий или рельефа в открытку России осуществлялось типографиями Франции и Германии.

25. Ibid., P. 15.
26. Ibid., P. 107.

Неизв. худ. Поздравительная открытка. Германия (?), б/м, 1900-е, хромолитограф. с тиснением.





Неизв. худ. «Христос Воскресе!». Германия, б/м, 1900-е, хромолитогр.

Великолепная серия видов московских достопримечательностей, напоминавшая своими белыми рельефными изображениями на голубом фоне знаменитые рельефы скульптора и художника первой половины XIX века Ф. Толстого из фарфорового бисквита, посвященные победе в войне с Наполеоном, была выпущена франко-немецким издательством P.O.F. Эта фирма выпускала по московским заказам и другие рельефные и не менее высококачественные открытки. Если в Европе эта техника распространилась уже в 1860-1870-е годы, в России техническая возможность издавать подобные отечественные открытки появилась только в конце 1900-х — 1910-х годах. В частности, на выпуске рельефных открыток, очень характерных для эпохи модерна, но относящихся скорее к жанру мелкой скульптурной пластики, чем к графике, специализировались полиграфические заведения Т. Киббель в С.-Петербурге и Ю. Кирстен в Москве. Впрочем, стоит подчеркнуть и другое — рельефные открытки имели в целом меньший спрос, чем обычные цветные автотипии, поскольку на них было не очень удобно писать.

Трудности возникали и с полихромной печатью. Несмотря на наличие нескольких первоклассных типографий в обеих столицах, они все же не могли обеспечить всю возникавшую потребность. О дефиците в этой области говорит тот факт, что даже часть различной полиграфической продукции 1900 — 1910-х годов продолжала нередко ориентироваться на иностранную базу. Например, литературно-художественный светский журнал «Пробуждение», желая поднять свой престиж, сообщал своим читателям в 1907 году, что к печатанию цветных вклеек для него будут привлечены художественные фирмы Берлина, Лейпцига и Парижа. Эти города неизменно участвовали и в издании российских открыток. Пожалуй, следует отметить лишь то, что если в конце XIX — первые годы XX века доля их продукции в этой сфере была весьма значительна, с середины 1900-х годов она становится гораздо меньше, причем не столько за счет уменьшения выпуска российских открыток за рубежом, сколько за счет расширения их отечественного производства. Нельзя не упомянуть и еще одну, традиционно российскую причину использования иностранных типографий — желание или необходимость обойти отечественные цензурные препоны, ведь на любое полиграфическое изделие требовалось специальное разрешение властей (отметки «Дозволено цензурой» внимательный читатель найдет на любой русской открытке начала XX века).

Неизв. худ. Поздравительная открытка с наклейкой из бархата. Германия (?), б/м, 1900-е, хромолитограф. с золотым тиснением.



Художественные возможности нового жанра Россия первоначально открывала для себя тоже на западноевро-

пейских примерах. Первая серьезная статья в русской прессе, определившая открытку как новую отрасль художественной промышленности, была опубликована в 1899 году энтузиастом и коллекционером Натальей Леонидовной Шабельской (1841-1904). Она как раз была посвящена обзору западной открытки и размышлениям в этой связи о возможных перспективах развития художественной открытки в России. Оценки Шабельской особенно ценны для нас потому, что она не была в искусстве случайным человеком. Имя этой замечательной женщины вошло в русское искусство не только благодаря ее великолепному собранию древнерусских и западноевропейских вышивок, кружев, народных костюмов, костяных ларцов и некоторых других предметов старины[27], но и благодаря ее подвижническим усилиям по возрождению русской вышивки. Она руководила небольшим вышивальным заведением, где трудились мастерицы, ее дочери и она сама, вышивая подушки, скатерти, полотенца и занавеси[28], устраивала выставки, пропагандировала вышивку как вид искусства. Коллекционировала она и открытку, причем основу ее собрания составляли именно западноевропейские образцы.

В своем очерке Шабельская рассказала о новом понимании открытки на Западе и о тенденциях в ее художественном развитии. Она чутко подметила, что хотя открытка давно превратилась в предмет повседневной необходимости, ее диапазон в последние годы XIX в. начал стремительно расширяться. Открытка предстала как самое доступное общеобразовательное пособие по искусству, географии, художественным выставкам, этнографии, биологии, археологии, астрономии.[29]

Н.Л. Шабельская довольно подробно описала разнообразную тематику западноевропейской открытки, которая обладала потенциальной дидактичностью. Музейные собрания, чудеса природы, портреты знаменитостей, сцены быта и одежда разных народов, виды птиц и животных, стихотворные строки, избранные афоризмы и многое другое, будучи изданным на открытках обретало широчайшую аудиторию. Шабельская оценила и возможный социальный эффект от использования открыток для обучения бедных, приводя в пример широкомасштабное отлаженное открыточное производство Германии.

Предсказывая большое будущее российских открыток, Н.Л. Шабельская первой уловила их родовую близость к народной картинке и лубку[30] — жанрам, как известно, издревле популярным среди крестьянства. И в этом она не ошиблась. С первых шагов русской художественной от-



Неизв. худ. «Христос Воскресе!». Германия, б/м, 1900-е, хромолитогр. с золотым тиснением.

27. Из записной книжки А.П. Бахрушина. С примеч. С. Цявловского. М., изд. Л.Э. Бухгейм, 1916. С. 30.
28. Там же. С. 678.
29. Шабельская Н.Л. Указ. соч.-С.671, 676.
30. Там же. С. 678.



Неизв. худ. [Пасхальная]. Германия (?), б/м, 1900-е, хромолитогр.

крытки действительно появились мастера, ориентировавшиеся на эстетику народной картинки и по простоте сюжета и по манере исполнения. Подобными открытками с рисунками (например, Н.Н. Каразина) крестьяне начала XX века, так же, как и их предки двумя столетиями раньше, обклеивали внутреннюю сторону крышек своих заветных сундуков. Это ли не достоверное свидетельство поистине широчайшей популярности открытки в народной среде!

По мнению Шабельской, успех ждал русскую открытку и в Европе, где Россию все еще знали мало: «Русская художественная карточка получит на Западе огромный спрос, по своей редкости и своеобразности, и войдет в моду более, чем карточки других стран... Россия так богата материалами, что нельзя бояться, чтобы источник их иссяк».[31] Свою статью она закончила своеобразным гимном открытке и призывом к русским художникам увидеть в ней новую сферу творчества: «Почтовая карточка как одно из орудий распространения знания, развития чувства изящного, любви к природе, ко всему прекрасному, — это не забава, и труд, потраченный на украшение ее, в в высшей степени важен и плодотворен... Художники, работающие над почтовой карточкой, будут деятелями на почве народной. Не так давно наши почтовые карточки приготовлялись за границей, в последнее время они стали уже печататься в России и для украшения их привлекаются наши лучшие художники. Пожелаем же...чтобы наша почтовая карточка стала такой же художественной, изящной, поучительной и полезной... как западноевропейская, чтобы эта новая отрасль художественной промышленности все более развивалась и процветала».[32]

Пожелание Шабельской воплотилось в реальность в русских открытках 1900-1910-х годов Общины Св. Евгении, издательства «Ришар», скоропечатни А.А. Левенсон, типографского заведения Е.Ф. Кудиновой, фабрики А.Ф. Постнова и других. Однако их художественная продукция, к которой мы обратимся позднее, лишь частично покрывала потребности гигантского российского рынка, поэтому на протяжении всего этого периода она соседствовала с разнообразной, полиграфически очень качественной европейской открыткой.

К сожалению, та ее часть, что распространялась в России, в своем большинстве была рассчитана на невзыскательный массовый вкус и обладала невысокими художественными достоинствами. «Знамение времени — сюжеты более или менее легкомысленные, главным местом производства которых является современный Вавилон — Па-

31. Там же.
32. Там же. С.681 – 682.

Неизв. худ. «С Новым Годом!». Германия (?), EAS, 1900-е, хромолитогр. с тиснением.



риж».[33] Лучшие образцы европейской открыточной графики попадали в Россию только с помощью почты или коллекционеров. Тем не менее, деятельность иностранных издателей в России и русских за рубежом стоит того, чтобы рассказать о ней подробнее. Она существенно влияла на массовую российскую продукцию, не без ее помощи кристаллизовались и общие представления об открытке как художественном жанре.

Преследуя прежде всего коммерческие цели, иностранные издатели специализировались, в основном, на выпуске праздничных открыток — рождественских, новогодних, пасхальных. Среди изображений преобладали зимние и весенние пейзажи во всевозможных рамках, ангелочки, пухлые новогодние свинки, колокольчики, гномы и весенние цветы. Все это дополнялось поздравительными надписями. (Иногда на изданных за рубежом открытках надписи на русском языке впечатывались позже вручную посредством обычного штампа. Такие надписи обычно легко отличимы, поскольку их стилистика, цвет и размещение на открыточном поле лишь приблизительно соответствуют изображению). Тщательно нарисованные и ярко раскрашенные, нередко дополненные тиснением и позолотой, иногда коллажем из фотографий, такие открытки, бесспорно, привлекали внимание неискушенной публики, хотя с точки зрения искусства это были произведения ремесленников, нередко выражавшие бесхитростную и откровенную эстетику китча.

Среди зарубежных издательств, выпускавших открытки для России, лидировали фирмы Германии. Часто они не обозначали себя даже буквенной аббревиатурой, а только печатали на обороте надпись «Printed in Germany» («Напечатано в Германии»). Тем не менее, известно, что среди них были издательские фирмы Берлина, Дрездена, Лейпцига, Нюрнберга, Мюнхена, Франкфурта-на-Майне, Штутгарта, Гамбурга, — что, впрочем, закономерно: эти города издавали художественные открытки для всей Европы.[34] Многие немецкие издатели имели отделения в Великобритании и Соединенных Штатах Америки — основных конкурентах Германии в этой области. В свою очередь, некоторые английские фирмы обладали немецкими филиалами, по мощности нередко не уступавшими головным производствам.

Особенно много открыток для русского рынка печатало берлинское отделение лондонской фирмы E.A. Schwerdtfeger & C° of London.[35] Ее характерной трехбуквенной эмблемой EAF, заключенной в форму сердечка,



П. Эбнер. [Рождественская]. Издание Тов-ва А. Абрикосова и С-вей, М., б/м, 1900-е, хромолитогр.

33. *Иллюстрированные открытые письма // Коллекционер, Псков, 1902, № 1, С. 25.*
34. *Fanelli G., Godoli E. Op. cit. P. 64.*
35. *Ettinger L.D., Holloway R.G. Op. cit. P. 40.*

П. Эбнер. [Пасхальная]. Худож. издание Компании Зингер, О. Де Рейкер и Мендель, Брюссель, 1900-е, хромолитогр.





Неизв. худ. Венгрия (?), 1902, хромолитогр. (Центральная часть рисунка заимствована для рекламной открытки Товарищества И. Динга).

были помечены многие почтовые карточки с надписями на русском языке. Эта фирма была одним из крупнейших производителей открытки в мире. Реже попадали в Россию высококачественные образцы художественной продукции фирмы Theo Stroefer's Kunstverlag из Нюрнберга (T.S.N.), сотрудничавшей с некоторыми русскими художниками (например, с С.С. Соломко и Е.М. Бём), и берлинской фирмы G. Heuer & Kirmse.

В самом конце XIX века в Париже основал издательскую фирму И.С. Лапин — художник-литограф, удачливый предприниматель и пропагандист русской художественной открытки. Его изделия всегда отличались очень высоким полиграфическим уровнем, что позволило ему в 1910-х годах существенно расширить производство в расчете как на русский, так и на европейский рынки. Ориентируясь на европейского покупателя, в то время особенно приверженного ко всякой экзотике, Лапин сделал ставку на русскую старину, совершенно еще незнакомую на Западе, причем в ее совершенно сказочной, салонной, весьма далекой от реальности интерпретации. И не проиграл — роскошные наряды безупречных красавиц в кокошниках и мехах привлекли покупателей не только в Европе, но и в России, польстив вечно сомневающемуся в своей самоценности русскому национальному чувству.

Ориентацией на западную, в основном немецкую, открытку была отмечена массовая продукция и некоторых российских издательств. Своеобразным лидером в этой сфере было киевское издательство «Новь», печатавшее свои открытки в типографии «Прогресс». На них также преобладали ангелы и цветы, но качество печати было гораздо ниже немецкого. Московское Товарищество Эйнем по производству шоколада и других сладостей, издавшее довольно много открыток в рекламных целях, тоже тяготело к немецким образцам. Нередко оно просто заказывало открытки в Германии, но изображение или оборот всегда снабжались эмблемой в виде двуглавого российского орла и русским названием товарищества.

Неизв. худ. [Новогодняя]. Германия (?), б/м, 1900-е, хромолитогр.



Несколько иначе поступала компания по производству швейных машин Зингер, известная активной издательской деятельностью. Она печатала свои художественные открытки скорее всего в России и, возможно, даже в собственной типографии, но часто публиковала рисунки известных европейских мастеров. Художественно очень выразительной была, например, выпущенная ею в середине 1900-х годов серия пасхальных открыток по рисункам Паули Эбнер с изображением детей в красных и белых пла-

тьицах и рубашечках на темно-зеленом фоне. Рисунки этой известной европейской художницы, охотно публиковавшиеся ведущими издателями открыток (такими как знаменитый австриец М. Мунк, бельгийцы Рейкер и Мендель), сериями перепечатывала киевская типография «Прогресс» (чаще без авторской подписи) на своих рождественских и новогодних открытках 1910-х годов. Хотя полиграфическое качество их оставляло желать лучшего (часты были цветовые смещения), трогательные, в разнообразных кукольных костюмчиках детки Эбнер привносили в российскую открытку подлинный аромат подчеркнуто условной графики европейского модерна.

Тот факт, что рисунки Паули Эбнер публиковались в Киеве без подписи художницы, обращает нас к одной характерной черте массовой российской открытки начала XX века, которую нельзя обойти молчанием. Эта черта — пиратское заимствование рисунков с понравившихся европейских образцов, чаще всего без обозначения оригинального источника. Иногда изображение несколько дорабатывалось. В этой связи интересна интерпретация новогоднего рисунка той же П. Эбнер в рождественской открытке киевского издательства «Новь», выпущенной в 1914 году. Композиция и детские фигурки на них практически идентичны, но маленькие бегущие поросята на австрийской открытке (она выпущена в Вене издателем М. Мунком) в российском варианте превращены в жирных свинок. Более того, сюжету придана политическая окраска — убегающие свинки одеты в военные шлемы кайзеровской Германии, как известно, осенью 1914 году вступившей в войну с Россией.

К технике наклейки прибегло Товарищества Эйнем и Динг, создавая серию эффектных открыток с женскими лицами. Особенно характерен пример преобразования открытки с женским профилем. Цветной кружок с головкой вклеивался в простую тисненую рамку на сером фоне открыточного поля — прием редкий, но очень точно отражавший эстетику модерна с его любовью с серо-зеленым глухим фонам и ярким орнаментальным цветовым акцентам. Открытка эта, безусловно, красива, однако ее рисунок прямо заимствован (фактически вырезан!) из австро-венгерской открытки 1902 года. Несколько иной прием заимствования использовало Товарищество «Екатерингофское печатное дело», издав в 1915 году серию черно-белых линеарных рисунков из жизни голландских крестьян, оказавшихся упрощенными прорисями серии аналогичных цветных изображений, изданных английскими издателями в Лондоне, а напечатанных М. Мунком в Вене после 1902 года.



Неизв. худ. Серия зарисовок голландского быта. «Екатерингофское печатное дело», Пг., 1915, литогр.

Неизв. худ. Из серии «Голландия». Голландское искусство. Landeker & Brown, Лондон,напеч в Вене, после 1902-го, хромолитогр.





Неизв. худ. Серия зарисовок голландского быта. «Екатерингофское печатное дело», Пг., 1915, литогр.

Помимо таких, недопустимых с точки зрения авторского права случаев использования в русских открытках западно-европейских образцов, многие российские издательства печатали популярные рисунки европейских художников и вполне официально, то есть с сохранением подлинной подписи автора к русским дубляжам. Очень популярными во всем мире были женские головки американца Гаррисона Фишера, которые у себя на родине так и назывались «фишеровские девочки». Некоторые из его рисунков переиздала Община Св. Евгении в 1916-1917 годах; кроме того, его головки на законных основаниях публиковали издательства «Ришар» и А. Фельтена. Милые сценки из жизни детей Бесси Диаса Гутмана также публиковало издательство «Ришар», имевшее широкие контакты в Европе и нередко покупавшее права на издание открыток у зарубежных партнеров.

Некоторые открытки по рисункам западноевропейских мастеров дополнялись в отечественном варианте русскими надписями, хотя авторская подпись на них сохранялась. Таковы, например, некоторые пасхальные сюжеты Дженни Нюстрём — очень известной шведской художницы начала XX века, работавшей вместе с классиками шведского модерна Карлом Ларссоном и Августом Мальмстрёмом.[36] Распространение на русском рынке открытки рисунков Нюстрём связано, главным образом, с деятельностью стокгольмского издательства Акселя Элиассона (Axel Eliassons Konstforlag), некоторая часть продукции которого предназначалась специально для России.

Касаясь темы влияния западноевропейской открытки на русскую в начале XX века, нельзя не упомянуть деятельность петербургского издательства «Шиповник», популяризировавшего графику немецких художников, в особенности Т.-Т. Гейне (Хайне), А. Мюнцера и некоторых других, почерпнуто, в основном, из знаменитого сатирического журнала эпохи модерна «Simplicissimus». Среди его сюжетов были и юмористические рисунки, и сатира, и политическая карикатура. Успех «Симплициссимуса» в России был очень велик. Он имел много русских подписчиков, а широта распространения открыток с его рисунками, особенно политическими, придавала популярности журнала поистине вселенский масштаб. Добавим, что графика Т.-Т. Гейне и других художников этого журнала была очень высокого художественного уровня. Мастерство композиции, владение цветовыми акцентами, линией, различными тоновыми фактурами, силуэтом, демонстрируемые в их рисунках на открытках, обогащали творческий диапазон

36. Johannesson L. Denmassprodu`cerade bilden: Ur Bildunstrialismens historia. – Stockholm, AWE, 1978. P. 104.

русской открытки, и, несомненно, влияли на ее формирование как произведения графического искусства.

Расширение импорта западноевропейских открыток и их отечественного производства, многообразие видов открыток, их информационная свежесть и художественные возможности породили в начале XX века подлинный «открыточный бум» в России. Количество типографий и издательств, выпускавших открытки, увеличивалось с каждым годом. Это занятие было довольно прибыльно, поэтому к изданию открыток подключились не только крупные предприятия кондитерской промышленности (такие как уже упоминавшееся Товарищество Эйнем и Товарищество Абрикосова и С-вей) или машиностроения (компания Зингер), но и множество более мелких производств, магазинов, ремесленных мастерских. Не все из них выдерживали конкуренцию, многие исчезали так же быстро, как и появлялись, но все вместе они обогащали русский рынок открытки. Появились даже специальные склады и магазины открыток. В С.-Петербурге на Большой Морской улице специальный магазин открыла Община Св. Евгении — крупнейший производитель русской художественной открытки. Магазин «Открытка» появился в Машковом переулке в Москве. Московский склад открытых писем и других художественных изданий находился в Большом Златоустинском переулке, между Мясницкой и Маросейкой.

К этому времени открытка становится одной из самых характерных деталей городского быта эпохи модерна. Вспоминая те годы, известный московский меценат и художник князь С.А. Щербатов в полемике со своими прошлыми оппонентами по искусству вопрошал: «Почему в нашу эпоху, по-своему не менее нарядную (чем эпоха Веронезе и Тьеполо — *М.Н.*), не находятся мастера, воспевающие красоту современных банкетов и торжеств — веселия жизни, почему у нас искусство такое хмурое, либо исключительно народное?»[37]

Принимая справедливость этого упрека к высоким жанрам искусства начала XX века, которые и в самом деле прошли мимо многих проявлений красоты, гармонии и полноты жизни того времени, можно сказать, что эти пробелы по своему восполняла обширная область прикладной графики и, может быть, полнее и многообразнее других — открытка. Она не обходила своим вниманием ни театральные премьеры, ни популярные курорты, кафе и рестораны, ни головки первых красавиц, ни художественные выставки, ни спортивные состязания. А именно в этой сфере — в фойе и театральных залах, курортных отелях и ки-

37. Щербатов С. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, Издательство им. А.Чехова, 1955. С. 350.

Ж. Нюстрём. «Христос Воскресе!». Изд. А. Элиассон, Стокгольм, 1900-е, трехцв.





П. Кратки. Польша (?), б/у, 1900-е, полутон. печать.

нотеатрах, вагонах и кафешантанах, в купе железнодорожных вагонов и каютах пароходов, уютных гостиных небогатых особняков — родился и жил стиль модерн, в большей степени определявший быт среднего горожанина, чем произведения высокого искусства. Именно поэтому открытка и не была падчерицей модерна, а составляла его, пусть небольшую, но важную составную часть.

Яркие, красочные кусочки мягкого картона продавались тогда повсеместно, внося в городскую среду свою жизнеутверждающую ноту. Интересно, что вернувшийся в 1936 году из Парижа на родину Иван Билибин — тонкий мастер не только графики, но и слова — выразил свое впечатление от Ленинграда такими словами: «Все ходят в темной одежде, преобладает кепка, а в табачных магазинах нет открыток».[38] В этом кратком суждении художника исчезновение открыток с городских улиц поставлено им в один ряд с отсутствием на них нарядных цветных одежд. Это еще раз подтверждает неотъемлемость открытки от особой городской атмосферы эпохи модерна.

Необычная популярность открытки в начале XX века определялась отчасти и тем, что она предстала как неведомое до того универсальное средство международного общения, как новый изобразительный, а потому всем понятный язык — своеобразный художественный эсперанто. Заметим, что именно открытка в тот период подогрела интерес к этому искусственному языку интернационального общения. Конечно, это не случайно.

Эпоха модерна была временем, когда европейцы и американцы впервые почувствовали себя если не вне национальных границ, то все же жителями не бесконечного, а вполне обозримого единого мира. Совершенствование средств связи, увеличение скоростей поездов и пароходов, появление автомобиля и аэроплана сделали путешествия привычным времяпрепровождением. Мир, представавший необъятным еще в недавних романах Жюля Верна и Майн Рида, съеживался, как шагреневая кожа, под ногами неутомимых путешественников и туристов, обнаруживая свою реальную конечность. Благодаря укрепляющимся контактам люди планеты все лучше узнавали друг друга.

Близкие чувства и мысли, общие представления о добре и зле, жизни и смерти, узнанные через литературу и искусство, стали тогда первым шагом человечества к объединению. К той же цели стремилась и культура. Поэтому искусство модерна, хотя и было представлено множеством национальных версий, тем не менее по своему существу

38. Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Ред.-сост. С.В. Голынец. Л., Художник РСФСР, 1970. С.253.

оставалось интернациональным. Именно идея объединения людей через расстояния, национальные барьеры и природные преграды сближала открытку и язык эсперанто. Были предложения вообще использовать его для этого вида почтовой связи. Размышляя по этому поводу, калужский журнал «Открытка» сообщал читателям: «... язык этот так распространен, что на нем говорят в настоящее время более двух миллионов людей. Добрая половина из них обменивается открытками».[39] Эсперанто в качестве языка общения в своей среде предлагал ввести создававшийся в этот период «Всероссийский союз картофилов».[40]

«Открыточный бум» в середине 1900-х годов в России был отмечен появлением множества новых журналов, специально посвященных открытке. Знаменательно, что в этой сфере лидировала провинция. Конечно, ни одному провинциальному журналу не удалось достичь полиграфического уровня петербургского журнала «Открытое письмо», издававшегося с 1904 по 1906 год, но само количество этих журналов говорит о действительно живом и повсеместном интересе к открытке.

В 1906 году в Умани (Черкасская обл.) начал издаваться новый журнал «Открытое письмо», посвященный графической промышленности и торговле художественными открытыми письмами. В 1907-1909 годах ежемесячный иллюстрированный журнал «Открытка» выходил в Калуге. В Москве (1908-1909 годы) печатался журнал «Художественно-юмористическая открытка», а в Ярославле в 1908 году увидел свет журнал «Коллекционер марок и открытых писем». Материалы по проблемам открытки помещали также журналы «Марки» (Киев, 1896-1901), «Коллекционер» (Псков,1902), «Искусство и печатное дело» (Киев, 1909-1910) и другие. Все эти легкие, не рассчитанные на серьезное чтение журналы публиковали информацию об издателях и издательствах, о новостях европейской открытки, о выпуске новых российских открыток и об их коллекционировании.

Последняя тема была едва ли не главной. Еще Н.Л. Шабельская писала о том, что страсть коллекционирования открыток, поразившая Европу в 1897-1898 годах, вытеснила тогда даже традиционное собирание гравюр, марок и фотографий.[41] В 1904-1908 годах это увлечение охватило и Россию. Иронизируя над собой, собиратели открыток (тогда они назывались картофилами, теперь — филокартистами) и издатели определяли такое коллекционирование как род психопатии и подкрепляли свой шутливый тезис авторитетом итальянского психопатолога Ломброзо, считавшего даже «самую маленькую страстишку и увлечение... психопатией».[42]

39. В.Я. «Эсперанто» в деле собирания открытых писем // Открытка, Калуга, 1908.- № 1.- С. 7.
40. Васильев А.Н. Пора сорганизоваться // Открытка, Калуга, 1907, № 2, С. 18.
41. Шабельская Н.Л. Указ. соч. С. 670.

А. Мартини. Из серии «Похоронный танец европейца» (?). Италия, Лит. Лонго, Тревизо, 1910-е, хромолитогр.





А. Ванке. [Поцелуй] Theo Stroefer, 1900-е, Нюрнберг, хромолитогр.

Развитие коллекционирования открытки оказало большое влияние на формирование ее тематики. Учитывая масштабы издания художественных открыток, собирать их все было практически невозможно. Картофилы рубежа веков чаще всего выбирали себе какую-либо тему или вид открыток. С учетом их запросов корректировали свою деятельность издатели. Например, с середины 1900-х годов открытки все чаще стали выходить тематическими сериями или наборами, предоставляя таким образом определенные удобства коллекционерам. Журналы об открытках были наполнены зачастую весьма субъективными советами собирателям. В частности, киевский журнал «Марки» в своих рекомендациях советовал более ценить открытки с фотографиями, нежели с рисунками, «так как фотография передает действительность такою, какою она есть, чего нельзя сказать о рисунке художника».[43] Впрочем, этот наивный аргумент не уменьшил числа коллекционеров рисованных открыток.

На страницах картофильских журналов страстные собиратели открыток серьезно обсуждали недостатки в их издании, с радостью отмечали новые области их применения. Сравнивая русские и западные открытки, посвященные различным юбилеям и годовщинам, обозреватель калужской «Открытки» задавался вопросом, на который сам же и давал ответ: «Так ли дело обстоит у нас в России? К сожалению, я должен констатировать, что хотя и были у нас попытки издавать подобного рода памятные открытки, они немногочисленны».[44] Трудно связать это суждение с тем фактом, что в 1910-х годах количество разнообразных юбилейных открыток увеличилось, однако определенная правда здесь, безусловно, есть.

Поиски новых сфер использования открыток навели коллекционеров на мысль о том, что открытки с различными религиозными и историческими сюжетами могут стать образцами для провинциальных художников при росписи ими церквей и написании икон.[45] Воплощение этой идеи в жизнь стоит проверить исследователям русской живописи XIX — начала XX веков, поскольку стены многих поздних провинциальных храмов, действительно, украшают копии с фрагментов известных столичных росписей. Широко копировались, например, сюжеты из росписи храма Христа Спасителя в Москве, религиозные картины Александра Иванова, Виктора Васнецова, Василия Поленова, Григория Семирадского и других. Особенно много копий с религиозных сюжетов Васнецова. Его росписи Владимирского собора в Киеве фактически положили начало принци-

42. Открытка, Калуга, 1908, № 7, С. 85.
43. Марки, Киев, 1901, № 4, С. 7.
44. Открытка, Калуга, 1908, № 2, С. 19.
45. Открытка, Калуга, 1907, № 3, С. 36-37.

пиально новой национальной религиозной иконографии. Наиболее значительные сюжеты не раз выпускались в виде отдельных печатных листов, публиковались они и на открытках, которые могли послужить образцами для провинциальных живописцев в отдаленных уголках страны.

Развивая свою мысль, редактор того же калужского журнала писал, что открытки можно применять «и вообще для разрисовки стен, потолков в различных зданиях... открытки с изображениями цветов и другие могут служить образцами для рисования по дереву, фарфору, атласу, слоновой кости и прочему».[46] Вероятнее всего, так оно и было. По-видимому, историкам искусства начала XX века имеет смысл обратить внимание на художественную открытку как вероятный источник сюжетов и орнаментальных мотивов для предметов декоративно-прикладного искусства того времени.

Большое внимание журналы уделяли месту открытки в школьном образовании. «Для каждой школы, не обладающей средствами для покупки дорогих учебных картин, таблиц и т.п. пособий, приобретение коллекции открытых писем является единственным исходом».[47] Это заключение было особенно справедливо для приходских и множества маленьких земских и сельских школ. Их в стране были тысячи, и оснастить их необходимым изобразительным материалом было задачей нешуточной. И в этой сфере роль открытки порой была очень велика. Тысячи открыток, посвященных самым разным темам, помогали изучать географию страны, ее природные особенности, знакомиться с городами и столицами других стран, знаменитыми произведениями искусства. Маленький размер открытки, позволяющий компактно хранить огромную изобразительную информацию, и ее дешевизна позволяли сделать ее почти оптимальным учебным пособием начала XX века.

Обмен открытками в России увеличивался с каждым годом, приобретая невиданные масштабы. В 1902 году здесь уже обращалось 105 млн. открыток, в то время как во Франции их было 60 млн., а в Бельгии — 55 млн.[48] Корреспонденты открыток изобретали все новые виды посланий: посылали стихи и специальные изображения «для настроения», отмечали каждую остановку в путешествии посылкой открытки с соответствующим видом, превращали их в род почтового дневника, ежедневно сообщая о событиях своей жизни любимым или родственникам на особых «недельных» открыточных наборах и т.д. В начале века открытки нередко выступали и в качестве приятного подарка. Очень популярный рисованный сатирический журнал

46. Там же, С. 38.
47. В.Я. Открытка и школа // Открытка, Калуга, 1907, № 8, С.103.
48. Забочень М.С. Указ. соч. С.15.

Б.В. Зворыкин. Конверт для серии из 6 открыток «Русские сказки». Изд. Б. Аванцо, М., 1900-е, литография.



«Стрекоза» в 1901-1902 годах высылал своим подписчикам в качестве премии наборы открыток с головками юных красавиц в броских рамках в стиле модерн.

Совершенствовалось и художественное качество массовых отечественных открыток, чему очень способствовали разнообразные международные выставки. Одной из первых была петербургская выставка, устроенная художественным дамским кружком в 1899 году в Малом зале прекрасно оборудованного Музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Кроме России в ней приняли участие Италия, Германия, Франция, Дания, Голландия, Швеция, Норвегия, Австрия и Бельгия[49] — собственно, все страны, где наиболее интересно развивался жанр открыточной графики. Эта выставка привлекла тогда большое внимание прессы и благодаря последней имела благожелательную окраску.

В 1901 году Россия приняла участие в Международной выставке открытки во Флоренции[50], а в 1905 году выставка отечественной открытки состоялась в Москве, в доходном доме Грачева на Петровке. Последняя, впрочем, удостоилась уничтожающего отклика московского художественного журнала, утверждавшего, что она «вся сплошь свидетельствует об отсутствии художественного вкуса у их (открыток — *М.Н.*) творцов».[51] Однако сам факт организации подобной экспозиции примечателен, тем более, что она прошла в залах, где на рубеже 1902-1903 годов состоялась первая Выставка архитектуры и художественной промышленности Нового стиля, ознаменовавшая собой начало широкого распространения модерна в архитектурном облике обеих столиц.

Кроме того, отделы открыток, как правило, включались в ежегодные выставки произведений печати, устраивавшиеся Главным управлéнием по делам печати с 1908 года в С.-Петербурге. Иногда такие выставки представляли достаточно обширные коллекции, позволявшие судить о масштабах выпуска русской художественной открытки. По приблизительным данным выставки «в 1909 г. в России было издано около 2000 открытых писем с различными сюжетами».[52] Все это способствовало быстрому превращению открытки в самостоятельный жанр прикладной графики.

49. Открытие международной выставки почтовых карточек // Марки, Киев, 1900, № 40/1.
50. Международная выставка открыток // Печатное искусство, 1901, № 11, С. 65.
51. Искусство, М., 1905, С. 35.
52. Хроника печатного дела // Искусство и печатное дело, Киев, 1910, № 2-3, С. 117.



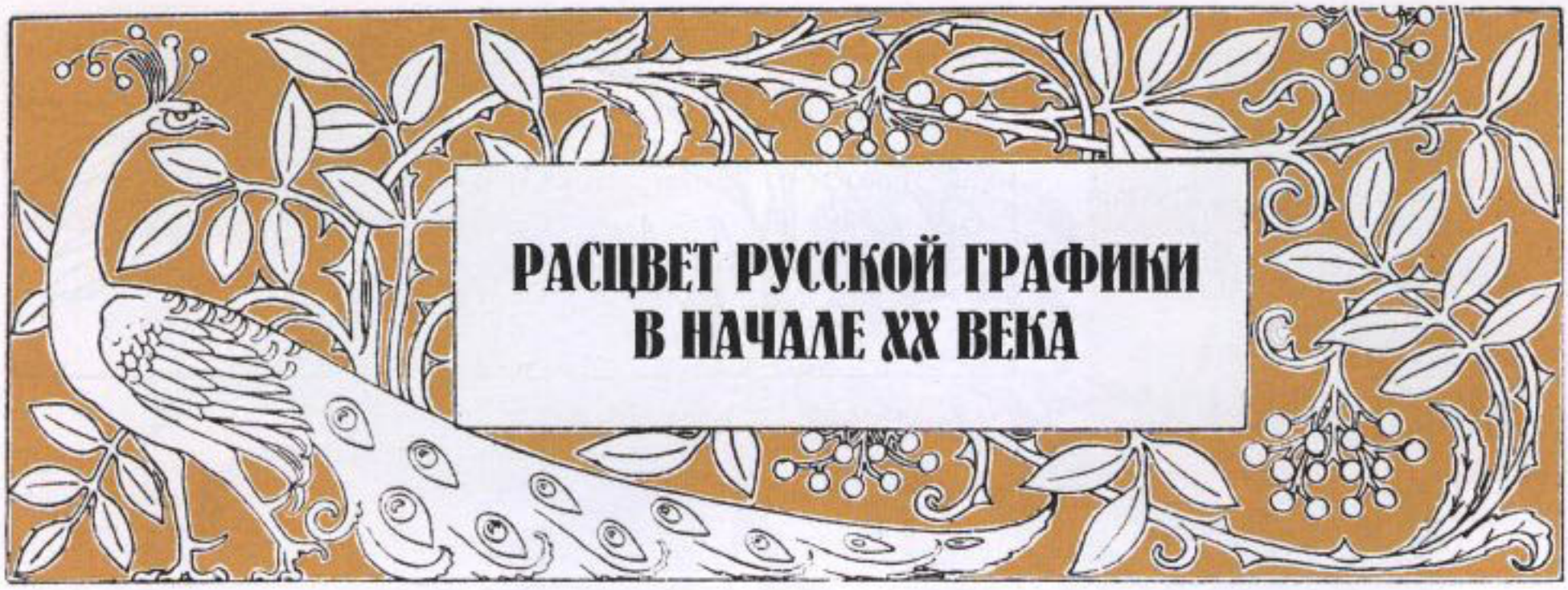
М.П. Бобышов. «Весна». Изд. Скобелевского Комитета, Пг., 1916, хромолитогр.

РОЖДЕНИЕ ОТКРЫТКИ КАК ЖАНРА ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ МОДЕРНА



Несмотря на скорость, с которой открытка завоевала Европу и мир, она не сразу была осознана как новый жанр графического искусства. Для того, чтобы понять ее специфику, масштаб, изобразительные возможности должно было пройти какое-то время. Сложению жанра, безусловно, очень способствовал общий расцвет графики, в том числе русской, в начале XX столетия. Казалось бы, авторитет живописи среди изобразительных искусств абсолютен, но рубеж веков легко его поколебал в пользу разнообразных графических жанров, которые завладели тогда выставочными залами, умами художников и зрительскими симпатиями. Расцвел офорт, цветная гравюра, даже силуэт, казалось, навсегда связанный с эпохой ампира. Эпоха модерна хотела сделать искусство доступным всем, а потому уникальность и единственность живописного произведения должны были уступить место легко тиражируемой, но нередко не менее художественной, графической продукции.

В развитии русской художественной открытки бесспорное первенство принадлежит изданиям так называемой Общины св. Евгении, история которой требует отдельного рассказа. Именно это столичное художественное объединение прежде всего способствовало формированию художественных задач открытки эпохи модерна в России. К рассмотрению этих вопросов мы и переходим.



РАСЦВЕТ РУССКОЙ ГРАФИКИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

«Графика, конечно, самое современное из всех изобразительных искусств»[53], констатировал еще в начале 1920-х годов выдающийся ее знаток и исследователь А.А. Сидоров. В самом деле, вплоть до рубежа XIX-XX веков не только не существовало такого термина, но и отсутствовало само понятие «графики» как особого вида изобразительного искусства. Оно было введено в оборот писателями и художниками круга «Мира искусства»[54], потеснив словосочетание «графические искусства», до того времени обозначавшие в основном различные способы воспроизведения рисунков с целью их размножения[55]. Широко известный Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона[56] отнес к области графики рисование карандашом, пером, углем, мелом и прочим, гравирование, ксилографию, литографию, фотогравюру, автотипию, а также красочные рисунки не карандашом, а кистью, то есть хромолитографию. В более поздних определениях прямо говорится, что к графике могут быть отнесены произведения, выполненные акварелью, гуашью, пастелью[57] . Хотя работы, выполненные в этих изобразительных техниках очень близки к живописи по форме (да и по содержанию создаваемых произведений), они часто используют цвет в намеренно ограниченном диапазоне, более акцентируя линию, штрих, светотень, пятно — то есть средства выражения, характерные для графики.

53. Русская графика за годы революции 1917-22. М., Дом печати, 1923. С. 7.

54. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. – М., Искусство, 1969.- С.8.

55. Там же.

56. Энциклопедический словарь. Т. XIV. СПб., Ф.А. Брокгауз-И.А. Эфрон, 1914.

57 БСЭ, 1952, Т.12.

Объединяющей особенностью всех перечисленных изобразительных средств является их неотъемлемая родовая принадлежность к листу бумаги, предопределяющая их взаимоотношения с пространством. Произведения графики чаще всего не создают иллюзорных эффектов трехмерности пространства, напротив, подчеркивая плоскостность изображаемого. «Предоставляя живописи и прочим «большим» искусствам всю реальность мира, всю воплощенность форм, живые краски, светотень рельефа, иллюзии перспективы, она (графика — *М.Н.*) оставляет себе только то, что ей принадлежит по праву: тени и грани, легкую роскошь контурных линий, несуществующих в природе, подкрашенный узор, черное кружево силуэта»[58], — считал Сергей Маковский. Большая в сравнении с живописью степень абстрактности выразительных возможностей графики повлияла на широту ее тематического диапазона. Она чаще обращалась в тот период к фантастическим сюжетам, области ирреального — близким к мироощущению символизма, распространенному на рубеже веков. «...Всякие ужасы и кошмары, уродства и гротески, литературные фантазии и эротические гадости в графике великолепно уживаются с нашими строгими формальными требованиями», — писал А.А. Сидоров.[59]

По назначению графику подразделяют на станковую, книжную (и журнально-газетную), плакатную и прикладную. В область прикладной графики входят многообразные виды продукции, чаще всего печатной, имеющие четко определенное утилитарное назначение: различные этикетки, вывески, почтовые марки, денежные знаки, конфетные коробки и фантики, меню, календари, театральные и концертные программки, рекламные объявления и т.д. Все они в своем изобразительном решении отражали общие стилистические тенденции того времени с его мощной направленностью к преобразованию всех элементов быта в единую художественную организованную среду. К этому виду графики относится и почтовая открытка.

Сложение особого изобразительного языка графики во второй половине XIX века связано, прежде всего, с областью книжной иллюстрации. Лидерами здесь выступали Англия — признанная родина новой европейской графики, а также Германия и отчасти Франция — страны с мощнейшей и самой совершенной в техническом отношении полиграфической промышленностью. Именно в сфере книжного иллюстрирования родилась знаменитая, едва ли не самая характерная для своего времени графика «Blanc et noir» («Белое и черное» — франц.), одним из родоначаль-

58. Маковский С.К // Предисловие // В кн.: Радлов Н. Современная русская графика. Пг., Унион, 1917. С. XIV.
59. Сидоров А.А. Русская графика за годы Революции. С.12.

ников которой был английский рисовальщик Обри Винцент Бёрдсли (Бердслей;1872-1898). Он оказал большое влияние на понимание специфики книжного искусства. Основой графического почерка Бёрдсли была линия, которой он выражал свои самые причудливые, порой болезненно-сладострастные фантазии. «Две стороны его творчества производили особенно сильное впечатление: извращенная фантастика содержания его рисунков и своеобразность внешнего ее выражения».[60]

Творчество этого рано умершего художника, плодотворно работавшего только в течение 6 лет, во многом сформировало изобразительный язык графики европейского модерна. В этом смысле оно явилось своеобразным источником художественных идей для многих русских мастеров начала XX века. Кроме Бёрдсли в сложении графики как самостоятельного вида искусства велика была роль М. Клингера[61], Т.-Т. Гейне (Хайне), А.-Т. Стейнлена, Ю. Дица, А. Тулуз-Лотрека, Ф. Валлотона, Минне, А. Мухи и других западноевропейских художников.

Подъем, который переживала в начале XX века русская графика, связан в первую очередь с искусством книги. Александр Бенуа писал о нем в 1910 году: «В настоящее время... мы переживаем расцвет графики... За границей нет столько первоклассных художников, которые отдавали бы свои силы на книжное дело...».[62] Интерес к графике в русском искусстве был во многом порожден и развит художественным объединением «Мир искусства». В творчестве входивших в него художников «преобладали притом» вкусная «(...) эскизность, ловкий росчерк и игра кистью».[63] Большинство их, действительно, по складу своего таланта было не столько живописцами, сколько именно графиками, поэтому их вклад в искусство книги был столь значителен, что его трудно переоценить. Сам журнал «Мир искусства» был образцом нового отношения к книге. В нем художники работали не только над заставками, концовками, виньетками и иллюстрациями, но и над форматом, качеством и фактурой бумаги, композицией текста на странице, шрифтом, пагинацией (порядковой нумерацией страниц) и т.д. Своим появлением этот журнал открыл эру русских художественных периодических изданий нового поколения. За ним начали выходить «Художественные сокровища России», «Весы», «Искусство», «Золотое руно», «Искусство и печатное дело», «Аполлон» и некоторые другие.

Хотя теоретическая кристаллизация задач и осмысление особой эстетики книжной графики в России произошли несколько позже — в конце 1900-х — начале 1910-х годов (первой публикацией по этому поводу следует назвать

60. Радлов Н. Указ. соч. С. 15.
61. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. С.14-16.
62. Бенуа А.Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело, Киев, 1919, № 2-3, С. 41.
63. Щербатов С. Указ. соч. С. 115.

Н.Н. Каразин. Открытка из отрывного альбомчика, включавшего 12 открыток. Б/м, 1890-е, хромолитогр.



уже цитированную нами статью А.Н. Бенуа «Задачи графики»), многие из так называемых «мирискусников» плодотворно работали в этой сфере уже с конца 1890-х годов. Вот почему у Сергея Маковского вслед за Александром Бенуа были основания утверждать, что «...наша графика блистательно выдерживает сравнение с искусством книги на Западе. Можно даже говорить о первенстве. Нигде, за последние десять-пятнадцать лет, эстетика книжного украшения не увлекала столько ярких талантов, ни в Англии, ни в Германии, ни в Италии, ни тем более во Франции, где чересчур сильна живопись, чтобы цвести графике. На Западе положительно нет ни Сомова, ни Бенуа, ни Лансере, ни Чехонина...».[64]

Большое значение для превращения графики в самоценное искусство имели и многочисленные выставки — и те, что устраивали сами «мирискусники», и те, что организовывались помимо них. Среди них не последнюю роль играли выставки «Blanc et noir», начало которым было положено Императорской Академией художеств. Первая из серии этих выставок состоялась там в 1901 [65], последняя — в 1916 году.[66] Не все из них были равноценны, порой устраивавшиеся там исторические разделы вызывали больший интерес, чем современные произведения. Так было, например, на Второй выставке «Blanc et noir», проходившей в 1903 году.[67] Однако их роль в пробуждении общественного интереса к графике как особому виду искусства, в формировании изобразительного языка самих художников-графиков трудно переоценить. Пожалуй, следует подчеркнуть и то, что в этих выставках участвовало много мастеров, далеких от эстетской среды «Мира искусства», таким образом, круг профессионалов графического искусства расширялся.

Упомянем также выставки плакатов и афиш — этого сравнительно нового вида печатной графики, сложившегося в творчестве французских художников Тулуз-Лотрека, Шере, Грассе, Стейнлена, Боннара, Ривьера, Христиансена, Мухи и некоторых других. Плакаты сделались предметом интереса художественных журналов.[68] Одной из наиболее интересных выставок была экспозиция афиш в Киеве, где вместе выставлялись французские, немецкие и русские художники: Шере, Муха, Штук, Унгер, Гейне, Сомов, Щербов, Замирайло, Ширвашидзе и другие.[69]

Понимание специфических особенностей графики прошло и через разнообразные художественные увлечения того времени. Один из ведущих «мирискусников» И.Я. Билибин вспоминал: «В свое время мы прошли через разные увлечения: народным лубком, и каноном иконографии, детскими рисунка-

64. Маковский С.К. Указ. соч. С. XVI.
65. Печатное искусство, 1901, № 10, С.31.
66. Столица и усадьба, 1916, № 52, С. 19.
67. Выставка Blanc et Noir // Печатное искусство, 1903, № 9, С. 358.
68. [Ъ] Художественные плакаты // Кривое зеркало, 1910, № 36, С. 1-4.
69. Кузьмин Е.М. Из Киева (выставки) // Искусство и художественная промышленность, 1900, № 19, С.386-389.

Н.Н. Каразин. Открытка из отрывного альбомчика, включавшего 12 открыток. Б/м, 1890-е, хромолитогр.



ми раннего возраста и т.д. и т.д., увлекались даже рисунками сумасшедших».[70] Эти вновь открываемые или ранее никогда не обращавшие на себя внимание сферы бытования художественного творчества привлекали новизной своей эстетики, лаконизмом и простотой или спонтанностью и простодушной наивностью форм и сюжета. Леон Бакст считал, что «детский рисунок... его синтез, его краска стали скрытым лозунгом новых исканий многих художников».[71]

Интерес к непрофессиональному искусству симптоматичен, он свидетельствует о глубоких переменах, происходивших в тот период в сознании художников, заставивших усомниться в единственности традиционной эстетики реализма. Открытие области подсознательного в человеческой психике предопределяло внимание даже к аномальным её проявлениям. В рисунках детей, старинном лубке и даже в рисунках сумасшедших художники искали выражения глубинной сути человеческого естества и новую эстетику, освобожденную от «оков» привычного профессионализма.

Для более близкого знакомства с разными новыми явлениями в сфере графики в 1910-х годах редакция журнала «Аполлон» нередко устраивала мини-выставки. Рецензии на них, публиковавшиеся в том же «Аполлоне», являются своеобразными вехами на пути идентификации графики в качестве особого вида искусства. Например, о выставке рисунка Я. Тугендгольд писал: «Французский рисунок вернее было бы назвать не «графическим» искусством, а «искусством эскизов» ... Ибо французы сделали эскиз равноценным картине».[72] И далее: «законченная живопись рисунка — отличительная черта современности».[73]

В самом деле, «эскизность», недоговоренность, графический намек присутствуют среди отличительных характеристик графики 1910-х годов. Они пришли на смену скрупулезной детализации конца минувшего века. Близкий к кругу «Мира искусства» тонкий график В.А. Милашевский вспоминал впоследствии об этом мировоззренческом переломе именно в связи с французским рисунком: «... эта стародевическая аккуратность, а иногда и «вышивальная» многодельность художников предыдущего поколения и вызывала некий внутренний отпор с моей стороны и толкала меня на первых порах к «развратному» рисунку французов XVIII века. Я почувствовал, что в восприятии рисунка людьми XX века появилось какое-то новое чувство. Рядом с качествами правды, меткости, индивидуальной выразительности и прелести, мы как бы любуемся и «темпом исполнения». Мы должны ясно ощущать тот «миг», в который проведена черта, нанесен мазок акварели с живым растёком...».[74] Обозреватель «Аполлона»

70. Билибин И.Я. Указ. соч. С.62.
71. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон, 1909, № 3, С 56.
72. Тугендхольд Я. Пятая выставка в «Аполлоне» // Аполлон, 1910, № 6, [хроника]. С. 6.
73. Там же. С.7.
74. Милашевский В.А. Вчера, позавчера.. Воспоминания художника. М, Книга, 1989. С 258.

Н.Н. Каразин. Открытка из отрывного альбомчика, включавшего 12 открыток. Б/м, 1890-е, хромолитогр.





Н.Н. Каразин. Открытка из отрывного альбомчика, включавшего 12 открыток. Б/м, 1890-е, хромолитогр.

Николай Радлов в связи с другой выставкой не менее справедливо отмечал, что «любование линией, черным и белым пятном, узором точек, — одним словом, культ графической техники лег в *основание современной графики*».[75]

Примеры, свидетельствующие об осмыслении в тот период специфических особенностей графического искусства, можно продолжить. Все они показывают нам главное: молодое искусство, каким являлась тогда русская графика, с одной стороны, было открыто для различных сторонних влияний, а с другой, перерабатывая мощный поток многообразной художественной информации, синтезировало тогда свою особенную мировоззренческую базу, позволившую ему стать незаурядным явлением мировой культуры в целом.

Несмотря на молодость, русская графика начала века развивалась в двух отличных друг от друга школах — петербургской и московской. Собственно, эта «двуликость» — свойство всей русской культуры Нового времени, органично включившей в себя и тему соперничества двух российских столиц. Конечно, на рубеже веков связи этих городов между собой были как никогда тесными. Не может быть и речи о какой-то культурной изоляции их друг от друга. И все же культурная автономия Москвы в начале XX века не только продолжала сохраняться, но в чем-то даже упрочивалась.

Москва, свободная от гигантского имперского бюрократического аппарата, от многих проявлений официоза, перекресток дорог всей России, сохраняла всегда отличавший ее «азиатский» оттенок. Яркий колорит множества средневековых монастырей и храмов, патриархальность быта городских окраин, пестрота московских базаров, общая «непричесанность», неоднородность застройки даже центральных улиц, множество еще сохранявшихся садов — все это и многое другое отличало облик Москвы от европейски подтянутого и немного холодного Петербурга. Тон в ней задавало купечество. Разбогатевшее в начальный период развития русского капитализма, оно дало блестящее образование своим детям, которые в начале века стали не только финансовыми воротилами, но и культурными преобразователями Москвы. «Новое поколение передового купечества вливалось в общественную жизнь, отрываясь от старого быта и традиций, в погоне за культурой Запада, с подчас искренним стремлением к новейшим ее достижениям».[76]

Истинно московские черты русского характера — любовь к показной роскоши, спесь, похвальба, желание порисоваться и даже «эпатировать» публику каким-нибудь особым ухарством или неслыханным мотовством по-своему проявлялись и в сфере искусства. Коренной москвич,

75. Радлов Н. По поводу выставки «рисунков и эстампов» // Аполлон, 1913, № 1, С. 53-55.
76. Щербатов С. Указ. соч. С. 47.

художник и меценат князь С.А. Щербатов, рассуждая о Москве, задавался вопросом: «Почему с одной стороны, узкий консерватизм, обскурантизм, шовинизм, с другой стороны, наряду с этой косностью, увлечение новинками французского искусства с его завораживающей москвичей модой — пряной, соблазнительной и столь часто сбивчиво опасной?»[77] Различие в облике двух столиц России усиливалось тем, что в конце XIX — начале XX века в Москве окончательно сформировалась своя архитектурно-художественная школа. Большинство московских художников и зодчих были выпускниками Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища технического рисования. Более демократичные, чем вызывавшая в те годы много протестов Императорская Академия художеств, эти училища были действительно восприимчивее к новым веяниям, хотя, возможно, и не достигали в подготовке своих учеников высшей степени академического профессионализма.

Выученики этих московских учебных заведений создали свое графическое направление. Если в Петербурге наиболее интересные художники-графики группировались вокруг журнала «Мир искусства», то в Москве подобным печатным органом стало «Золотое руно», издававшееся на средства одного из братьев Рябушинских – Николая Павловича — младшего представителя многочисленной семьи богатейших русских промышленников и банкиров. Цели этого издания во многом совпадали с целями «мирискусников» в отношении внешнего оформления художественного журнала, хотя московский издатель, стремившийся к обладанию всем самым изысканным и роскошным, в глубине души надеялся затмить славу петербуржцев. Помимо «Золотого руна» художников-москвичей нового направления собирали вокруг себя книгоиздательства — «Гриф» и «Скорпион».

В среде «Золотого руна» и этих издательств сформировалось понятие «декадентство», вызвавшее тогда столько ожесточенных споров. Николай Радлов писал о слове «декадентство» так: «В России им было окрашено движение, начавшееся главным образом в Москве и давшее нам целый ряд выдающихся художников кисти и пера...».[78] Московское декадентство во многом вдохновлялось западноевропейскими примерами и в области содержания, базой которого была очень популярная в эпоху модерна в России философия Ницше и его последователей, и в области формы, где преобладали разнообразные подражательные тенденции, хотя и преображенные талантом их протагонистов. Отрицательные черты в московской «декадентской» графике отмечал и Радлов. По его мне-

77. Щербатов С. Указ. соч. С. 32-33.
78. Радлов Н. Современная русская графика. С. 130.

79. Там же.
80. Нечто о новом стиле // Нива, 1905, № 9, С. 172.

нию этими чертами были: «стремление к известной извращенности содержания рисунков (заметное особенно явственно в работах подражателей Бёрдслея), поверхностное отношение к технике рисунка в широком смысле этого слова и, наоборот, интерес к чисто внешней технике штриха, пунктира. Словом, «стилизируя форму», эти художники больше обращали внимания на самый процесс стилизации, чем на форму, забывая, что «распластывать», делать графичною, можно только уже найденную, выработанную и нарисованную (хотя бы лишь воображением) форму».[79] Эта критика, впрочем, отнюдь не умаляет и очевидных (особенно с позиций ощутимой в наши дни временной перспективы) достоинств московской графики, ее более живого характера, ее ярких индивидуальностей.

Впрочем, на неоднозначность понятия «декадентство» обращали внимание уже современники, справедливо считавшие, что «под декадентством понимается нечто уродливое, болезненно-изломанное, неестественно-претенциозное в искусстве, но «большая публика» окрестила совершенно неправильно этим словечком все новые веяния и идеи в искусстве. Нужно сознаться, что искание новых путей в искусстве приводит, прежде всего, к борьбе между умирающим и нарождающимся направлениями: во всякой же борьбе разгораются страсти, которые и приводят пионеров «нового слова» к крайностям и уродливостям первых, часто неудачных попыток... Всего удачнее искание новых идей обнаруживается теперь в художестве и в архитектуре, и в особенности в прикладных искусствах — в рисовании и воспроизведении орнаментов для предметов житейного обихода».[80] Постепенно уничижительное наименование «декадентство» вытеснялось из лексикона начала века, заменясь понятием «новый стиль», и, наконец, «модерн».

Как видим, успехи отечественного графического искусства, к которому относятся упомянутые «рисование» и «орнаментика», несмотря на недостатки и «крайности», были в то время очевидны. Собственно, именно в них этих незаметных, на первый взгляд, областях искусства и осваивались в первую очередь особенности нового стиля модерн. Отмеченная Радловым некоторая «поверхностность» московской графической школы тоже может быть скорее отнесена к ее отличительным чертам, чем к недостаткам. Несмотря на мощный творческий импульс северной столицы, Москва сохраняла свое лицо, свое художественное своеобразие, проявлявшееся и в сфере выбора сюжетов и тематики изображаемого, и в сфере формальных поисков. «Если типичной чертой «петербургской» графики является тяготение к четкой, может быть,

несколько сухой линии и пятну, то для московского искусства столь же характерна любовь к подвижной, вибрирующей линии, к кружевному узору».[81] Своеобразие графики двух русских столичных школ оказалось воплощено и в открытке.

Заканчивая этот короткий очерк, напомним, что интенсивное развитие русской графики на рубеже веков, ее самоопределение на новых эстетических началах продолжалось на протяжении всей эпохи модерна и во многом было обусловлено ее глобальными художественными изысканиями. Успехи станковой и книжной графики впрямую влияли тогда на формирование зарождавшейся прикладной графики, ее эстетические приоритеты. Стадиальный параллелизм развития русской художественной открытки и графического искусства не случаен. Открытка как новый жанр прикладной графики была одновременно и результатом стилистических поисков своего времени и средством постижения глубинной специфики графического искусства, его своеобразным художественным полигоном. К истории ее развития мы и переходим.

81. Радлов Н. Современная русская графика. С.131.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБЩИНЫ СВЯТОЙ ЕВГЕНИИ

Огромное, определяющее влияние на развитие русской художественной открытки в конце XIX — начале XX века оказала общественная организация, внешне далекая от искусства — Община сестер милосердия, созданная для помощи больным и бедным. История возникновения Общины Св. Евгении и ее издательской деятельности была не раз описана самими ее создателями еще в начале столетия, а затем многократно повторялась исследователями. Уже тогда она обрела черты мифа.

В кратком изложении эта история звучит так.

Довольно хорошо известный в свое время и весьма плодовитый художник Г.П. Кондратенко в начале 1880-х годов встретил в Севастополе нищую сестру милосердия — участницу последней русско-турецкой войны 1877-1878 годов. Услышав от нее горький рассказ о судьбе многих ее подруг, оставшихся после войны без средств к существованию, Кондратенко организовал в столице специальную благотворительную выставку картин. Вскоре после нее в 1862 году стараниями И.П. Балашева был создан С.-Петербургский Комитет Попечения о сестрах милосердия Красного Креста. Общине было присвоено имя небесной патронессы ее попечительницы, члена императорского дома принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской. Кратко — Община Св. Евгении.[82]

82. [Степанов И.М.] За тридцать лет. 1896 – 1929. Л., Комитет популяризации художественных изданий. 1928. С. 13-14.

Поиски средств для содержания собственного дома Общины, больницы и других возникавших при ней лечебных заведений навели ее секретаря И.М. Степанова (1857-1941) на мысль выпустить конверты для визитных карточек — «вместо визита», что и было осуществлено к Пасхе и Рождеству Христову 1896 года и к Новому 1897 году. Вскоре Степанов стал едва ли не главным энтузиастом издания художественных открытых писем Общины, а его имя вошло в историю развития их как особого графического жанра.

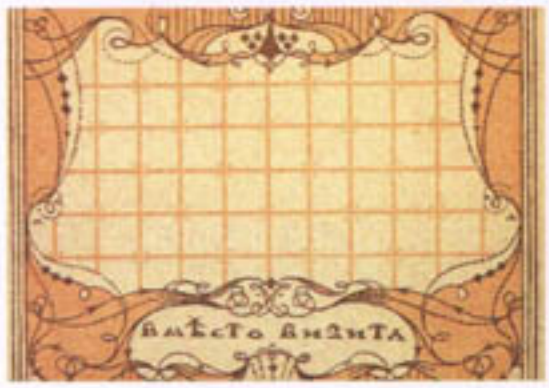
Первые конверты были абсолютно просты в оформлении — их украшали только эмблема Общины и надпись «Для поздравительных карточек. В пользу общины Св. Евгении». Забегая вперед отметим, что подобные конверты выпускались до 1908 года, причем последующие их выпуски были уже подлинными произведениями прикладной графики. В первые годы дизайн конвертов создавали Е.П. Самокиш-Судковская, В.П. Шнейдер, В.В. Суслов, Н.В. Султанов (последние двое — выдающиеся исследователи древнерусской архитектуры и искусства, известные архитекторы), позднее к этому приобщились Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, В.Д. Замирайло, Е.Е. Лансере, Г.И. Нарбут, В.А. Щуко, С.П. Яремич[83] — лучшие художники и графики объединения «Мир искусства». Они композиционно осмысляли все внешнее поле конверта, решая его как единое целое. Сюжеты изображений на них были разнообразны, однако, в любую композицию обязательно включалось изображение Красного Креста или эмблема Общины, а также надпись «В пользу Общины Св. Евгении». Прелестную графическую композицию в стиле модерн демонстрирует, например, конверт Л. Бакста 1902 года, в изящные гирлянды и обрамляющие нити которого вмонтирован пейзаж с очаровательными крошечными путти.

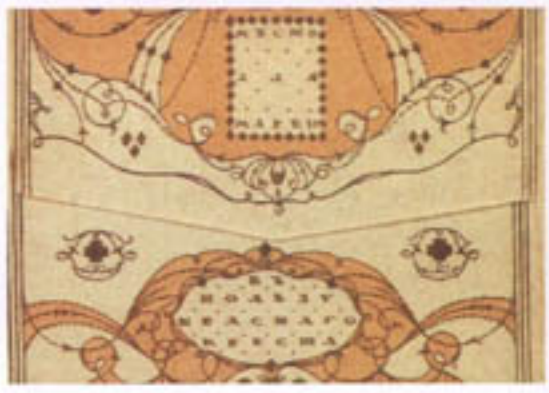
В начале 1897 года возникла идея издать с такими же целями открытые письма. И.М. Степанов попросил художника Н.Н. Каразина сделать для них несколько акварельных рисунков, что тот не замедлил исполнить. В апреле 1898 г. четыре первых открытки поступили в продажу.[84] К удивлению и радости новоявленных издателей открытки имели еще больший успех, чем конверты, и принесли немалую прибыль — 2480 рублей[85]. Решено было продолжить их издание. (В дальнейшем прибыли неуклонно росли — в 1899 году чистая прибыль от проданных открытых писем уже составила 3884 рубля[86], в 1901-м — 7145 рублей[87], к 1903-му году совокупная прибыль за восемь прошедших лет составила 29 163 рубля[88]).

Во второй выпуск 1898 года вошли акварели И.Е. Репина, К.Е. и В.Е. Маковских, М.Я. Виллие, Е.М. Бём, Е.П. Само-

83. Издательство Общины Св. Евгении. — Комитет популяризации художественных изданий, (1896 – 1930). Выставка изданий и оригиналов графики. Каталог. М., Добровольное общество любителей книги. С.10.
84. Там же.
85. Третьяков В.П. Открытые письма Серебряного века. СПб., Славия, 2000. С. 256.
86. Там же.
87. Там же. С. 258.
88. Там же. С. 261.

М.В. Добужинский. Конверт для визитных карточек и открыток малого формата. «Вместо визита». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, цв. литография.





киш-Судковской, Н.С. Самокиша, В.П. Овсянникова, Э.О. Визеля и С.С. Соломко. Сюжеты их были весьма различны. Репин изобразил акварелью кошевого атамана Серко — персонажа своей картины «Запорожцы», М.Я. Виллие — пятиглавую церквушку на пригорке в лучах заходящего солнца, В.Е. Маковский — нищих детей на пепелище собственного дома и т.д. Однако композиционно эти открытки объединяло то, что рисунок на них не занимал всей лицевой стороны в расчете на текст послания отправителя. Общей была и примененная высококачественная техника хромолитографии. Это были первые открытые письма Общины, напечатанные в картографическом заведении Алексея Алексеевича Ильина (1858-1942) — знатока полиграфии, члена Комитета Общества Поощрения художеств, близкого родственника одной из популярных открыточных художниц — Елизаветы Бём. С его именем впоследствии оказались связанными многие художественные достижения в издательской деятельности Общины.

В том же 1898 году Общиной был объявлен первый конкурс на рисунки для открыток.[89] Как справедливо заметила редакция журнала «Искусство и художественная промышленность», приветствовавшая появление первых десяти открыток Общины Св. Евгении и сообщавшая об объявлении конкурса «между русскими художниками на сочинение рисунков для открытых писем и поздравительных карточек», «...только таким путем и можно... избавиться от наплыва иностранных изделий этого рода».[90] Материалы конкурса, на который поступило более 200 рисунков, в том числе и из провинции, а также осмысление его итогов стали важным этапом в сложении графической специфики открытки. Первой и второй премией на нем был удостоен Ф.Г. Беренштам за композиции «Суд Париса» и «Барышня-крестьянка», третью присудили художнице Г.А. Гешвенд за орнаменты в русском стиле. Несколько рисунков других авторов были приобретены устроителями. Подытоживая конкурс, обозреватель журнала «Искусство и художественная промышленность» писал: «...между доставленными рисунками есть такие, которые вовсе не скомпонованы для данной цели, то есть для открытого письма. Некоторые из таких работ прекрасно исполнены, но они представляют собой просто картинки, виньетки, орнаменты, рисуночки, как бы случайно попавшие на открытые письма, но ничто в их композиции или расположении не показывает, что они были специально задуманы для них... Соответствие сочинения с определенной целью — одно из первых условий в художественно-промышленном искусстве...».[91]

89. Искусство и художественная промышленность, 1898, № 3, С.250.
90. Там же.
91. Отзыв на присуждение премий на конкурсах за сочинение рисунков для открытых писем // Искусство и художественная промышленность, 1899, № 7, С. 610.

Как мы видим, с первых своих шагов русская художественная открытка воспринималась как особый жанр, изобразительные средства и возможности которого отличны от альбомных рисунков или книжной графики. Определенные условия художникам, работающим для открыток, ставила и полиграфия. По поводу конкурсных акварелей, в которых не ограничено число красок, тот же автор замечал: «Такие работы могут быть воспроизведены хромолитографиею только при употреблении очень большого числа красок, что вызывает значительное количество отдельных камней и оттисков и влечет за собою сильное вздорожание работ».[92] Общий итог критической статьи по поводу этого первого конкурса подводил читателя к очевидному выводу, что эта новая сфера графического искусства не может развиваться в русле любительства и дилетантизма, а требует своих профессионалов.

На конкурсной основе были отобраны рисунки и для специальной юбилейной пушкинской серии открыток Общины Св. Евгении. В нее вошли рисунки Е.М. Бём, В.М. Васнецова, М.А. Зичи, Н.Н. Каразина, А.П. и В.П. Шнейдер. Как и в первой серии, они были весьма разнообразны и не подчинены единой стилистике. Несмотря на это, часть тиража этой серии продавалась в виде наборов в специальных художественных конвертах. Эта отличительная черта издательской деятельности Общины сохранялась примерно до начала войны, то есть до 1914-1915 годов. В рамках пушкинской серии были выпущены и рисунки А.Ф. Афанасьева к «Сказке о рыбаке и рыбке».[93] Выпуском этих открыток Община наметила еще одну развитую впоследствии традицию — выпуски к юбилейным датам.

Изначальную ориентацию издательства Общины Св.Евгении на специально созданные для открыток рисунки, а не на репринтное воспроизведение художественных произведений наглядно иллюстрируют открытые письма, созданные И.Е. Репиным. Уже упоминавшийся запорожский атаман Серко (1899), «Лев Толстой в лесу» (1900), наброски «Босяк» (1902) и «Какой простор!» (1902) были созданы художником специально для открыток. Их композиционный строй, размер, фактура бумаги, легкость линии, цвет, степень детализации учитывали особенности близкого восприятия изображения. Интересно, что рисунок «Какой простор» познакомил публику с первоначальным замыслом большого полотна, которым Репин отметил наступление эпохи модерна. (Картина была впервые показана позже, в 1903 году на XXXI Передвижной выставке в С.-Петербурге[94] и, в отличие от первого варианта, имела горизонтальную композицию).

Особенно удачной у И.Е. Репина получилась открытка, выдержавшая несколько изданий, с изображением Льва

92. Там же.
93. Марки, 1899, № 8-9, С. 1.
94. Нива, 1903, № 9, С. 173-174.

95. Международная художественная выставка ювелирных и других изделий // Нива, 1902, № 1, С. 19.

Толстого — непререкаемого нравственного авторитета и патриарха современной литературы, одного из самых глубоких русских мыслителей эпохи. Фигура писателя в крестьянском платье размещена у правого края открыточного поля, в то время как левый край оставлен свободным для письма. Их композиционно связывает лежащая на земле трость, размещенная на белом фоне бумаги. Подпись художника и дата также играют немалую роль в композиции открытки. Как известно, разнообразные надписи и подписи авторов рисунков в художественной открытке модерна вообще имели немаловажное, а нередко и определяющее значение. В данном случае подпись сообщает рисунку оттенок ощутимой рукотворности и вносит в него категорию исторического времени — это облик великого писателя в 1900-м году. Наравне со штрихом, быстрый росчерк кисти художника передает зрителю чувство документальности изображаемого и темпа его исполнения. Эти же качества присущи и репинскому наброску «Босяк», где всё — намек, ощущение; свободные штрихи, очерчивающие фигуру, перила набережной, город вдали, лишены какой-либо конкретики, нуждаются в дорисовке воображением и, собственно, намеренно рассчитаны на него.

Справедливо полагая, что при воспроизведении на открыточном поле живописное произведение требует адаптации, учета специфических особенностей этого жанра, Община впоследствии выпустила несколько открыток с акварелями М.В. Нестерова по случаю его выставки в С.-Петербурге на сюжеты: «На горах» (1899), «За приворотным зельем» (1903), «Христова невеста» (1904), «Пустынник» (1904). Все они были оригинальными графическими версиями широко известных живописных произведений художника.

Н.С. Самокиш. «Охотник на коне». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1898, хромолитогр.



Издательская деятельность Общины в сфере открытки становилась все более известной и расширялась с каждым годом. Достаточно сказать, что на Всемирной выставке в Париже в 1900 году ее еще немногочисленные открытки были удостоены Золотой медали. Продолжалось участие Общины и в других экспозициях. Уже на международной выставке ювелирных и других изделий декоративно-прикладного искусства, проходившей в Большом зале Императорского Общества Поощрения Художеств С.-Петербурга в 1901 г., выпущенные Общиной Св. Евгении открытки и конверты «вместо визита» заняли отдельную витрину при входе.[95] На ней были выставлены открытки с рисунками попечительницы Общины Евгении Ольденбургской, а также Великой Княгини Ольги Александровны, Е.М. Бём, В.А. Беклемишева, И.Я. Билибина, В.А. Боброва, Л.Ф. Лагорио, Е.С. Зарудной-Кавос, В.И. Навозова,

Н.К. Пимоненко, П.А. Сведомского.[96] Кроме того, экспонировались конверты, созданные Е.Е. Лансере «в русском стиле и во вкусе *moderne*».[97] Симптоматично, что открытки Общины были выставлены в зале общества Поощрения Художеств, где пост секретаря занимал И.М. Степанов[98], директором школы состоял также вскоре обратившийся к жанру открытки Н.К.Рерих, а классом графики руководил И.Я. Билибин.

Однако обратим внимание, что исключая Билибина, среди участвовавших в выставке художников Общины еще не было никого из блестящей плеяды «мирискусников», составивших в последующие годы славу русской открытке. Действительно, сближение Общины с «Миром искусства» произошло лишь в 1902 году. Поводом к этому послужил еще один конкурс — на открыточные рисунки, посвященные двухсотлетию С.-Петербурга. Среди членов жюри этого конкурса был Александр Бенуа. Кроме него в состав жюри были приглашены П.П. Марсеру, М.Я. Виллие, В.М. Васнецов, Г.П. Кондратенко, И.Е. Репин, В.А. Серов, В.В. Стасов, А.С. Егорнов, К.К. Первухин, А.И. Куинджи, М.П. Боткин и И.С. Китнер.[99] Все они были известными художниками разных поколений, различных творческих устремлений и взглядов. Их совместное участие в конкурсном жюри было безусловным свидетельством утверждения художественной открытки в сфере русского искусства, появлением интереса к ее развитию. Однако непривычность открытки как жанра зарождавшейся прикладной графики, то есть конечная утилитарность цели, на которую были направлены усилия художников, вызывала неоднозначную реакцию у старшего поколения художников и критиков.

Наиболее резко, с присущей ему ортодоксальностью и темпераментом, такую точку зрения выразил патриарх русской критики, непоколебимый апологет народности и социальной направленности в искусстве В.В. Стасов. Он — единственный из приглашенных — отказался от участия в жюри, мотивировав свой отказ в пространном письме следующим рассуждением об открытке: «Считаю противным моим убеждениям этот способ распространения и моду на иллюстрированные почтовые карточки. Мне всегда казалось, что, *сколько хороши, изящны и интересны очень многие из рисунков* (курсив мой — *М.Н.*), употребляемых повсюду для означенной цели, столь же не эстетично и антихудожественно это распространение. Приложение казенное почтового штемпеля, писание кругом картинок чернильного текста, маранье и обезображенье картинки грязными почтальонскими руками, бросание иллюстрированных карточек куда ни попало и

96.Открытые иллюстрированные письма // Маркп, Киев, 1901, № 11-12, С.3.
97. Там же. С. 4.
98. Билибин И.Я. Указ. соч. С. 109.
99. Курбатов В.Я. Обзор художественных изданий Общины Св. Евгении. СПб., 1909. С. 5.

И.Е. Репин. «Босяк». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903 (по рис. 1902 года), хромолитогр.



как ни попало по столам — все это недостойно художественного произведения и служит их мальтретированию (уничижению — *М.Н.*) и неряшливому уничтожению их. Художественное произведение требует, по моему мнению, бережного, бесконечно почтительного обращения с ним».[100]

Обратим внимание на то, что В.В. Стасов не отрицает художественной ценности открыточной графики. Напротив, его негодование вызывает неподобающее к ней отношение. По традиции, сложившейся еще в эпоху классицизма, старый критик исходит из того, что художник творит для вечности и его произведение должно благоговейно сохраняться. Стасова не устраивает недолговечность, сиюминутность открытки, ее «индифферентность» к пользователю — будь то утонченный эстет или коллекционер, провинциальная кумушка или полуграмотный крестьянин. Другими словами, В.В. Стасов не сумел уловить специфики новой обширной области графического искусства — прикладной графики, ее призвание обслуживать вполне прозаический домашний обиход и быт большинства людей. Утилитарность различных афиш, меню, этикеток, упаковок, реклам, открыток и т.д. вовсе не должна была означать их заведомой художественной второсортности. Именно эпоха модерна, обращенная к мировоззрению и потребностям среднего человека, выдвинула прикладную графику на первый план профессионального художественного творчества, оторвав ее от сферы грубого ремесленничества.

Возвращаясь к юбилейному конкурсу 1902 года, надо отметить, что преданное его устроителями широкой огласке письмо В.В. Стасова возымело эффект, обратный содержанию. Возникшая полемика только укрепила позиции защитников художественной открытки и способствовала еще более глубокому осмыслению ее особенностей. Как и на первом конкурсе, премии был удостоен Ф.Г. Беренштам, один из ближайших сотрудников Общины, а также Д.Н. Кардовский и его жена О.А. Делла-Вос-Кардовская.[101] Но главным итогом конкурса, как уже было замечено, стало сближение Общины с кругом мастеров «Мира искусства». Значение этого события как своеобразного перелома в издательской деятельности Общины подчеркивали впоследствии ее первые летописцы: «Крупнейшая перемена в издательстве... произошла благодаря устроенному... второму конкурсу, состоявшемуся 17 марта 1902 г. ... при Императорском Обществе поощрения художеств, в память двухсотлетнего юбилея С.-Петербурга. В это время к издательству

100. Там же. С. 15-16.
101. Там же. С. 6.
102. Справочный указатель художественных изданий, состоящего под покровительством Ея Императорского высочества принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской Петроградского попечительского комитета о сестрах Красного Креста. Пг., 1915. С. XIII.

И.Е. Репин. «Атаман Серко». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1898, хромолитогр.



присоединилась новая группа художников из журналов «Мир искусства» и «Художественные сокровища России», последний из которых издавался в то время под редакцией Александра Николаевича Бенуа».[102]

Заинтересовавшись открыткой, А. Бенуа в 1902 году вошел в Комиссию художественных изданий Общины и с этого времени фактически стал определять художественную политику издательства. Под его руководством оно существенно расширило как выпуск открытых писем, так и их тематику. Начали практиковаться целевые заказы художникам, первым поводом к которым также был юбилей города. Так появились открытки «Летний сад при Петре I» А.Н. Бенуа, «Любимый поэт» Л.С. Бакста, «Здание Двенадцати коллегий», «Старый Зимний Дворец» Е.Е. Лансере и другие. Открытки, как и почтовая бумага с рисунками А.П. Остроумовой-Лебедевой, Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, А.К. Сомова, С.П. Яремича, а также эстампы, календари К.А. Сомова, И.Я. Билибина, альбомы, книги, издание которых началось в 1908 году, сделались мощным средством популяризации творчества художников, и, может быть, той сферой, где они в наибольшей степени прикасались к жизненным реалиям.

Под влиянием А.Н. Бенуа и его ближайших помощников В.Я. Курбатова, И.М. Степанова, Н.Н. Чернягина, С.П. Яремича издание открыток Общины становится постепенно многопрофильным. От выпуска только рисованных художественных открыток издательство переходит к выпуску репродукций с картин русских художников, сокровищ музеев, фотографических видов русских городов. Около 1906 года в издательской деятельности Общины зарождается долгосрочная программа: «дать полную серию с картин русских художников всех направлений, возможно полно Эрмитаж и все музеи, и виды всей России».[103] Тогда же происходит и расширение издательского дела в рамках Общины, подкрепленное увеличением финансовой и материальной базы.

Введя в открыточный ассортимент репродукции, Александр Бенуа, тем не менее, сохранил за многими из них значение произведений прикладной графики. Активно используя для репродуцирования рисунки и этюды художников, он обращал особое внимание на их размер, размещение на открыточном поле, на необходимые для открытки надписи. Блестящим образцом такого рода может служить рисунок В.А. Серова «Дети». Ее отличительными чертами были тонкие, рассчитанные на восприятие с близкого



Л. С. Бакст. Конверт к серии открыток "Фея кукол". Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1908, автотипия.

103. Курбатов В.Я. Указ. соч. С. 16-17.

расстояния линии, нежная подсветка карандашом, идеальное композиционное соответствие рисунка форме открыточного поля, а также двуязычная, не мешающая восприятию подпись и высокое качество полиграфии. Все вместе эти качества сделали репродукцию серовского шедевра принадлежностью уже иного графического жанра.

Столь же замечательны по своему художественному качеству открытки серии «Типы Курской губернии», составленной из избранных этюдов З.Е. Серебряковой. Используя авторское изображение, сотрудники Общины нередко совместно с авторами создавали новую графическую композицию — иного формата, с несколько отличным от оригинала композиционным размещением на листе, с поясняющим текстом. В данном случае абрисы фигур крестьянских детей касаются краев открыточного поля, что создает его остро характерную плотную диагональную композицию. Сохранены и даже намеренно подчеркнуты линии первоначального наброска, непрописанные акварелью элементы костюма, контуры фигур. Подтверждением сказанному служит сравнение открытки с оригинальным этюдом крестьянской девочки З.Е. Серебряковой.[104]

Все это свидетельствовало о художественном мастерстве и вкусе руководства Общины Св. Евгении, в котором, начиная с 1903 года состояли А.Н. Бенуа, Ф.Г. Беренштам, В.И. Зарубин, Н.К. Рерих, В.Я. Курбатов, П.П. Марсеру, А.А. Ильин и И.М. Степанов (делопроизводитель).[105] Впрочем, по воспоминаниям близких к издательству людей эту работу чаще всего выполнял сам Александр Николаевич Бенуа. Именно он «определял тематику намечаемых к выпуску открыток, выбирал художественные произведения и объекты для съемки с натуры, принимал иногда в этом личное участие; редактировал подписи к рисункам и контролировал корректурные оттиски открытых писем в процессе их производства».[106]

Репродукция музейных сокровищ, картин крупнейших отечественных мастеров, произведений с проходивших художественных выставок, документальная фотография занимали все большее место среди открыток, выпускавшихся Общиной, но это не ослабило ее интерес к рисованной художественной открытке. Напротив, мастера «Мира искусства» вдохнули в нее новую жизнь. Все более популярными после 1902 года становятся тематические серии, как правило, созданные как законченные графические произведения: «Петербургский возница» Ф.Г. Беренштама, «Времена года» и «Дни недели» К.А. Сомова, две серии «Кустарных игрушек» А.Н. Бенуа, серия театральных костюмов для «Феи кукол» Л.С. Бакста, «Бориса Годунова»

104. См.: Савицкая Т.А., Серебрякова З. Избранные произведения. М., Советский художник, 1989. Табл 3.
105. Из отчета по деятельности попечительского комитета о сестрах Красного Креста Общины Св. Евгении за 1903 г. // Открытое письмо, СПб., 1904, № 16, С. 10.
106. Издательство Общины Св.Евгении. Каталог. С. 12.

З.Е. Серебрякова. Из серии «Типы Курской губернии». «Слепец». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909 (по рис. 1905 г.), трехцв.



И.Я. Билибина и другие. Следует подчеркнуть, что именно Община Св. Евгении ввела в художественную открытку театральную тему — костюмы и декорации к спектаклям. Нередко это были не просто копии рабочих эскизов художников, а доработанные с учетом специфики открытки — самостоятельные графические произведения. Таковы были упомянутые серии Бакста и Билибина, а также серия костюмов Александра Бенуа к балету «Павильон Армиды». Особой художественной ценностью обладали серии видов С.-Петербурга и его пригородов по рисункам М.В. Добужинского и гравюрам А.П. Остроумовой-Лебедевой. Последние были уникальны и по примененной технике: это были цветные ксилографии с оригинальных авторских досок. Подобное издание было первым в Европе.[107]

Формируя открытку как сферу именно художественного творчества, Община, по примеру ведущих европейских открыточных издательств, начала выпуск своего журнала «Открытое письмо». Он выходил с 1904 по 1906 год, то есть в годы расцвета этого искусства в России. Редактором журнала стал Ф.Г. Беренштам, который был не только удачливым художником в сфере открыточной графики, но ее энтузиастом и библиофилом (Ф.Г. Беренштам занимал пост директора библиотеки Академии Художеств). На страницах журнала сообщалось о новинках, публиковались настоящие искусствоведческие эссе о творчестве художников, проявивших себя в этом жанре, об их произведениях. Причем, редакция делала акцент прежде всего на те образцы и серии, которые раскрывали специфику открытки как жанра графического искусства, независимо от того, репродукция это или нет. Посвятив свои страницы силуэтным открыткам Е.М. Бём и кустарным игрушкам А.Н. Бенуа, журнал не прошел мимо открыток с репродукциями некоторых картин Н.К. Рериха. Среди последних выделялась действительно великолепная серия репродуцированных этюдов «По древним русским городам»[108], зазвучавших на миниатюрном открыточном поле совершенно по-новому.

Кроме журнала, который, к сожалению, пришлось закрыть из-за его убыточности, издательство Общины Св. Евгении выпускало каталоги открыток, которые постепенно превратились из рекламных проспектов в своего рода научные монографии о его деятельности. Исторический очерк, написанный В.Я. Курбатовым и снабженный иллюстрациями, многочисленные указатели, систематизировавшие выпущенные открытки по именам художников, тематике, участию в разнообразных выставках и т.д. и,

107. Открытые письма и другие художественные издания Общины Св. Евгении Красного Креста. Изд.5. СПб., 1911. С. 10.

108. [О.Б.] Н.К. Рерих // Открытое письмо, 1905, № 12, С.375-376.

наконец, приложение печатных откликов на художественную продукцию Общины — так были построены последние издания каталога. Рекламу открыток Общины публиковали серьезные художественные журналы, например, «Искусство и печатное дело».

Открытки с эмблемой Общины разошлись в те годы по всей России. Всего с 1898 по 1917 год Общиной Св. Евгении было издано более 6400 открыток. Некоторые из них выходили по нескольку раз и выдерживали до 6 изданий. Особенно важным было то, что открытки стали очень популярными в художественной среде, более чуткой к их качеству. По свидетельству И.Э. Грабаря «между художниками было принято в те годы адресовать друг другу открытые письма с репродукциями собственных работ, выпускавшихся Красным Крестом, Обществом Св. Евгении».[109] В самом деле, открытки Общины сохранились в архивах многих художников, писателей и поэтов того времени. Их художественное значение было оценено на многих всемирных и международных выставках: в Сен-Луисе (1904), в Сан-Паулу, Париже (1900), Бордо, Лейпциге. Издания Общины получили высшие награды Всероссийской Кустарной выставки Общества содействия русской промышленности и торговле (1907-1908), Международной строительно-художественной выставки в С.-Петербурге (1908) и других отечественных выставок. В 1913 году издательство открыло в Петербурге свою постоянную выставку. В откликах на нее констатировалось: «Издательская деятельность Общины Св. Евгении достигла солидных размеров... Получился огромный художественный материал по истории искусств... открытые письма Общины Св. Евгении, если не совсем вытеснили пошлятину макулатурных «открыток» с кафешантанными сюжетами немецкой марки, то все же в большей степени сбили их продажу».[110]

Русские художественные открытки обрели в результате деятельности Общины действительно свое неповторимое лицо, что подтверждали и отклики европейских мастеров. Энтузиаст и знаток открытки И.Э. Грабарь сообщал в 1906 году в письме к И.М. Степанову: «Просили меня венские сецессионисты (члены художественных объединений, противопоставлявших себя официальному академическому искусству — *М.Н.*) прислать им наших открытых. Я купил на 15 рублей и послал в подарок. Они прислали чрезвычайно милое, восторженное письмо, и говорят, что нигде в мире ничего похожего нет».[111] Это замечание австрийских художников, думаю, для нас не менее приятно, чем для Грабаря. Оно

109. Игорь Грабарь. Письма 1891-1917. М., Наука, 1974. С. 429.
110. Магула Г. Постоянная выставка и открытые письма общины Св. Евгении // Новое время, 1913, 9 декабря, № 13559.
111. Игорь Грабарь. С. 179.
112. Издательство Общины Св. Евгении. Каталог. С. 15.

К. А. Сомов. «Пастораль». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1900-е, хромолитогр.



красноречиво говорит о самобытности и оригинальности многих русских открыток, особенно тех, что издавала Община Св. Евгении.

В 1910-х годах, когда деятельность Общины приобрела особенно большой масштаб, ее руководство решило шире привлечь к работе москвичей. Хотя собственный магазин издательства был открыт в Москве еще в 1903 году — даже раньше, чем в Петербурге,[112] — долгое время Община была сугубо петербургским явлением. В предисловии к «Справочному указателю» Общины Св. Евгении за 1915 год о необходимости творческих контактов с Москвой говорилось так: «В настоящее время художественная жизнь сосредотачивается не в одном только Петербурге. Москва является совершенно независимым и вполне своеобразным центром, нисколько не уступающим Петербургу. Чтобы иметь возможность прислушиваться к голосу Московских художников, комиссия, заведующая изданиями общины Св. Евгении, нашла необходимым расширить круг своих сотрудников и вне Петербурга, избрав в число членов комиссии известного писателя по художественным вопросам П.Д. Эттингера и двух выдающихся московских художников В.В. Переплетчикова и Л.О. Пастернака. Это избрание, вызванное жизненною потребностью, совпало с открытием в Москве художественного магазина с выставкой при нем, встретившего с первых же шагов своего существования сочувствие культурной части московской публики».[113] Довольно прочные связи Община поддерживала с Киевом. Это было особенно заметно в то время, когда там работал С.П. Яремич, издававший в 1909-1910-х годах художественный журнал «Искусство и печатное дело», лучший среди изданий такого рода в Малороссии.

Очерк деятельности Общины в области открытки был бы неполным, если не коснуться вопросов полиграфии. Издательство не имело собственной типографии, поэтому заказы размещались в разных заведениях такого рода. В этом смысле отсутствие привязки к своей полиграфической базе, расширяя печатные возможности Общины, было на пользу делу в целом.

Первые открытки были напечатаны в «Заведении графических искусств Э.И. Маркуса». В дальнейшем у руководителей Общины сложился довольно устойчивый круг типографий, к услугам которых они прибегали в зависимости от требуемого типа воспроизведения. Офорты печатали в Экспедиции Заготовления Государственных бумаг, хромолитографии — преимущественно в картографическом заведении А.А. Ильина, а также в литографии И.М. Кадушина в С.-

113. Справочный указатель. С. XXV-XXVI.
114. Обзор художественных изданий Общины Св. Евгении. 1909. С.17.

Петербурге или (иногда) в Товариществе скоропечатни А.А. Левенсона в Москве. Гелиогравюры, ксилография, цветные автотипии и фототипии печатались в типографии Р. Голике и А. Вильборг в С.-Петербурге (автотипии и фототипии также в столичных заведениях К.А. Фишера, Кардовского и Дрессле-ра), трехцветки (цветные автотипии) — у Р. Голике и А. Вильбор-га, С.М. Прокудина-Горского в С.-Петербурге, у Обернетте-ра в Мюнхене, в типографии «Уние» в Праге.[114] В начале Первой мировой войны к этим подрядчикам прибавились типографии «Свободное искусство» и «Унион» (в Петрограде).

Самое высокое качество имели открытки Общины с хро-молитографиями, исполненными в картографическом заве-дении А.А. Ильина. В качестве хрестоматийного примера его работы первые историографы Общины приводили по-чти неотличимую от оригинального рисунка Л.С. Бакста от-крытку «Любимый поэт»[115]. У А.А. Ильина[116] Община зака-зывала обычно наиболее ответственные и художественно совершенные открытки. Основным же и универсальным подрядчиком издательства было Товарищество Р.Р. Голике и А.И. Вильборг, типография которого могла и выполняла практически любые полиграфические работы.[117]

Вспоминая деятельность Общины уже после револю-ции, в 1928 году, Евгений Лансере писал И.М. Степанову: «... Ваши неисчерпаемые серии открыток не только отра-жали, и очень полно, разносторонне, текущее русское ис-кусство (...), но и, что особенно ценимо, думаю, нами , ху-дожниками, — это то, что Ваше издательство было непос-редственной причиной зарождения и появления многочис-ленного и прекрасного рода рисунков, создавших как бы особый стиль!»[118] В целом издательская деятельность Об-щины Св. Евгении была самым ярким явлением в сфере ху-дожественной открытки России на протяжении всего доре-волюционного периода. Счастливое соединение разумно-го и точного расчета ее организаторов с огромным интел-лектуальным и творческим потенциалом художников, при-надлежавших к объединению «Мир искусства», позволил ей родиться и обрести подлинную самобытность. Во всех своих составляющих относящаяся к лучшим образцам прикладной графики открытка Общины оказала огромное влияние на становление открыточной отрасли в России. Без нее эта область графического искусства, скорее все-го, осталась бы на уровне беспомощной подражательно-сти и заимствования европейских образцов.

115. Курбатов В.Я. Указ. соч. С. 7.
116. Каталог русского отдела. Международная выставка пе-чатного дела и графики в Лейпциге. СПб, Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. С. 246.
117. Р.Р. Голике // Нива, 1902, № 3, С. 57.
118. Цит. по: Открытые письма Серебряного века. С. 143.

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ ОТКРЫТКИ

По мере формирования открытки как жанра прикладной графики складывался круг ее специфических художественных проблем. Их можно условно разделить на два направления: создание оригинальных графических произведений, учитывающих особенности жанра, и репродуцирование, то есть использование в качестве открыточных изображений произведений смежных жанров прикладной, архитектурной и книжной графики, а также живописи. Следует оговориться, что в данном случае пойдет речь только о той части репродукций, в которой очевидно художественное переосмысление в качестве открыточного изображения. Средствами в данном случае выступали отбор, кадрировка, размещение на открыточном поле, композиционные изменения посредством дополняющих графических элементов — рамок, надписей и т.п. В каждом из этих направлений художники открытки и работники издательств искали ее особенности, ее собственный изобразительный язык.

Внимание к композиционной остроте и предельной выразительности графического произведения — характерная черта не только русской, но и мировой графики конца XIX — начала XX века. Уходила в прошлое привычная панорамная точка зрения в пейзаже, в том числе в городском. Спокойная,

величавая выстроенность вертикалей и горизонталей, композиционная трехчастность, знакомая по множеству петербургских и усадебных пейзажей эпохи классицизма, казалась уже старомодной. Зыбкость и изменчивость окружающей действительности не предполагали безмятежного и продолжительного любования ею, как было принято еще у романтиков. В дробной, мелькающей картине современности художники уже не старались охватить целое, они пытались зафиксировать в своем воображении хотя бы его часть, чтобы вглядеться и понять его постоянно ускользающие черты. Вот почему они все чаще выбирали для изображения *фрагмент*, словно увиденный под увеличительным стеклом, открывающий перед публикой начала XX века совсем иной город, иной пейзаж, иную жизнь,

Любопытно, что в графических и живописных произведениях той поры главное и второстепенное, как их понимали еще совсем недавно, как бы уравнивались в правах. Прежняя иерархичность восприятия и изображения, фундаментальная для изобразительного искусства классицизма, явственно уходила в прошлое. Величавые здания центра Петербурга, бесконечные, как горизонт, набережные Невы, городские монументы, виды старинных столичных «першпектив» и дышащих воспоминаниями вельможных дворцов — все это неожиданно уступило место незначительному и преходящему — уличным разносчикам, нагромождению барок в каналах, ярким трамваям, причудливым силуэтам каких-то вовсе неизвестных складских или промышленных построек на окраинах, рисунку оконных переплетов. Огромное значение в композиции городского пейзажа, особенно петербургского, начинают играть ранее весьма малозначащие детали — водосточные и печные трубы, брандмауэрные стены, плакаты и вывески, живописные детали костюма городского стаффажа, окраска транспорта, цветные занавески в окнах, орнамент решеток каналов и речек в Петербурге, наконец, лужи, пятна обвалившейся штукатурки или ветви деревьев. Материализуются тени — в изобразительном контексте городского пейзажа они неожиданно оказываются так же значимы, как и образующие их архитектурные элементы.

Все это обостряет композицию и меняет взгляд зрителя, смотрящего на пейзаж. Ему уже не столь важна сюжетная ясность и законченность изображения, традиционные для конца XVIII — первой половины XIX века, ему интереснее смотреть на выхваченный кистью художника фрагмент, заставляющий его самого переключиться на иной принцип восприятия городской и природной среды — мозаичный, фокусирующий необычную деталь или ракурс, в совокуп-

И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.



ности складывающиеся в пестрые картинки нового современного городского или сельского пейзажа.

Поразительной и характерной особенностью большинства графических изображений современного русского города в начале XX века было отсутствие стаффажа — Петербург и его пригороды в работах Остроумовой-Лебедевой, Бенуа, Добужинского, Лансере — это пустынный город и обезлюдевшие парки. Кипение и суета повседневной жизни почему-то в русской открытке оказывались привилегией исключительно исторических сюжетов — достаточно вспомнить прелестные картинки Петербурга XVIII века, фактически, тех-же художников, выпущенные к юбилею города в 1903 году.

Закономерно, что и в сфере открытки проблемы глобального изменения восприятия и связанные с ними композиционные трансформации затронули творчество большинства художников. Решались они по-разному, причем в открыточной графике были изобретены для этого собственные композиционные средства. Наиболее популярным, часто встречающимся приемом было заключение изображения в *рамку*, иногда криволинейную, чаще прямоугольную, и дополнение его *текстом* — поздравительным, пояснительным или литературным. На русских открытках очень часто цитировали стихи поэтов, народные песни, частушки, пословицы, изречения. С помощью различных рамок или оконтуривания художники добивались выразительности цветового или тонового пятна изображения, его характерной для модерна силуэтности. С помощью набора характерных для эпохи шрифтов изображению сообщалась еще большая стильность. Так задумывалось большинство лучших художественных открыток 1900-1910 годов.

Широчайшие возможности приема заключения изображения в рамку в сочетании со шрифтовой, графически увязанной с изображением надписью позволяли достигать стилистически разнообразных, порой совершенно отличных друг от друга результатов. Свободная, стилизованная под графику древнерусских рукописей манера В.М. Васнецова в открытках «Купава» и «Гусляр», раскованная графика особенно любившего текстовые литературные дополнения Е.Г. Соколова, изящество и тонкость линий видов Москвы в открытках И.А. Фомина, скрупулёзная тщательность и цветовая насыщенность серии петербургских видов М.В. Добужинского, наконец, декоративные рамки К.А. Сомова «Дни недели», а также множество других примеров дают представление об амплитуде графических

И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». «Студент Института Гражданских инженеров». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.





И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.

возможностей такого приема. Пожалуй, к этому следует добавить, что русская художественная открытка более тяготела к геометрически простым рамкам, чем к сложным криволинейным (последние чаще встречались в Европе). Однако и такие примеры не единичны. Наглядное тому подтверждение — многосоставные, сплетающиеся в причудливые узоры обрамления женских головок из серии, выпущенной журналом «Стрекоза», — плоть от плоти массовой графики в стиле модерн.

Не менее часто применялось *оконтуривание* изображений, дававшее большой эффект как вместе с рамкой, так и при ее отсутствии. В этом случае контур мог придать большую остроту силуэту изображенной фигуры или предмета. Этот прием — едва ли не самый распространенный в графике эпохи модерна. Им виртуозно владели художники И.Я. Билибин, Г.И. Нарбут, Д.С. Моор, Е.Г. Соколов и некоторые другие мастера. Очень часто контур использовался в архитектурных пейзажах и рисунках, что закономерно для языка архитектурной графики, более условного, чем в обычном пейзаже. В этом жанре искусством контура блестяще владели И.А. Фомин, В.А. Покровский, И.Э. Грабарь, Г.К. Лукомский и особенно С.В. Ноаковский — создатель великолепных стилистически точных историко-архитектурных фантазий.

Определенные ограничения, которые накладывали на графический язык открытки ее малый размер и полиграфические требования, направляли усилия художников к графической простоте, лаконизму, концентрации внимания зрителя на главном изображении. Вот почему для художественной открытки начала XX века была так важна проблема цветового или тонового *пятна*. Её наиболее чистым воплощением был *силуэт*, получивший отражение и в русской открыточной графике. В этой технике работали Е.М. Бём, В.В. Гельмерсен, Г.И. Нарбут, А.Н. Бенуа, Е.С. Кругликова и некоторые другие.

Интересно, что в России в эпоху модерна силуэт вообще занимал в графике очень большое место. Возрождение неоклассического направления в русском искусстве раньше, чем где-либо на Западе, повлияло на интерес к некоторым, специфическим для классицизма видам и жанрам искусства. На интерес к силуэту, по-видимому, повлияло искреннее и глубокое переживание отечественного ампира как русского национального наследия, в чем-то сходное с ренессансным переживанием античности, давшим пышные плоды во всех жанрах изобразительного творчества. Как известно, именно эпоха ампира дала луч-

шие образцы силуэта в России, лучшие до начала XX века, потому что успехи мастеров «Мира искусства» в этой технике оказались в итоге гораздо весомее. Среди силуэтных открыток наиболее выразительными были изящные и живые пасхальные сюжеты А.Н. Бенуа.

Однако бесспорно, что в открыточной художественной продукции наиболее популярны были цветные изображения. Их несомненная нарядность и то, что техника полиграфии постоянно совершенствовалась, достигая все более точной цветопередачи, сделали весьма актуальной художественную проблему *цветового пятна*. Очевидно, что она преобладала не только в достаточно условных, стилизованных графических изображениях, но и во вполне реалистическом акварельном портрете, который на открыточном поле часто намеренно помещался без фона, формируя пятно абрисом фигуры, или в специально ограниченном поле, иногда имеющем правильную геометрическую форму. Таковы серии акварельных портретов Е.П. Самокиш-Судковской и В.А. Боброва.

Большим мастером цветового пятна был Л.С. Бакст. Достаточно вспомнить серию костюмов к балету «Фея кукол», изобразительное решение которой подчинено этому принципу. Ярчайшим воплощением темы цветового пятна может служить его открытка «В мастерской художницы», созданная на основе эскиза к плакату выставки Русских художников в зале Сецессиона в Вене в 1908 году.[119] На первом плане рисунка помещены три женские фигуры в разноцветных платьях (цвета умбры, сиены и голубом). Их взаиморасположение, абрис и цветовое сочетание, преднамеренное отсутствие полутонов, придают изображению внутренний динамизм и удивительную графическую стильность.

Композициям русских художественных открыток начала XX века присущ и интерес к использованию неожиданного *ракурса* изображения, неожиданной позы (часто с оттенком иронии или прямо сатирической) или положения фигур. Это проявилось в открыточных рисунках самых разных художников, включая малоизвестных. Например, довольно популярная писательница Allegro (псевдоним П.С. Соловьевой, дочери знаменитого историка С.М. Соловьева и сестры известного философа В.С. Соловьева), но малоизвестная как художник, создала серию открыток с изображениями детей. Рисунки были выполнены акварелью. Среди них обращает на себя внимание открытка с девчушкой в красной шубке, повернутой к зрителю спиной. Почти со спины изображен ею и крохотный мальчик с цветами. Остро характерны позы «студентов» из серий добродушно



И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.

119. Chernevich E.; compilid by M. Anikst, N. Baburina. Russian Graphic Design. 1880 – 1917. New York, Abbeville Press Publishers, 1990. P. 77.



И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.

ироничных карикатур И.С. Кадулина (Н. Наядина) «Типы студентов». Еще более гротескно и выразительно по силуэту и полихромии выглядят карикатуры М.М. Щеглова из серии «Сибирские типы» и рисунки неизвестного художника (возможно, Е.Г. Соколова?) из серии «Рабочий люд».

К особенностям графического языка открытки эпохи модерна, безусловно, относится и часто применявшаяся в качестве особого приема нарочитая *эскизность* изображения. Лихие, быстрые росчерки карандаша или пера, мазки кистью, подкраска пастелью, запечатлевшие как бы сам миг творчества, скорость работы художника, иллюстрируют множество русских открыток. Эскизность, воспринятая как особого типа законченность — знамение нового изобразительного искусства конца XIX — начала XX века. Оно отказалось от поклонения только законченному произведению, придав самоценность каждому из этапов работы художника, сделало высшим приоритетом передачу минутного ускользающего впечатления, мимолетного настроения или состояния природы. Собственно, ранее других эти принципы декларировали французские импрессионисты, графикой они были освоены в полной мере лишь на рубеже XIX-XX веков.

Симптоматично, что эскиз прочно вошел в художественный мир русской открытки и как полноправный объект репродуцирования (эскизы художников), и как своеобразная форма для создания оригинальных рисунков для открыток. Популярными открыточными сюжетами были многие пастели славившегося раскованностью графической манеры Л.О.Пастернака, акварели Г.А. Косякова, Н.С. Самокиша, С.И. Ягужинского, пастельные рисунки А.Н. Бенуа, а также уже упоминавшиеся виртуозные архитектурные фантазии С.В. Ноаковского, «где несколькими уверенными линиями и штрихами достигается полное впечатление занесенных снегом старых построек»,[120] и многие другие работы.

120. [С.К.] Выставка Blanc et noir // Столица и усадьба, 1916, № 52, С. 19.

Нельзя не вспомнить и посмертное издание на открытках произведений М.А. Врубеля, среди которых было немало эскизов. Например, изысканнейший эскиз для живописного панно в особняке Морозовых «Полет Фауста и Мефистофеля». Манера его исполнения как нельзя лучше подошла к специфике открытки. Некоторая неопределенность изображения в деталях заставляет пристально вглядываться в него, домысливать, а все это так удобно проделывать, держа открытку в руках. Весьма подходящей оказалась и форма панно, позволившая заключить рисунок в рамку необычной формы.

М.А. Врубель. «Полет Фауста и Мефистофеля». Эскиз для панно (1896 год). Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв.



Заметную роль в облике открытки начала XX века играл *фон*. Пристрастие модерна к приглушенным, темным, а не-

редко и серым, зеленоватым и другим земляным тонам оказало несомненное влияние на общую цветовую гамму открытки того времени и, в особенности, на цвет фона. Примеров тому множество: серо-зеленые фоны открыток серии «Розы» Л.М. Эндауровой, желтовато-песочные фоны серии «Цветы» А.П. Шнейдер и серии «Фея кукол» Л.С. Бакста, зеленоватый колорит открыток А.Н. Бенуа с изображениями петербургских пригородов (например, «Ораниенбаум. Церковь дворца»), темный, глухой, изумрудно-зеленый или серо-голубой колорит многих архитектурных пейзажей Г.К. Лукомского и Н.К. Рериха, зеленый фон архитектурного пейзажа Р.Н. Браиловской. Ряд этот можно продолжить. Максимилиан Волошин тонко охарактеризовал эту особенность в работах Г.К. Лукомского: «<Он> видит пейзаж в потухших, немного пыльных, но глубоких тонах. Точно сквозь дым... Он обладает ценным для акварелиста искусством: скромно отступать на задний план со своими красками и предоставить тону бумаги говорить за себя... Серая бумага, на которой написаны его пейзажи, «звучит» из-под каждого пятна».[121] Пожалуй, классическими в этом отношении для графики русского модерна можно назвать серии дивных своим совершенством петербургских пейзажей А.П. Остроумовой-Лебедевой, особенно серию «Белые ночи». Их строгая графика целиком построена на цветовом взаимоотношении теплого непрозрачного серовато-голубоватого фона с подчеркнуто обобщенными темными силуэтами зданий, мостов, набережных.

Формирование изобразительного языка открытки происходило и в сфере отбора художественных произведений различных жанров для воспроизведения. Самым близким к открытке по целям и художественным задачам был *плакат*. Не случайно, что многие плакаты выпускались в двух модификациях — как собственно плакат и как открытка. Нередко издание плаката в миниатюрном формате открытки задумывалось изначально, так обычно поступали преуспевающие промышленники и торговцы, рекламировавшие свой товар. Как правило, на открытках дублировались выставочные и благотворительные плакаты, а с началом Первой мировой войны к ним присоединились и плакаты военной тематики.

Не менее близкой к открытке была промышленная и торговая изобразительная *реклама*. Она помещалась владельцами обычно в специальных отделах газет и журналов, но некоторые крупные торговые и промышленные компании и товарищества выпускали специальные рекламные вкладыши и открытки. Они были удобны для вло-

121. Волошин М. Первая выставка в редакции «Аполлона» // Аполлон, 1909, № 2, С. 13.
122. Белицкий Я.М., Глезер Г.Н. Указ. соч. С. 33.

И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». «Украинец». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.





И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.



И. Кадулин (Наядин). Из серии «Типы студентов». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.

жения в фирменные коробки и пакеты, для рассылки по почте и, кроме того, могли служить своего рода визитными карточками, которые стопками лежали в конторах и магазинах для раздачи посетителям. Идентичность назначения и сходство размеров открытки и рекламных вкладышей часто обусловливало взаимоиспользование созданных для них рисунков. Иногда рекламные открытки дублировали соответствующие плакаты, но чаще это были вполне самостоятельные произведения прикладной графики.

Близость изобразительных и композиционных приемов и размеров объединяла открыточную и *книжную графику*. Публикация книжных иллюстраций на открытках имела двоякую цель. С одной стороны, она служила популяризации книжных издательств и их продукции, то есть исполняла функции рекламы. С другой стороны, многие из рисунков к книгам так точно соответствовали графической специфике открытки, что не требовали даже минимальной доработки для вторичного воспроизведения. Таковы, например, были иллюстрации И.Я. Билибина к сказкам — идеальные объекты для тиражирования в любом формате. Обилие орнаментальных рамок, стилизованные надписи, самоценность любой картинки или виньетки делали их очень привлекательными для издания на открытках. Эти декоративные качества успешно использовал Всемирный почтовый союз (Россия) в серии открыток с билибинскими иллюстрациями к сказкам, выпущенной около 1904 года. Другой популярный иллюстратор начала века А.Ф. Афанасьев нередко, напротив, дорабатывал или изменял свои иллюстрации специально для открыток.

Иллюстрации Б.В. Зворыкина и Г. Войцеховского к русским сказкам издавало Товарищество А.И. Абрикосова и Сыновей. Три подборки (по десять открыток в каждой) с иллюстрациями А.Ф. Афанасьева к «Коньку-горбунку» выпустило издательство «Ришар».[122] Почти с первых шагов книжную графику публиковала на своих открытках Община Св. Евгении — к пушкинскому юбилею 1899 года она издала рисунки А.Ф. Афанасьева к «Сказке о рыбаке и рыбке». В последующие годы книжная графика почти постоянно присутствовала в открыточной продукции Общины, хотя и не занимала в ней большого места. Назовем симпатичную открытку-иллюстрацию Г.И. Нарбута к басне И.А. Крылова «Стрекоза и муравей».

Наиболее явно рекламные цели просматриваются в серии открыток с рисунками Э.Э. Лисснера к сказке «Горе». Пояснительная подпись на открытке гласит: «Рисунок из сказки «Горе». Издание Г. Лисснера». Упоминание здесь

только имени издателя свидетельствует о том, что открытки были выпущены специально для его популяризации. Эти задачи выполняли и многочисленные открытки, изданные в 1917 году детским альманахом «Творчество». Среди них были иллюстрации к публикациям альманаха, созданные Д.С. Моором, А.М. Васнецовым, Б.С. Романовским и некоторыми другими художниками.

Много общего у открытки и с журнальной графикой, тем более, что немало художников одинаково интенсивно работало именно в этих жанрах. Любопытны серии «Рабочий люд», автор которой неизвестен, и забавные серии карикатур киевского иллюстратора И. Кадулина.

Поиски новых изобразительных возможностей художественной открытки заставляли издателей подбирать подходящие для воспроизведения рисунки и в других областях художественного творчества, например, в сфере *театрально-декорационного* и *декоративно-прикладного искусства*. В очерке о деятельности Общины Св.Евгении уже подчеркивалось, что именно это издательство ввело театрально-декорационную тему в открытку. Община предъявляла очень высокие требования к отобранным работам. Великолепны изданные ею эскизы декораций И.Я. Билибина, Н.К. Рериха, С.Ю. Судейкина, театральные костюмы Л.С. Бакста и А.Н. Бенуа. Выпуск их преследовал прежде всего художественные цели — каждая открытка была блестяще скомпонована, иногда дополнена рамкой или надписями.



И.Е. Репин. «Граф Л. Толстой». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.

Однако часто театральная тема появлялась на открытках с прагматичной рекламной целью. Такова серия открыток с рисунками костюмов к знаменитой постановке Художественного театра «Синяя птица» по пьесе Мориса Метерлинка, одного из самых популярных авторов эпохи символизма. Свои постановки рекламировали приезжавшие в столицы гастрольные театры, многие частные театры, отдельные труппы. В 1905 году в С.-Петербурге было создано даже специальное издательство «Передвижной театр», издававшее эскизы декораций к своим постановкам. Изредка публиковались на открытках театральные афиши и плакаты.

Популярным был и жанр театральной карикатуры. По-видимому, по инициативе Московского Художественного театра была выпущена серия открыток с карикатурами Д.С. Моора на весь «ареопаг» московской театральной общественности. Совершенные по рисунку и цветовому решению эти открытки представляли К.С. Станиславского, И.М. Москвина, В.И. Качалова, А.И. Южина, Л.М. Леонидова, А.А. Бахрушина, А.Л. Вишневского, Н.И. Гучкова,

В.А. Маклакова и Ф.И. Шаляпина в военных мундирах александровского времени — ампирное искусство которого было так популярно в 1910-х годах. Выпускались открытки с карикатурами и на актеров иностранных трупп.

Связь художественной открытки со сферой декоративно-прикладного искусства была менее выражена, однако ее также стоит отметить. В какой-то мере она проявилась в сериях рисунков деревянных сергиевопосадских игрушек, созданных А.Н. Бенуа. Связанными с открыткой оказались и рисунки для предметов декоративно-прикладного искусства М.А. Врубеля. Впрочем, подбор сюжетов и их расположение на открыточном поле позволяет отнести их также к сфере открыточной графики. Наиболее выразительны открытки «Вещая птица Сирин», выпущенная Общиной Св. Евгении, и «Борьба с гидрой», выпущенная в Москве в 1905 году в пользу больных и раненых воинов. Последний сюжет был создан Врубелем для росписи балалайки, о чем красноречиво говорит форма рисунка в виде усеченного треугольника. Он столь выразительно делит поле открытки, столь органичен для него, что заставляет забыть о первоначальном назначении эскиза.

В целом меньше общего художественная открытка имела с классическими жанрами живописи — *пейзажем, портретом, исторической и жанровой картинами.* Хотя здесь нельзя не обратить внимание на их открыточные модификации. Пастельных или акварельных портретов в русской открытке немало, что соответствует значению этой темы в живописи того времени. Среди портретных изображений лидирует Л.Н. Толстой — подлинный властитель дум русского общества начала XX века, предстающий обычно в живых акварельных набросках И.Е. Репина с натуры или в виде былинного героя Микулы Селяниновича на открытке Н. Маторина; нередки портреты Максима Горького, Федора Шаляпина, Леонида Андреева и некоторых других.

Пейзаж также получил отражение в открыточной графике, довольно органично приспособившись к ее специфике. Примером могут служить легкие акварельные пейзажи В. Поленова, карандашные зарисовки А. Гауша, выразительные угольные наброски В. Каргуса-Смоленского. Можно найти в открытке модификации исторической и жанровой картин. Фактически, большинство открыток С. Соломко на библейские и античные сюжеты являются историческими картинами, а пастельные зарисовки Л. Пастернака — жанровыми.

Однако художественная открытка оказалась и непосредственно связана с живописью посредством репродук-

В. Каргус-Смоленский. «Лес зимой». Изд. «Рассвет», Киев-Москва, 1916, хромолитогр.



ций, появившихся с начала XX века. Начиная примерно с 1905-1907 годов пересъемок с картин различных жанров и художников в России выходило с каждым годом все больше и больше. Уже подчеркивалось, что с точки зрения современников информационно-просветительское назначение открытки было далеко не на последнем месте. Идея народного просвещения, всегда бывшая популярной в России, заставила увидеть в открытке самое доступное для беднейших слоев населения учебное пособие и средство самообразования. Пожалуй, можно констатировать, что эта идея была претворена в жизнь. Очень многие открыточные издательства в России довольно планомерно и большими тиражами выпускали открытки-репродукции, использовавшиеся в обучении. Если на первых порах масштабы репродукции ограничивались полиграфическими возможностями типографий, то с развитием трехцветной печати эти ограничения были сняты. Когда же в России появилось много издательств, выпускавших почтовые карточки, критерии отбора сюжетов еще более упростились. Информационная ценность репродукции едва не превысила художественную.



Б.С. Романовский. Из серии «Русское искусство»: «Нерон». Изд. «Рассвет», Киев, 1910-е, трехцв.

Взыскательные к своей продукции издатели выбирали среди живописных произведений те, что казались более подходящими по своей тематике и размеру. Особенно популярными были произведения современных русских художников, а среди них — женские портреты, бытовые сцены, исторические сюжеты. Все они притягивали внимание покупателей своей новизной, или, напротив, узнаваемостью, внешней привлекательностью или необычностью. Например, после ошеломляющего успеха «Картин по русской истории», выпущенных И.Н. Кнебелем в 1908-1913 годах по специально заказанным рисункам С.В. Иванова, А.М. и В.М. Васнецовых, Б.М. Кустодиева, А.Н. Бенуа, Д.Н. Кардовского, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского, М.Я. Чемберс; часть из них — тридцать сюжетов — была переиздана на открытках. В это число вошел и «Вахт-парад при императоре Павле I» работы А.Н. Бенуа.

Однако с истинным профессионализмом отбор сюжетов для репродукций на открытках производили немногие. Среди них столичное издательство «Ришар» с его серией открыток с исторических акварелей С.С. Соломко, видами северной столицы («Аквариум»), серией акварелей А. Третьякова со сценами провинциального быта и т.д. Киевское издательство «Рассвет», несмотря на свои гораздо меньшие масштабы деятельности, также опубликовало немало интересных современных произведений в серии «Русское искусство»:



Н.К. Рерих. «За морями земли великие». (Экспониров. на выст. «Мир искусства» в 1911 году). Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв.

«Нерон» Б.С. Романовского, исторические картины А.М. Васнецова и другие. Наконец, издательство Общины Св. Евгении выпустило в свет репродукции станковых картин В.А. Серова, Н.К. Рериха (пастель «За морями — земли великие», экспонировавшаяся на выставке «Мира искусства» в 1911 году), М.В. Добужинского, К.А. Сомова, А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере и многих-многих других.

Всегда строго отбиравшей сюжеты для открыток Общине, а вернее ее художественному руководителю А.Н. Бенуа среди произведений разных жанров удавалось находить те, которые более всего подходили к открыточной специфике. В этом аспекте были очень удачны его собственные пейзажи «Версальской серии». Два весенних пейзажа И.Я. Билибина также кажутся созданными специально для миниатюрного размера открытки, что, впрочем, справедливо и для многочисленных городских пейзажей М.В. Добужинского, Альб.Н. Бенуа, Н.К. Рериха, Г.К. Лукомского, Н.Н. Гриценко. Нередко соответствующие репродукции подбирались и для праздничных открыток — «Великий четверг» Н.К. Пимоненко, «Вечер перед Пасхой» М.М. Гермашева, рисунки А.П. Остроумовой-Лебедевой, М.В. Добужинского и других.

Репродуцировалась на открытках и *архитектурная графика,* хотя количество таковых сюжетов было невелико и не входило ни в какое сравнение с продукцией некоторых западноевропейских издательств, например австрийских, щедро публиковавших проекты современных архитекторов, что оказало неоценимую услугу их популярности. Часть русских открыток с архитектурными проектами рекламировала строившиеся или уже построенные здания — храмы, училища, больницы, выставочные павильоны, часть (совсем небольшая) — работы студентов разных учебных заведений. Самым значительными по объему были открытки с архитектурными проектами, созданными на Московских строительных курсах, руководителем которых был И.А. Фомин. Их выпуск осуществляло Женское отделение курсов. Красивые акварельные отмывки учениц и учеников курсов служили рекламой и их руководителям, и будущим зодчим.

Наиболее привлекательно и декоративно смотрелись на открытках те проектные материалы, которые сами по себе были графически выразительны, как, например, рисунок А.В. Щусева к проекту церкви на Московском братском кладбище (1915) или рисунок Ф.О. Шехтеля к проекту Ярославского вокзала (1904, выпущен на открытке в 1906 году).

Н.К. Рерих. «Уникрада». (Экспониров. на выст. СРХ в 1910 году). Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.





Е.Г. Соколов. Из серии «Сказочные типы». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1900-е, хромолитогр.

ПИОНЕРЫ НОВОГО ЖАНРА



Среди множества русских художников, произведения которых в 1900-1910-х годах публиковались на открытках, сравнительно невелико число тех, чьи работы можно отнести к сфере собственно открыточной графики. Если при этом установить критерии художественного качества, то таковых останется еще меньше. Мастеров этого круга можно назвать пионерами открытки как жанра графического искусства. (Перечень избранных имен читатель может найти в «Биографическом словаре художников», помещенном в конце книги). Характеристика такого условно выделенного круга художников позволяет приблизиться к пониманию специфики нового жанра с несколько иной стороны.

В предыдущих главах уже подчеркивалась большая, едва ли не определяющая роль столичного объединения «Мир искусств» в формировании открытки как графического искусства. В самом деле, около половины художников, внесших заметный вклад в эту область, в той или иной степени сотрудничали с «Миром искусства». Среди них и мастера, составлявшие его костяк — А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева, Л.С. Бакст, С.П. Яремич, и мастера, в разные годы близкие к журналу «Мир искусства», художники, выставлявшиеся на выставках «мирискусников» — Б.И. Анисфельд, А.Ф. Гауш,

А.Э. Линдеман, Ф.Г. Беренштам, В.Д. Замирайло, Е.К. Маковская-Лукш, З.Е. Серебрякова, Г.И. Нарбут, С.В. Ноаковский, М.Я. Чемберс, С.В. Чехонин, В.А. Покровский, С.Ю. Судейкин, И.А. Фомин, В.А. Щуко, А.В. Щусев и другие.

Принадлежность к «Миру искусства» предопределила многие особенности круга художников-открыточников. Прежде всего, более двух третей их были петербуржцами (по рождению или месту учебы, по художественным пристрастиям). Кроме того, большинство из них не окончило Академию художеств,[123] хотя в разной степени и соприкоснулось с ней в период своего творческого становления. Получив азы художественного образования в России, многие из будущих «мирискусников» завершали его за границей, чаще всего в Париже или в Мюнхене, в известных частных студиях. Думается, что именно этот факт сыграл важную роль в том, что становление открытки в России как самостоятельного жанра графического искусства совершилось очень быстро. Без использования многообразного западноевропейского опыта в этой области это было бы вряд ли возможно.

В самом деле, влияние крупнейших графиков Западной Европы на круг художников «Мира искусства» во многом определило их графическую манеру, приемы, тематику и принципы стилизации. Хотя каждый из них сумел создать свой индивидуальный графический язык, свой образный мир, тем не менее в характеристиках многих из них трудно обойтись без соответствующих западноевропейских аналогий.

Следы влияния «Симплициссимуса» и, особенно, Т.-Т. Гейне, достаточно очевидны в графике М.В. Добужинского начала 1900-х годов.[124] Одним из любимых «мирискусниками» художников был А. Менцель, связь с которым прослеживается в графике Е.Е. Лансере, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста.[125] Во многом западноевропейской графикой предопределены произведения Б.И. Анисфельда: его «талантливые рисунки... редко выходят за пределы кошмарно-фантастических, иногда чисто декоративных мотивов. Некоторые... явно навеяны Клингером, Штуком, С. Шнейдером. Ему мерещатся страшные, зловещие чудовища, грозные олицетворения злобы, жестокости и насилия».[126] Рассуждая о работах Е.Е. Лансере в книжной графике, Александр Бенуа замечал: «Русского» в них искать нечего. Корни искусства Лансере не в московских старопечатных книгах, но в дивно иллюстрированных хрониках Фруассара, в венецианских изданиях XVI в., отчасти и в современных английских книгах»[127].

Особенно заметным было влияние английского художника О. Бёрдсли, чьи мотивы можно найти в графике Л.С.

123. Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., Искусство, 1977. С. 21.
124. Там же. С. 141.
125. Там же. С. 148.
126. Боцяновский В.Ф. и др. Русская сатира первой революции 1905-1906 гг. Л., 1925. С. 171.
127. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб, 1902. С.270.

Бакста, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского[128] и других. Этот «культовый» график европейского модерна повлиял и на К.А. Сомова, который отчасти заимствовал у него приемы графической стилизации европейского придворного быта XVII-XVIII веков, наиболее тщательно разработанные английским мастером в иллюстрациях к сочинению А. Попа «Похищение локона». Интерес художника к Бёрдсли, глубокое знание его творчества иллюстрирует тот факт, что именно Сомов стал составителем альбома работ Бёрдсли, выпущенного в 1906 году издательством «Шиповник».[129] Влияние Бёрдсли, конечно, не исчерпывалось заимствованием характерных изобразительных тем и мотивов. Многих русских графиков начала XX века покорил его изысканный линеарный артистизм. Даже в творчестве И.Я. Билибина известный художественный критик того времени Сергей Маковский, не без оснований, был склонен видеть опосредствованное влияние английского мастера, выраженное в кружевной «бердслеевской» законченности деталей, давшей повод друзьям художника называть его в шутку «Иван-железная рука».

Конечно, разнообразные влияния не исчерпывали творчества «мирискусников». Если бы это было так, вряд ли это художественное объединение заняло в истории отечественного искусства столь значительное место. Напротив, создания большинства входивших в него авторов были во-многом новаторскими и самобытными. В данном случае тема влияния подчеркнута только потому, что она была очень важна для становления русской открытки. Только подлинные знатоки современной западноевропейской прикладной графики, каковыми были «мирискусники», могли решить задачу не только быстрого формирования в России новой художественной отрасли, но и создания неповторимого лица русской открытки. Оттолкнувшись от признанных достижений западноевропейской графики, «мирискусники» сумели создать мир национальных образов, где действовали персонажи отечественной истории, воссоздавалась атмосфера старинной усадьбы, древних русских городов, деревень, материализовались фольклорные и сказочные персонажи. Рожденные кистью подлинных интеллектуалов, знатоков истории европейского искусства (каковыми, несомненно, были мастера «Мира искусства»), базировавшиеся на формальных и содержательных находках европейской графики последних лет, эти образы сочетали острую самобытность с универсальностью графического языка, развивавшегося в едином общеевропейском русле. Пожалуй, именно эта

128. Радлов Н. Современная русская графика. С.34.
129. См.: Бердслей. СПб., Шиповник, 1906.

В.Д. Поленов. «Март». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904 (по рис. 1900 года), хромолитограф.



особенность позволила творчеству «мирискусников» стать в равной степени как фактом отечественного, так и общеевропейского искусства в целом.

Впрочем, тесная связь «Мира искусства» с новейшими тенденциями в графике Западной Европы была не только отличительной чертой этого объединения, но в большой степени определяла всю петербургскую графику. Например, к подражателям Бёрдсли можно отнести много средних и относительно посредственных художников, которые с меньшей или большей долей профессионализма копировали его графическую манеру. К числу таковых в сфере открытки относится Сергей Лодыгин — почти забытый в наши дни столичный журнальный иллюстратор, приверженный эротике и инфернальным мотивам в стиле Бёрдсли, оформлявший журналы «Аргус» и «Столица и усадьба». Хорошо знавший его художник В.А. Милашевский писал: «Рисунки Сергея Лодыгина можно было бы назвать третьим сортом искусства Обри Бёрдсли! Искусство, сниженное для понимания так называемой культурной толпы, потребителей уличных журналов! Но кто сказал, что для искусства третьего сорта не нужен талант? Третий сорт искусства имеет свои законы бытия, свою биологическую жизненность!»[130] Доступность рисунков Лодыгина пониманию третьего сословия, рвавшегося тогда к «красоте», к «знанию», стремящегося приобщиться к элите, собственно, и обусловила успех его иллюстраций и открыток. Можно сказать также, что в его жеманных, подробно расчерченных работах наиболее последовательно воплотился присущий Бёрдсли эротический инфантилизм, в целом не получивший распространения в России.

Очень близким к эстетике западноевропейской графики было и творчество Е.П. Самокиш-Судковской. Его прообразы легко обнаружить во французском плакате, лучшие образцы которого можно было по праву назвать, пользуясь словами И.Я. Билибина, «криком, брошенным в пространство».[131] Связь графики художницы с европейским плакатом была очевидна и для современников: «Издание... афиш с рисунками г-жи Самокиш-Судковской... невольно вызывает воспоминание об изящных заграничных плакатах; но отчего и у нас не может быть чего-либо национального, не уступающего, однако, в художественности исполнения иностранному?»[132]

Отличительной чертой круга петербургских художников открытки в начале XX века стало то, что в него входило довольно много женщин. Женщины-художницы заявили о себе как самостоятельном явлении отечественного искус-

130. Милашевский В.А. Указ. соч. С.45.
131. Билибин И.Я. Указ. соч. С. 57.
132. [Н.К.] Пушкинская иллюстрация // Искусство и художественная промышленность, 1899, № 12, С. 1028.

ства именно в эпоху модерна. Причем сферой их творчества стали прежде всего камерные или прикладные жанры искусств, и в том числе открытка. Показательно, что и здесь нельзя не отметить роль «мирискусников». Членами этого объединения были уже упоминавшиеся Е.К. Маковская-Лукш, А.П. Остроумова-Лебедева, З.Е. Серебрякова. Знаком необыкновенной популярности жанра открытки среди женщин в России может служить и тот факт, что среди ее авторов оказались члены русского императорского дома — великие княгини Елизавета Маврикиевна (Е.М.) и Елизавета Федоровна (Е.Ф.).

Поскольку в то время женщин практически не принимали в Императорскую Академию художеств, большинство их группировалось вокруг петербургской школы Общества поощрения художеств, основанной еще в 1857 году, где преподавали художники, также очень близкие к «Миру искусства». Бессменным директором школы с 1906 по 1917 год был Н.К. Рерих, инспектором — Н.П. Химона, классом графики руководил И.Я. Билибин, офорта — В.В. Матэ, композиции — В.А. Щуко, а рисования пером — Н.С. Самокиш. Исключая Матэ, все остальные перечисленные педагоги и руководители школы Общества работали в жанре открытки. Это не было случайностью — сама система преподавания со специальными занятиями по керамике, чеканке, стилизации и медальерному искусству нацеливала учеников на область прикладной графики. В своем классе Билибин, например, практиковал конкурсы на этикетку для папиросной коробки, на обложку журнала, плакат для Выставки гигиены и т.д.

В разное время в школе Общества поощрения художеств учились крупнейшие художницы-открыточницы — Е.М. Бём, А.Э. Линдеман, Е.П. Самокиш-Судковская, М.Я. Чемберс, А.П. и В.П. Шнейдер, Л.М. Эндаурова. Все они по складу своего дарования и по полученным в школе навыкам оказались удивительно восприимчивы к особенностям открыточной графики. Каждая из художниц сумела выработать особый, легко узнаваемый без подписи графический почерк, сформировать свою главную художественную тему, создать свой образный мир. Для Е.М. Бём и А.Э. Линдеман это был мир детства, для Л.М. Эндауровой и А.П. Шнейдер — мир цветов, для Е.П. Самокиш-Судковской — мир светской городской женщины, для М.Я. Чемберс и В.П. Шнейдер — мир русского пейзажа с его простотой и естественностью, увиденный с уровня земли, через очаровательные венчики и стебельки полевых цветов и трав.

Оригинальность единожды найденного и многократно варьированного приема, соединявшего изображения крес-

тьянских детей с текстами русских пословиц и поговорок, часто помещаемых на бумаге с как бы неровно оборванными и сходными с пергаментными страницами древних манускриптов краями, обеспечила небывалый и, пожалуй, непревзойденный в России успех открыток Е.М. Бём. Художница была создательницей этого приема, превратившегося в ее творчестве в подобие самостоятельного жанра, который затем привлек последователей и подражателей. В поразительной популярности очаровательных деток Бём, шаловливо представлявших, словно в игре в шарады, житейскую мудрость зачастую прозаичных русских пословиц, кроется удивительная двойственность мировоззрения и эстетики культуры русского модерна — стремление к глубокому постижению национальных корней и, одновременно, к развитию в едином потоке западноевропейской художественной культуры с ее привычным легким гротеском, галантностью и иронией.

«Мирискусники» были связаны и с частной студией Е.Н. Званцевой, где преподавали Л.С. Бакст и М.В. Добужинский, а учились Г.Н. Нарбут и А.П. Остроумова-Лебедева, вскоре вошедшие в объединение «Мир искусства» и, несомненно, умножившие его славу. Серии открыток А.П. Остроумовой-Лебедевой с видами Петербурга, безусловно, могут быть отнесены к лучшим мировым достижениям открыточной графики.

Среди мастеров открытки русского модерна обращает на себя внимание довольно большая группа архитекторов, причем не только по образованию, но и по художественным пристрастиям. Они сделали архитектурную графику, до того бытовавшую в сугубо профессиональной среде, достоянием самой широкой общественности. На открытках появились не только репродукции с проектов московских и петербургских архитекторов — В.А. Покровского, И.Е. Бондаренко, Н.В. Марковникова, Ф.О. Шехтеля, А.В. Щусева, но и многочисленные архитектурные рисунки, имевшие прочный успех у публики. Необычайной популярностью пользовались архитектурные акварели и рисунки Г.А. Косякова, И.Я. Билибина, В.А. Плотникова, В.Д. Замирайло, С.В. Ноаковского, И.А. Фомина, В.А. Щуко. Как видим, в этом направлении явно лидировали петербуржцы. Начинавший в Москве Фомин с середины 1900-х годов уже перебирается в столицу. С.В. Ноаковский, окончив архитектурное отделение Императорской Академии Художеств и побывав в качестве ее пенсионера в оплачиваемой творческой поездке во Франции и Италии, в начале 1900-х годов, еще до переселения в

Москву, успевает сблизиться с кругом «Мира искусства», оказавшим на него — по его собственному признанию — огромное влияние.[133]

Самым плодовитым и оригинальным петербургским мастером архитектурного рисунка был, несомненно, Г.К. Лукомский, большой знаток истории архитектуры России, который еще будучи студентом выпускал том за томом свои исследования.[134] Его виды архитектурных достопримечательностей были изданы на открытках Общины Св. Евгении очень большим тиражом. Особенность графики Г.К. Лукомского состояла в ее профессионализме, точности передачи архитектурного целого, отдельной детали, фактуры тех или иных строительных материалов. М. Волошин точно подметил, что «Г.К. Лукомский не ищет тяжести преодолений, но его спасает то, что он архитектор. Живописная легкость могла бы совершенно погубить его, если бы ее не умеряли свойственная архитекторам сухость и та линейная строгость, которая таится в этой сухости. Когда же он дает чисто архитектурные рисунки зданий, но непреклонную точность их линий он смягчает импрессионистической виртуозностью... Эти рисунки, исполненные с такой красивой экономией линий и красок, так удачно срезанные в своих тесных рамках, хотелось бы видеть украшением книги».[135] Действительно, родство архитектурной графики Лукомского с книжной иллюстрацией налицо. Именно поэтому она была так уместна на страницах написанных им книг. Приспособленная к уменьшению, казалось бы, по самой природе творческого метода, склонного к графической обобщенности мастера, его графика была абсолютно органична для открытки. Ее популярности в этой сфере способствовало также то, что она открывала для широкого зрителя новый, еще непознанный, полный неповторимой гармонии мир архитектуры русской провинции.

Московских художников среди мастеров русской открытки эпохи модерна было меньше, чем петербургских — среди выбранного нами круга они составляют всего около трети. Однако несомненно, что они в совокупности представляли собой не менее интересное явление, хотя в нем и отсутствовала цельность, присущая творчеству петербургских графиков.

В самом деле, в Москве не было художественного объединения, сравнимого по силе творческого импульса в области графики с «Миром искусства». Энергия его интеллектуального притяжения была столь велика, что включала в свою орбиту и некоторых москвичей. И все же московские графики отличались гораздо большей «неорганизованностью» и разнородностью своих художественных при-

133. *Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., Советский художник, 1989. С. 35.*
134. *Милашевский В.А. Указ. соч. С. 60.*
135. *Волошин М. Указ. соч. С. 13.*

страстий и устремлений. В их работах (чаще всего более камерных и эмоциональных, чем салонных и изысканно интеллектуальных у петербуржцев) объединяющим началом как раз и было его фактическое отсутствие.

Сказанное, конечно, не означает, что в Москве не было творческих объединений художников. Напротив, на протяжении рассматриваемого периода их действовало несколько: Московское товарищество художников, Московский салон, Московское общество любителей художеств и др. Кроме того, многие москвичи входили в Союз русских художников, в Товарищество передвижных художественных выставок и другие сообщества, объединявшие и петербуржцев, и москвичей. Однако ни одно из них не оказало сколь-нибудь существенного влияния на развитие московской прикладной графики.

Московскую открытку модерна создавали отдельные мастера, а не творческие сообщества. Хотя среди них было несколько художников, принадлежавших в разное время к Абрамцевскому кружку Саввы Ивановича Мамонтова — В.М. Васнецов, М.А. Врубель, К.А. Коровин, М.В. Нестеров, В.А. Серов — не они определяли лицо московской открыточной графики. Их работа в этой сфере была либо эпизодической, как у Васнецова и Нестерова, либо ее не было: на открытках просто репродуцировались некоторые графические работы Серова, Коровина, Врубеля.

На первый план здесь выходили художники, которые не проявили себя сколько-нибудь заметно в живописи. Это были профессионалы именно прикладной графики, специализировавшиеся на утилитарной печатной продукции — театральных и концертных программах, меню званых обедов и ужинов, афишах, торговой рекламе. Некоторые из них подрабатывали в области журнальной и книжной иллюстрации, оформляли театральные постановки. Далеко не все из них получили законченное художественное образование, некоторые, как карикатурист Д.С. Моор, были почти самоучками — будущий мастер советского сатирического плаката окончил лишь студию П.И. Келина.

Характерным персонажем московской художественной среды в этом смысле был график В.В. Владимиров — юноша из интеллигентной среды, интеллектуал и выдумщик, близкий к модернистским литературным кругам. Учившийся на физико-математическом факультете Московского Университета одновременно с А. Белым[136] и вместе с ним входивший в 1903-1906 годах в кружок московских символистов «Арго»[137], он занимался в частных мастерских Москвы у В.Н. Мешкова и Н.А. Мартынова, а затем учился в Мюнхе-

136. Белый А. На рубеже двух столетий. М., Художественная литература, 1989. С. 533.
137. Белый А. Начало века. М., Художественная литература. 1990. С. 568.

М.А. Врубель. «Царевна Волхова». Изд. Русского музея Имп. Александра III, СПб., 1910-е, трехцв.



не. Впрочем, самобытность графики Владимирова прежде всего определялась особенностями его натуры. По словам А. Белого, «В.В. Владимиров — умница с мыслями; он исходил Мурман в целях научного изучения одежды; художник, штудировавший по Гильденбрандту проблему формы, читавший Дарвина, посетитель лекций, концертов, театров, хозяин, группировавший вокруг себя, человек очень трезвый, мужественно несший жизненные бремена, фантазер и весельчак; не слишком много водилось художников с высшим образованием, соединяющих ремесло с чтеньем Оствальда и Дарвина».[138] Серия открыток с рисунками сказочных персонажей, выполненная В.В. Владимировым, явно несет на себе отпечаток экспромта и веселого задора, видимо, свойственного его студенческой компании.

Мастером юмористического рисунка был и, вероятно, самый плодовитый художник открытки московского модерна Е.Г. Соколов, создавший несколько очень интересных серий на темы народных стихов и песен. Его легкое графическое дарование отшлифовалось в московском любительском художественном кружке «Среда», создателем и бессменным председателем которого был В.Е. Шмаровин (1852-1924). Начав с собирания всякой всячины — трубок, разнообразной эротической продукции, Шмаровин вскоре перешел к серьезному коллекционированию живописи и рисунка.[139] Не будучи сам художником, он сумел сплотить вокруг себя художественную группу, собиравшуюся по средам. Хотя эта группа имела устав, свой денежный фонд, шутливый гимн «Недурно пущено»[140] и со всей серьезностью исправно отмечала свои юбилеи, она не имела каких-нибудь программных художественных целей и не формировала своего направления в искусстве. Членов кружка объединяла взаимная расположенность, желание весело провести время, поболтать с интересными собеседниками. По-видимому, для московских художников это было не менее важным и определило завидное и, пожалуй, даже единственное в своем роде долголетие кружка: он существовал более тридцати пяти лет — с 1886 по 1923 год. Во время Первой мировой войны членов кружка объединяла и совместная благотворительная деятельность. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества была учреждена стипендия имени «Среды», в городе содержался лазарет для раненых, именуемый также по имени кружка — «Среда».[141]

Из художников открытки в «Среду» входил не только Е.Г. Соколов — неизменный рисовальщик афиш выставок и аукционов кружка, меню его вечеров, шаржей на его

138. Там же. С. 28.
139. Из записной книжки А.П. Бахрушина. С. 14.
140. Художник Петр Иванович Петровичев. 1874 – 1947. Сборник материалов и каталог выставки. Автор – сост. В.П. Лапшин. М., Советский художник, 1988. С. 179.
141. РГАЛИ, Ф. 685. Оп. 1. Ед. хр. 10.

членов, но также и А.П. Апсит, Д.С. Моор, С.И. Ягужинский[142], А.А. Бахрушин. Активным членом «Среды» был и В.А. Гиляровский, «дядя Гиляй», — своеобразное воплощение литературно-художественной Москвы начала века, присутствие которого, может быть, яснее любых слов свидетельствует о сибаритском и гедоническом характере шмаровинского кружка. Для истории открытки немаловажно и то, что членом этой группы был В.Ф. Кудинов[143], владелец московской типографии, выпустившей большинство открыток с рисунками Е.Г. Соколова.

Художник старшего поколения С.И. Ягужинский был, пожалуй, сходен по характеру своего камерного «кружкового» дарования с юношей Е.Г. Соколовым. Близкий друг Алексея Бахрушина, завсегдатай его вечеров, постоянный рисовальщик в его семейные альбомы, Ягужинский был «прикладником» по образованию (окончил Строгановское училище технического рисования) и по призванию. Недаром за свою долгую 85-летнюю жизнь он создал не только, кажется, бессчетное количество плакатов, программок, этикеток, пригласительных билетов, рисунков для тканей, обоев, конфетных коробок, предметов домашнего обихода, посуды, игрушек, мебели, но даже и дизайн пуговиц для красноармейских гимнастерок и денежных знаков.[144] Менее модернистские и декоративные, чем у Соколова, открытки Ягужинского с равным вниманием живописуют фольклорные сюжеты, сцены народного быта (серия «Русские типы») и многочисленные породы кур (серия Московского общества птицеводства).

Совершенно иное направление среди московских мастеров открытки представлял Б.В. Зворыкин, сын московского купца Первой гильдии. Поступивший, но не окончивший Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он начал делать довольно посредственные акварельные рисунки для пасхальных и рождественских открыток с изображениями крестьянских детей или сказочных персонажей. Переворот в художественном мировоззрении и творчестве Зворыкина произвели первые публикации рисунков к русским сказкам И.Я. Билибина. С этого момента он стал их ярым поклонником и, кажется, самым последовательным подражателем. Можно сказать, что Билибин был путеводной звездой Бориса Зворыкина и в переносном и в прямом смысле слова. Московский график «тенью следовал за ним на протяжении нескольких десятилетий в России и во Франции».[145]

Бесповоротно избрав «билибинский» стиль, Б.В. Зворыкин, в конце концов, достиг в нем определенного совер-

142. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., Советский художник, 1983. С. 474.
143. Художник Петр Иванович Петровичев. С. 183.
144. Художник С.И. Ягужинский. Каталог выставки. М., 1937. С. 5-6.
145. Билибин И.Я. Указ. соч. С. 14.

И.Я. Билибин. Иллюстрация к сказке «Перышко Финиста Ясна-Сокола». 1899. (Скопирована в общих чертах с изменением кадрировки на одной из открыток Б.В. Зворыкина.





Б. В. Зворыкин. Из серии открыток к сказкам А.С. Пушкина. Изд. Акц. О-ва Гранберг. Стокгольм, 1900-е, хромолитогр.

шенства. Рисунки, созданные им в годы Первой мировой войны, хотя в деталях нередко и компилятивны по отношению к работам Билибина, представляют несомненную самостоятельную художественную ценность. Не обладая, по-видимому, яркой творческой индивидуальностью, необходимой для создания собственного стиля, Зворыкин «нашел себя» в чужой графической манере. Это можно утверждать без иронии, поскольку его создания в «билибинском» стиле (а на протяжении своей жизни он перепробовал все графические «манеры» Билибина) определенно более удачны, чем первоначальные слащаво-реалистические акварельки. Работая в Москве, он сумел достичь довольно широкой известности как художник, оформляя программы придворных спектаклей и концертов, праздничных мероприятий, прошедших в древней столице по случаю 300-летнего юбилея дома Романовых. Наладив тесный контакт с издательствами И. Кнебеля, И. Сытина и А. Левенсона, Б.В. Зворыкин проявил себя и как незаурядный книжный иллюстратор.

Гораздо меньшее значение, чем в Петербурге, в художественной среде «патриархальной» Москвы имели женщины. Хотя история московского модерна немыслима без имен Е.Д. Поленовой и М.В. Якунчиковой, обе безвременно ушедшие из жизни художницы не работали в жанре открытки. Исключение составляет лишь один рисунок Якунчиковой, изданный на открытке. Почти не проявила себя в этом жанре и Р.Н. Браиловская, талантливая вышивальщица и график. Одна из лучших воспитанниц графической мастерской Строгановского училища Л.И. Бадаева — гравер, подававший большие надежды, также не создала в сфере открытки ничего адекватного ее дарованию. Упомянув два дилетантских рисунка для открыток, выполненных супругой московского генерал-губернатора Великой Княгиней Елизаветой Федоровной, мы исчерпаем работы московских художниц в этой области.

Несмотря на очевидные особенности, в московской графике присутствует большинство тенденций, свойственных русской графике в целом. Так, например, московская художественная среда не избежала влияния западноевропейской графики, столь существенного и для Петербурга. Правда, оно было несколько иным, чем в столице — сказывалась традиционная тяга жизнерадостных москвичей к декоративизму, внешней эффектности, многокрасочности. Более свободное и энергичное, чем в С.-Петербурге, развитие частного капитала привело к образованию в Москве довольно широкого круга сказочно богатых купцов и

промышленников, ориентированных не только на западные рынки, но и на западные художественные новинки. Купечество, во многом определявшее своими вкусами облик Москвы того времени, нередко старательно копировало образцы новейшей западной архитектуры и искусства в своих дорогих особняках. Это не могло не отражаться на художественных пристрастиях разных слоев общества — от художников до средних лавочников.

Непререкаемым авторитетом для московских нуворишей был Париж, где они, прежде всего, видели и любовались тем, что отвечало их часто вовсе не рафинированным вкусам. «В новых домах (к архитектурным стилям прошлого — *М.Н.*) примешивалась пошлая стилизация, заимствованная из Парижа, мотивов из растительного мира и мира животных и насекомых, проникавшая со своими гнусными линиями и орнаментами как в архитектуру, так и в обстановку, и в ювелирные изделия»,[146] — писал князь С.А. Щербатов. Он же, остроумно сравнивая знакомых московских художников с разными грибами — сыроежками, подосинниками, мухоморами (Врубель числился у него шампиньоном), изобрел и их новую разновидность — «подпарижники». Так князь называл тех, кто особенно был увлечен парижской живописью. Одним из «подпарижников», по его мнению, был и К.А. Коровин[147]. Действительно, мотивы графики французского модерна можно обнаружить даже у Врубеля. Прибегнем для иллюстрации этого тезиса к авторитетному суждению И.Э. Грабаря, писавшего: «... даже такой пошляк, как Mucha (А. Муха — *М.Н.*), оказал в известное время на Врубеля влияние, увы, конечно, пагубное».[148]

В целом, западноевропейское влияние на московских мастеров открытки было более поверхностным, чем на петербургских, и проявлялось в основном, в заимствовании декоративных мотивов. Этому способствовала большая укорененность в местную неакадемическую традицию обеих художественных школ Москвы — Строгановского училища художественного рисования и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которые закончило большинство московских художников. В Строгановском училище занимались Л.И. Бадаева, С.В. Герасимов, С.С. Сергеев, М.М. Щеглов. В нем преподавали В.В. Владимиров, С.В. Ноаковский, Ф.О. Шехтель, С.И. Ягужинский. Подчеркнем — графике в училище традиционно придавалось очень большое значение. В 1907 году здесь открылась специальная Графическая мастерская, вскоре начавшая самостоятельно выпускать открытки с работами своих уче-

146. Там же. С. 91.
147. Щербатов С. Указ. соч. С. 270-271.
148. Игорь Грабарь. Письма. С. 246.

И.С. Кадулин (Наядин). «Идеалист» Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.



ников. Среди предметов, преподававшихся строгановцам, наряду с изучением орнаментов, существовал такой специфический как «стилизация цветов».[149] Навыки, приобретаемые на таких занятиях, как нельзя лучше соответствовали специфике прикладной графики, в том числе и открытки.

Несколько иначе был организован процесс обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, однако орнаментально-декоративную подготовку, освоение методов стилизации ученики приобретали и здесь. Среди них были К.А. Коровин, С.С. Соломко, С.И. Ягужинский, А.С. Янов и другие. Вместе с привычными в московской графике «бердслеевщиной» и «импрессионизмом»[150], здесь в большей степени, чем в петербургской, проявилось влияние японской гравюры, оказавшейся столь важной для выработки эстетики Art Nouveau во Франции. Особенно ярко эту тенденцию отражала гравюра. «Именно у японцев училась московская цветная гравюра лаконизму выражения, капризности завитков, безапелляционности известных линейных очертаний. Московские представители цветной гравюры (Фалилеев...), конечно, к японцам подошли ближе, чем ленинградцы», — утверждал А.А. Сидоров в 1928 году.[151] Открытки с гравюрами В.Д. Фалилеева, большого знатока японской гравюры, — красноречивое тому свидетельство.

Среди пионеров открытки русского модерна следует упомянуть и нескольких киевлян. После Петербурга и Москвы Киев был в начале XX века крупнейшим производителем художественной открытки. Выпускниками художественной школы Н.И. Мурашко были Н.К. Пимоненко и В.Д. Замирайло. Если первый по своим творческим устремлениям был мастером уходящей эпохи, то Замирайло, несомненно, являлся крупным графиком модерна. Впрочем, его становление как художника совершилось в кружке «Мир искусства», членом которого он был и в журнале которого принимал самое активное участие. То же можно сказать и о Г.И. Нарбуте, ученике И.Я. Билибина. Талантливыми киевскими графиками были А. Красовский, окончивший художественно-ремесленные мастерские печатного дела в Киеве, действовавшие при лучшей городской типографии С.В. Кульженко, и И.С. Кадулин (Н. Наядин) — художник московско-киевского издательства «Рассвет». В Киеве работало немало и других художников открытки, но качество их работ чаще всего было весьма посредственным.

149. См.: *Искусство и художественная промышленность, 1899, № 12, С. 1046.*
150. *Маковский С.К. Русская графика нового века // Жар-птица, Париж-Берлин, 1922, № 8, С. 34.*
151. *Сидоров А.А. Московская школа гравюры // Мастера современной гравюры и графики. Ред. Вяч. Полонский. М.-Л., 1928. С. 361.*



1. Е. М. Бём. Серия «Алфавит». «Ш, Щ». Чехословакия (?). 1900-е, трехцв.

ТЕМАТИКА РУССКОЙ РИСОВАННОЙ ОТКРЫТКИ ЭПОХИ МОДЕРНА



Русская рисованная открытка воплощала мир образов эпохи модерна в такой полноте и многообразии, как, возможно, ни один из других видов печатной графики или жанров изобразительного искусства. В этом смысле ее значение трудно переоценить — она сохранила черты ушедшего времени в наибольшей изобразительной целостности. Открытке не были свойственны в отдельности ни тематическая избирательность живописи (традиционность академических сюжетов или раскованность и содержательная невнятность рождавшегося авангарда), ни тематический «снобизм» офорта и гравюры, ни, напротив, неразборчивость рекламных ремесленников, но все эти качества вместе взятые формировали ее практически безграничное жанровое, сюжетное и изобразительное разнообразие. Как малое дитя, она впитывала в себя все, а выбирая, искренно любовалась собственным выбором. В той или иной степени в открытке мирно уживались и находили свое воплощение все темы и художественные направления, в ней, как в зеркале, отражалось то, что в той или иной мере волновало человека эпохи. Вот почему и сегодня тематический диапазон рисованной открытки так важен и интересен.

Пожалуй, оригинальность и своеобразие русской художественной открытки проявились в тематике наиболее ярко, об-

нажив самобытность сформировавшего её стиля — русского модерна, впитавшего все явные и загадочные особенности народного миропонимания. Особенно ясно это следует из ее сравнения с темами и сюжетикой открыток западноевропейского Art Nouveau-модерна — существующие различия между ними как раз и свидетельствуют об этом.

Европейская открытка — великолепная, часто блистательно композиционно задуманная и нарисованная, плоть от плоти изменчивой динамики самого стиля — полна бытовой конкретики, движения, действия, в ней обычно живет и действует множество людей. Человек — вот главный фокус ее внимания, центр зрительского притяжения и основа сюжета. Человек на улице или в городском саду, в автомобиле или верхом на лошади, в ресторане и кафе, в дружеской кампании или в театре, на теннисном корте, за игрой в бильярд, среди друзей и подруг или с детьми. В основе веками складывавшегося менталитета европейца лежит непререкаемый приоритет личности, защищенной государством и законом. Ее свобода, права, размышления, заботы, занятия и увлечения — альфа и омега европейской жизни.

Совсем иное в России, где миропонимание издревле определяли суровый климат и необъятные, мало обжитые пространства, а жизнь парадоксально протекала по непи-саным законам совести и самого грубого произвола. Как ни удивительно, но многие коренные качества национального характера и пресловутой загадочной русской души, по обыкновению совершенно непредсказуемой для жителя Центральной Европы, отразились и в открытке. Просматривая сотни сюжетов, начинаешь понимать эти очень характерные и существенные отличия.

Российская открытка в целом безусловно более статична и созерцательна, если можно так выразиться, чем западноевропейская. Она нередко предлагает полюбоваться прекрасным или, напротив, самым обычным и знакомым пейзажем, всмотреться в неуклюжие или, напротив, изящные формы старинной церкви, помолчать над изображением заброшенного древнего погоста. Любопытный факт — чаще всего художники изображают совершенно безлюдные пейзажи, виды различных местностей, монастырей, храмов. Даже в дивных пейзажах Петербурга, одного из крупнейших городов империи, и его пригородных императорских резиденций люди, как правило, отсутствуют. Есть здания, ограды, статуи, фонтаны, беседки, даже скамейки, но нет человека. Безлюдный город, безлюдные парки, безлюдная страна. Такая точка зрения для нас привычна, мы сами, фотографируя достопримечательности, обычно под-

жидаем момент, когда рядом не окажется прохожих. В самом деле, русский человек привык любоваться простором в одиночестве, для этого ему не нужны помощники или шумная компания, о чем и свидетельствует открытка.

Любование безмолвным пейзажем, в том числе архитектурным, обычно сочетается в русской открытке с историко-географическим просветительством, что вполне естественно при бескрайних землях страны, которые за человеческую жизнь нельзя не только обойти, но и сколько-нибудь подробно узнать. Многие исторические памятники на открытках подписаны прямо на рисуночном поле. Кстати, просветительство — важнейшая традиция русской культуры, которая не ограничивается реформами Петра Великого, «хождением в народ» в XIX веке или движением за ликвидацию неграмотности в начале XX столетия, она давно стала составной частью национального самосознания.

Напоминает открытка и о природной русской мечтательности, о глубинной вере в чудо, сказку, волшебство. Рассматривая открыточные сюжеты, невольно обращаешь внимание на то, как мало в них современных людей и как часто изображенные персонажи наряжены в исторические, народные или бутафорские театральные костюмы. Словно приметы обыденной жизни досадно мешают увидеть какую-то другую Россию — сказочно счастливую страну прошлого — красочную, богатую, изобильную, патриархальную. Нельзя не заметить и композиционной статичности большинства открыточных рисунков. Недвижны здания и деревья, статичны изображенные люди, они будто позируют перед невидимым нам художником. Трудно сказать, что более всего влияет на это визуальное бездействие — средневековые традиции иконописи с ее статичным каноном или созерцательность русского восприятия, умозрительно останавливающего любое сколько-нибудь энергичное движение.

Особенности художественной открытки русского модерна выразились и в иерархии ее основных тем.

Неоспоримо центральное место в иконографии западноевропейского Art Nouveau занимала женщина. Расцвет символизма, в образном ряду которого она играла едва ли не заглавную роль, интерес к ранее неизведанным и, отчасти, запретным для обсуждения сторонам человеческой психики и физиологии, своеобразный бум эротики в искусстве того времени, наконец движение суфражисток, подъем эмансипации сделали женщину всеобъемлющим символом эпохи, неисчерпаемым сюжетом в изобразительном искусстве, а потому и в прикладной графике. Достаточно

вспомнить женские образы, созданные в открытке такими знаменитыми художниками, как Альфонсом Мюша (Мухой), Коломаном Мозером, Рафаэлем Кирхнером, Анри Менье, Полем Бертоном, Хансом Кристиансеном и другими.

Несомненно, эту тему не мог обойти и русский модерн, это очень наглядно отразила архитектура, в декоре которой женские образы были наиболее употребимыми. Однако в русской прикладной графике женщина вовсе не занимала иерархически главное место, как в Западной Европе. Не были на верху популярности в России и другие, тесно связанные с образом женщины и весьма популярные на Западе темы, почерпнутые из повседневной жизни — мода, дети, мир ресторанов и кабаре, спорт. Что касается моды, то она почти вовсе не была отражена русской открыткой. Казалось бы, такой доступный способ популяризации новых фасонов, линий, тканей и т.п. практически не был освоен русскими текстильными дизайнерами. Редка на отечественной открытке и реклама модных ресторанов и кабаре Петербурга и Москвы, полноценно освоенная в западноевропейском быту. Исключение представляет серия любопытных открыток, выпущенных столичным рестораном «Вена» в 1910-х годах, воспроизводившая рисунки и автографы, оставленные знаменитыми посетителями — художниками, писателями, поэтами и журналистами — на его стенах. Рекламные открытки выпускали чаще всего преуспевающие промышленные предприятия и торговые дома — московские кондитерские фабрики Эйнем и Абрикосова, текстильная фабрика Эмиля Цинделя и т.д. Детские и спортивные темы в русской открытке занимали едва ли не самое скромное место.

Что же тогда было главным в ее тематической иерархии? Характерное для русской культуры начала XX века глубинное движение к истокам национального искусства, к осмыслению его первообразов привело к тому, что центральное место в открытке того времени заняли народная сказка и фольклор. Большинство художников, оказавшихся связанных с производством открыток, успели сказать свое слово в этой теме. Открытки, сюжеты которых навеяны сказками и фольклором, исчисляются сотнями. По значимости с этой главной темой русской открытки оказались сравнимы лишь связанные друг с другом темы отечественной архитектурной старины и художественная иконография Москвы и Петербурга. Последняя тема касалась не только прошлого и настоящего, но и будущего этих двух, непохожих друг на друга российских

столиц, представляя своеобразный открыточный эквивалент нарождавшегося футуризма. Вместе со «сказкой и фольклором» эти темы, по сути, раскрывали своеобразие национального искусства, но как бы в ином аспекте. Эта тематика и качественно и количественно явно доминировала в рисованной открытке русского модерна, именно ей отдали свои силы лучшие художники этого жанра. Образы русского города и природы, изображение национальных типов, атрибутика народного костюма часто использовались художниками и в праздничных открытках — рождественской и пасхальной, по самой своей природе связанных с народной традицией.

В гораздо меньшей степени получили развитие в русской открытке темы, общие для всего европейского модерна. Это уже упоминавшаяся женская тема, обычно раскрывавшаяся в русской открытке опосредованно — через образы той же сказки или повседневного быта. В ней присутствовал и значительный элемент этнографии, популярной в те годы в широких общественных слоях. Поражает количество миловидных женских ликов, облаченных в разнообразные костюмы народов России: русские — купеческие, мещанские, крестьянские, а также литовские, татарские, цыганские и другие. Однако чаще всего, словно это и была самая популярная современная одежда, открыточных красоток украшали древнерусские боярские костюмы — тяжелые жемчужные кокошники, многорядные бусы, рогатые кики, соболиные уборы. От этого сам мир изображаемой (или воображаемой?) русской жизни становился театральным, немного сусальным и приторным.

Не получили особо широкого распространения в русской открытке и декоративные композиции — наиболее яркие и очевидные приметы стиля модерн в Западной Европе. В то же время, в этом жанре были созданы своеобразные шедевры, как, например, серия декоративных рамок «Семь дней недели» Константина Сомова. Несколько больше открыток, отобразивших мир сцены, стремительно в те годы развивавшийся и удерживавший самый живой интерес публики. Общеизвестно значение русского театрально-декорационного искусства эпохи модерна для развития этого жанра во всем мире. Отголоском его признания были довольно многочисленные открыточные серии театральных костюмов и рисунков декораций к столичным спектаклям. В этой теме успели высказаться и мастера карикатуры.

Своеобразие русской открытки отразили и темы войны и политики. Они появились в открытке в 1904 году во вре-

мя русско-японской войны, и стали едва ли не ведущими в рисованной открытке 1914-1917 годов. Политизированность русского общества эпохи модерна придала этим темам особый пафос, отличный от аналогичной западноевропейской. Хотя определенный параллелизм был обусловлен значимостью и поистине вселенским масштабом происходивших тогда событий, постепенно занявших основное место и в мыслях и в делах почти всех европейцев, русская открытка сумела выразить в те годы не только патриотические настроения, но и социальный и антимонархический протест, и даже партийную разноголосицу российского общества. Если в Европе на военных открытках превалировали карикатуры на противника и победные призывы, в русской доминировала тема милосердия. Многочисленны русские открытки различных благотворительных обществ и фондов, собиравшие средства для помощи раненым и их семьям. Темами военных открыток нередко были зарисовки фронтовой жизни — раненые, медсестры, безымянные могилы, военные поезда. Патриотический пафос русской открытки был выражен чаще всего в образах былинных витязей или святых-воинов. В нашем перечне эта тема помещена в конце потому, что она широко внедрилась в изобразительный ряд открытки в годы Первой мировой войны, хронологически завершающие эпоху модерна.

I. СКАЗКА И ФОЛЬКЛОР

Эта тема занимала воображение многих крупных художников открытки. Любопытно, что ее развитие шло от известных литературных произведений к подлинному народному фольклору. От Пушкина и Ершова к сказкам Афанасьева, русским пословицам и поговоркам, к народным обрядам и костюму. Выделяя иллюстрирование литературных произведений по мотивам народного поэтического творчества как самое раннее, можно утверждать, что и открытка в тематике сказки и фольклора конспективно и предельно сжато по времени прошла тот же путь, что и все русское изобразительное искусство второй половины XIX — начала XX века. Линия его развития в этой области пролегает от литературной, по сути адаптированной трактовки фольклора, к проникновению в мир его подлинных образов и далее к овладению его методом отражения действительности.[152]

Ко времени появления русской художественной открытки изобразительное искусство фактически уже миновало период, когда «русские художники больше обращались не к самой народной поэзии, былинам, сказкам, а к <их> литературным интерпретациям...»[153], период, оказавшийся необыкновенно плодотворным для отечественной культуры. «Благодаря обращению к этим произведениям осознавалась поэтика фольклора, его эстетические достоинства... Появление в рус-

152. Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л., Художник РСФСР, 1987. С.244-249.
153. Там же. С. 244.

ской живописи и графике национальных фольклорных образов, воспринятых через литературу... обогатило изобразительное искусство не только новым материалом, но и новыми художественными приемами. Это не было простым иллюстрированием эпоса, но приближением к его специфическому художественному языку и содержанию».[154] Этот сложный и плодотворный процесс постепенного постижения глубин народного эпоса, пришедшийся на вторую половину XIX века, почти не коснулся жанра открытки, но его результаты оказали на него самое прямое воздействие.

Начиная с первых шагов развития жанра, появились рисунки А.Ф. Афанасьева сначала к «Сказке о рыбаке и рыбке» (1898 год) А.С. Пушкина, а затем к ершовскому «Коньку-горбунку». Тема пушкинских сказок в начале 1900-х годов была развита в открытках художника Б.В. Зворыкина — поклонника и подражателя Ивана Билибина: были изданы его нарядные иллюстрации к «Сказке о рыбаке и рыбке», «Руслану и Людмиле», «Золотому петушку». Он же создал серию открытых по сказкам А.Н. Афанасьева — «Перышко Ясна Сокола», «Баба-Яга» и другие.

Следом за появлением открыток-иллюстраций к сказкам Пушкина начали выходить открытки, в той или иной степени впрямую отражающие народный фольклор. В 1899 году были изданы изысканные рисунки В.М. Васнецова «Гусляр» и «Купава», имевшие громадный успех.[155] В них выразилась не только присущая художнику лирико-реалистическая трактовка фольклорных персонажей, но и глубокое основательное знакомство с русским эпосом[156] и народным лубком, который он начал коллекционировать раньше других членов Абрамцевского кружка.[157] Об этом свидетельствует использование в рисунках стилизованных надписей, крупного штриха, некоторого нарочитого примитивизма в прорисовке архитектурных деталей, элементов обратной перспективы.

Женские образы из русских народных сказок — тема многочисленных открыток, созданных популярным в придворных кругах художником С.С. Соломко — любимцем императрицы Александры Федоровны. В отличие от В.М. Васнецова и многих других крупных мастеров русского изобразительного искусства, искавших адекватного народному эпосу характерного графического языка, он решал образы сказочных персонажей подчеркнуто манерно, реалистично, в современной салонной акварельной технике. Любопытно сравнить, к примеру, одного из популярных персонажей русского фольклора — птицу Сирин в изображении Соломко, Врубеля и Билибина. Если у Билибина получился изысканный лубок, снабженный всеми характерными для



А.Ф. Афанасьев. Из серии «Конёк-горбунок». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.

154. Там же.
155. [Степанов И.М.] Указ. соч. С. 20.
156. Плотников В.И. Указ. соч. С. 208.
157. Там же. С. 128.

158.Третьяков В.П. Открытые письма Серебряного века. СПб., 2000. С. 82.

народной картинки надписями и рамками, у Врубеля — условная и очень красивая сказочная картинка, у Соломко птица Сирин в облике молодой полуобнаженной лукавой красотки, хотя и кутается в свое роскошное оперение, словно нарисована с натуры.

Открытки Соломко, часто печатавшиеся за рубежом, несли какой-то неистребимый налет «нерусскости». В них обычно бросалась в глаза холодная и, если так можно выразиться, «аристократичная» красота, часто приторная или притворная и вовсе не присущая природной жизненности русской сказки, родившейся и дожившей до XIX столетия в крестьянской среде. Может быть именно поэтому художником были так любимы белые фоны, на которых изображенные персонажи смотрелись особенно эффектно. В то же время ему нельзя отказать в умении создать выразительную композицию поля открытки, придумать народные костюмы, выбрать аксессуары. И все же его изысканные красавицы — Забава Путятична, Марья Лебедь Белая, Василиса Микулична и другие выглядят не столько персонажами русских сказок, сколько его богатыми современницами, одетыми в дорогие театральные костюмы.

Гораздо более условны по своему графическому языку фольклорные образы на открытках И.Я. Билибина. Очень выразительны две его тематические серии — «Русские богатыри» (1903 год) и «Народные костюмы Русского севера» (1909, по рисункам 1905 года). Точность в передаче малейших деталей сказочных костюмов персонажей сочетается у них с обобщенностью в изображении окружающей природы. В костюмной серии приемы ее стилизации явно заимствованы из иконописи и, особенно, лубка. Любопытно, что сам художник называл свою графическую манеру «облагороженным лубком».[158] По-видимому, графическая специфика открытки сама подсказывала художнику обратиться к лубочной эстетике. Во всяком случае, его работа в жанре открытки с 1902 по 1910-е годы ясно демонстрирует развитие именно такой тенденции. Открытки Общины Св. Евгении 1915-го года «Славный град Леденец», «Пречудный богатырь Бова Королевич», «Змей Горыныч», «Царь Морской» и другие наглядно это подтверждают.

Пожалуй, самыми яркими и изысканными рисунками И.Я. Билибина для открыток были «Райская птица Алконост» и «Райская птица Сирин» (1905). В них мастер не просто стилизует лубок, не только прямо заимствует у него сюжеты, но, по сути, создает два новых лубка по всем правилам этого графического искусства. Он сам писал об этом издателю Общины Св. Евгении И.М. Степанову: «Одновременно с этим письмом посылаю Вам «Алконоста» и «Сирина», совершенно готовых.

23. Е.М. Бём. Рассказ Чехова «Ванька». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.



Контур уже отпечатан. Я же покрыл его сверху акварелью. Голике, вероятно, сделает эти открытки хорошо. Работа, как Вы сами убедитесь, очень мелкая и потребует от литографа много тщательности. Надписи непременно надо сохранить: без них пропала бы вся специфичность работы. Надписи взяты мною со старинных лубочных картин».[159] Линия, штриховка, надписи, орнамент, цвет — все компоненты этих рисунков настолько точно передают характер народной картинки и в то же время так «по-билибински» совершенны, точны и гармоничны, что не будет преувеличением назвать эти открытки графическими шедеврами художника.

В традициях реализма работала и Е.М. Бём, нашедшая себя в жанре открытки в иллюстрировании народных пословиц и поговорок. Ее милые белокурые детишки, одетые либо в бедное крестьянское платье, либо в богатые одежды по русской моде XVII века, забавно контрастируют с привычными текстами поговорок и присказок, внося в них иной мягкий ироничный смысловой оттенок. Детские образы смягчают прозаизм и даже ощутимую грубоватость некоторых из них. Например таких, как «Фетинья стара, да Федоту мила!», «Добрая хозяйка да жирные щи — другого добра не ищи!». Народные корни большинства использованных Е.М. Бём текстов пословиц и поговорок старательно подчеркивались ею графически. Она создала своеобразный шрифт, стилизованный под древнерусский, которым всегда пользовалась. К фольклору отсылали воображение зрителя и уже упоминавшиеся костюмы ее героев и уподобление фона, на котором они изображались, кусочку старого пергамента или пожелтевшей от времени бумаги. В поразительной популярности очаровательных деток Бём, шаловливо представлявших, словно в игре в шарады, житейскую мудрость зачастую прозаичных русских пословиц, скрыта удивительная двойственность мировоззрения и эстетики культуры русского модерна — стремление к глубокому постижению национальных корней и, одновременно, к развитию в едином потоке западноевропейской художественной культуры с ее привычным легким гротеском, галантностью и иронией.

Фольклорный графический язык Е.М. Бём породил целую плеяду подражателей именно в жанре открытки. Однако большинство их рисунков легко отличить от объектов подражания отнюдь не только по отсутствию характерной подписи художницы: как правило, они гораздо хуже нарисованы, лишены ее доброго, ненавязчивого юмора, дисгармоничны по цвету. Кроме подражателей, творчество Е.М. Бём имело плеяду «продолжателей» — художников, развивав-

159. Там же. С. 81.

Е.М. Бём. «И в Сибири люди живут, да хлеб жуют». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.





Е. Лебедева-Анохина. Из серии «Маленький роман». «Первая встреча». Изд. Общ. св. Евгении, Пг., 1915, трехцв.

ших найденные ею графические приемы. Среди них следует отметить Е. Лебедеву-Анохину, подхватившую манеру своей предшественницы и активно использовавшую ее в открытках 1910-х годов. Ее детские образы также иллюстрируют несложные фольклорные сентенции, как, например, в серии открыток «Двенадцать месяцев».

Работа Е.М. Бём открыла новое тематическое направление в жанре открытки. С ее легкой руки в 1900-х годах очень многие художники обратились к литературному фольклору — песне, народному стиху, частушкам, пословицам, поговоркам, присказкам, прибауткам, загадкам. Как правило, их тексты полностью воспроизводились на поле открытки и сопровождались иллюстрациями. Яркими примерами таких открыток могут служить графические серии Е.Г. Соколова. Мастер, виртуозно владевший линией, цветовым пятном, искусством композиции, — он был неистощим на выдумку разнообразных вариантов сочетания текста и изображения. Эстетика его рисунка была почти всегда связана с текстами. Бесхитростные, нередко скучноватые и длинные народные песни и стихи он выражал в веселых, чуть саркастичных, гротескных образах деревенских «дурачков», старичков, курносых девок. Такова, к примеру, его немного грубоватая по смыслу серия «Семь дней недели». Художник смеется в ней не столько над «простотой» сельских нравов, сколько над грубостью жизни «пьяной» деревни. Контраст изображений и текстов в большинстве его рисунков создавал у зрителя очень своеобразный и живой образ крестьянской России — не сусально-пряничный и не драматически нищий, а именно фольклорный, не всегда привлекательный, порой отталкивающий, который складывался не только из архаических народных костюмов и обычаев, но и из своеобразия народного мировоззрения, его противоречивой этики, морали, юмора.

Своеобразной смысловой парой к русской деревне Е.Соколова была Россия томского графика М. Щеглова, создавшего по заказу крупнейшего книжного издателя в Сибири П.И. Макушина (своего рода сибирского И.Д. Сытина) серии карикатурных рисунков на типы населения страны. Названия серий говорят сами за себя: «Из жизни сибирских инородцев», «Сибирские типы». Среди них сюжеты: Паря, Дева, Рабочий, Сибирский крестьянин, Бродяга, Переселенец, Сибирская железнодорожная (С. Ж. Д.), Шишка и другие. Пожалуй, они рисуют еще более уродливый и неприглядный облик России — ухарский, пьяный, разбитной, безудержный, но при этом удивительно жизнестойкий и оптимистичный. В изобразительном самобиче-

Е. Лебедева-Анохина. «С кем веселее, тот и милее». СПб., 1910-е, трехцв.



вании художника по-своему продолжается традиция уничтожающего гротеска Гоголя, распространенная на все сословия и народности. Многие рисунки, как и в открытках Соколова, снабжены текстами, в частности, народных частушек. Запоминается и сочная графическая манера художника, награжденного очевидной творческой индивидуальностью.

Пожалуй, уместно вспомнить такое рассуждение князя Щербатова: «Как можно, описывая под знаком вечной грусти Россию – и далась же она, эта грусть, нашим поэтам и художникам — не замечать, что именно деревенский мужик и баба, словно назло климату и грязи русской, так любят красный веселый кумач, узорчатый, веселый цветистый ситец, и любят веселие, а совсем не уныние».[160] Юмор Е.Г. Соколова и М. М. Щеглова в самом деле сродни той немного лубочной народной стихии, которую они изображают, где каждый готов посмеяться не только над соседом, но и над самим собой. Художники сумели создать свой запоминающийся мир национальных образов — характерный и узнаваемый. Любая из их открыток была не только подлинным произведением графического искусства, в котором не было ни одной лишней детали и линии, но и ярким проявлением стилистики модерна в этом жанре.

160. Щербатов С. Указ. соч. С. 242.

Популярность и притягательность графики Е.Г. Соколова для своего времени была достаточно велика и породила подражания как в книжной и журнальной графике (иногда ему подражал Д. Милеев, художник, рисовавший для журнала «Шут»), так и в открыточной. Г. Войцехович, переняв манеру Соколова и копируя найденные им образы фольклорных персонажей, даже продолжил некоторые «соколовские» графические серии. Иллюстрированием русских пословиц и загадок успешно занимались такие разные мастера, как Е.К. Маковская-Лукш и И.Я. Билибин. Созданные ими специально для открыток рисунки также отличались высоким профессионализмом и своеобразием графического языка. Как и открытки Е.Г. Соколова, они воплощали эстетику русского модерна.

Другая сфера русского фольклора — народная игрушка — предстает в двух открыточных сериях А.Н. Бенуа 1904 года. Предметом их изображения стали игрушки подмосковного Сергиева Посада, Киева, Тамбова, знакомые художнику с детства. Он стал одним из первых коллекционеров игрушек, обратив на них внимание столичной художественной среды. Случайное, на первый взгляд, обращение А.Н. Бенуа к игрушке в открыточной графике в действительности было неотъемлемой частью его творчес-

А.Н. Бенуа. Конверт для серии открыток «Игрушки ». 1905.





К. Петров-Водкин. «Восточный танец». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, трехцв.

кой индивидуальности. Еще с детства его влекла к себе непосредственность, яркая характерность, национальный колорит или, по его словам, «душистая дикость» игрушки. Эту мысль великолепно выразил хорошо знавший А. Бенуа В. Милашевский, который писал: «Душа искусства Бенуа была не только католической, воспитанной на барочных великомученицах и лукавых девственницах, мило пританцовывающих под развевающимися покрывалами. Оно имело и иные привычки, да еще какие крепкие и живучие! Пятилетнему Шуре покупали на Сенной игрушки «от Троицы». ...И он смотрел на этих щелкунчиков, дур-барынь, на подбоченившихся гусар влюбленными глазами, он остался им верен до парижской могилы! Он был зачарован на всю жизнь этими соцветиями, крепкими, веселыми и здоровыми, как утренний русский морозец. Ниточка от Хотьковских игрушек идет через всю жизнь Бенуа. Это они продиктовали ему в зрелые годы задорно-балаганные, глубоко русские образы Петрушки, принесшие ему мировую славу».[161]

В самом деле, художник не просто рисует отдельные игрушки с реалистической точностью. Он ищет адекватный их облику и фактуре графический язык, дополняя изображения простыми рукописными надписями, помещает в сказочную, подходящую им среду. Любопытно, что свои коллекционные игрушки Александр Николаевич намеренно хранил в беспорядке, объясняя это уважением к ним: «Оттого-то их и не замечают в музеях и на выставках (кустарных), что их там ставят, как на параде, и каждой приклеивают этикетку. Это их мертвит, убивает. Игрушка любит вздорную обстановку, ибо она сама вздорная, и в этом ее великая прелесть. Впрочем, некоторые штуки я уложил в ящик, и опять таки им хорошо. Игрушка любит и ящик – лежать вперемешку со всякой всячиной. Нет ей большей радости, как попасть к шалуну и неряхе, который ее не бережет и сваливает все в одну кучу: и локомотивы, и солдатиков, и посуду, и кубики, и стадо, и зверинец. То-то раздолье тогда, то-то беседа в ночную пору, когда все спят. И не беда, что при этом лом происходит ужасный. Это в натуре игрушки ломаются. Она и в сломанном виде продолжает долго жить; да что, тут только она и начинает жить по-настоящему».[162]

Во «вздорную обстановку» Бенуа поместил игрушки и на открытках Общины Св. Евгении — одних на сказочное поле с глиняными деревьями, других — на полянку перед игрушечным барским домом, третьих — на берег всамделишного пруда. Поразительно зримое сходство изображенных игрушек с театральным действом, положенным автором в основу сюжета большинства открыток этих серий.

161. Милашевский В.А. Указ. соч. С. 174.
162. Третьяков В.П. Открытые письма Серебряного века. СПб., 2000. С. 82.

Связь неуклюжих деревенских игрушечных истуканчиков Сергиева Посада с эстетикой народного театра была для художника, видимо, остро ощутимой.

Как мизансцены построены композиции «Пылкий казак и дама его сердца», «Птичий двор», «Хор кормилиц», «Первое знакомство», «Пехота», «Усадьба», «Стадо». А «Ученые медведи» вообще представляют сцену с настоящим занавесом. «Театр оказался точкой схода графики Бенуа и посадской игрушки — двух таких разных линий творчества... Театральная среда городского ярмарочного праздника обусловливала органическую связь разнообразных видов мещанского фольклора, среди которых кустарная игрушка... раньше всех достигла зрелости... Сергиевская игрушка как бы содержит в себе модель театрализованного народного праздника».[163] Ощущение этого яркого бесхитростного праздника пронизывает все открытки этих серий.

Создав двенадцать рисунков (по шесть в каждой серии), Бенуа отобразил наиболее типичные и характерные экземпляры своей коллекции игрушек. В тексте сопроводительного вкладыша к наборам он аргументировал свой выбор такими словами: «Можно с уверенностью сказать, что через десяток, другой десяток лет вся эта оригинальная сторона русского народного творчества иссякнет и пропадет. Думается нам, что, предвидя такой близкий конец, следовало бы позаботиться о сохранении, по крайней мере, всех типов этой отрасли. С этой целью в ожидании устройства и систематического и вполне благоустроенного музея, где вещи хранились бы в порядке и с большой бережливостью, мы решили издать наши серии».[164] Таким образом, художник сам акцентировал еще одну существенную сторону его обращения к фольклору в открытке — документальную ценность изображаемого.

Среди многочисленных сказочных и фольклорных образов в русской открыточной графике начала XX века нельзя не обратить внимание на множество «сказочных чудовищ» — колдунов, леших, русалок, ведьм и т.д. Этот мир фантастических образов, восходивших к глубокой языческой древности, дожив в народных сказках и былинах до начала века, казалось, особенно привлекал художников. Интересно, что приемы изображения всякой небывальщины вызывали вполне серьезные дискуссии в профессиональной среде. Один из критиков писал по этому поводу: «Их нельзя модернизовать, а следует изображать какими их рисовала себе народная фантазия отдаленных времен».[165] Совет, конечно, как нельзя хорош, но

163. Серов С. Игрушки Александра Бенуа // Декоративное искусство СССР, 1984, № 3, С. 48.

164. А.Н. Бенуа. Игрушки // Аполлон, СПб., 1912. (Цит. по: Третьяков В.П. Открытые письма Серебряного века. СПб., 2000. С. 81).

165. Фаресов С. В. Наши иллюстраторы // Московские ведомости, 1899, № 203, С. 217.

Неизв. худ. (Е.Г. Соколов ?). Из серии «Рабочий люд». «Мостовщик», б/м, М., 1910-е, хромолитогр.





Неизв. худ. (Е.Г. Соколов ?) Из серии «Рабочий люд». «Землекоп», б/м, М., 1910-е, хромолитогр.

вполне бесполезен. Безусловно, каждый мастер полагался в этом на свою фантазию, хотя не мог обойтись без тех образных характеристик сказочных чудовищ, которые сохранил народный фольклор.

Пожалуй, главным помощником художника в этой сфере была его интуиция, умение безошибочно чувствовать исконно национальную образность. Поэтому графически так выразительны сказочная «нечисть» В.В. Владимирова и С.И. Ягужинского, сказочные типы Е.Г. Егорова. Выразительны по-разному, этим и интересны. Обращает на себя внимание и фольклорная серия «Русские типы» С.И. Ягужинского, состоящая из легких графичных акварелей, изображающих разные стороны патриархальной крестьянской жизни. Хотя сюжетные картинки на них чуть-чуть идеализированы — крестьяне и крестьянки часто изображены на них в красивых праздничных рубахах и сарафанах, но подкупают именно подлинностью деталей и переданной художником поэзией деревенской жизни. Вот на лавке стоит расписной кузовок с грибами, на крыльце на веревках висит рукомойник, сделанный из горшка, под детской люлькой, накрытой ситцевым пологом, лежат сапоги, на деревенской улице виден колодец с колесом-воротом и т.д. Несмотря на свой очевидно национальный колорит, эти открытки очень напоминают работы в том же жанре знаменитого бельгийского художника Анри Кассирса, воспевшего в начале XX века все стороны жизни и быта крестьян Фландрии. Бельгийские открытки ходили и в России, поэтому, скорее всего, Ягужинский их не просто видел, а хотел создать что-то вроде смысловой и стилистической пары к пленительным сериям Кассирса.

Большинство рассмотренных до сих пор произведений открыточной графики относились к национальному направлению в русской графике эпохи модерна. Однако нельзя обойти вниманием и мотивы западноевропейского модерна, также отражавшие некоторые стороны народного фольклора. В связи с этим уместно упомянуть уникальную серию открыток с портретами ветхозаветных персонажей, выполненную художником Л.М. Антокольским. Он сумел очень убедительно соединить характерные растительные мотивы европейского Art Nouveau с изображениями царя Соломона и царя Давида, праотцами и праматерями Ветхого Завета.

К проявлению эстетики европейского символизма можно отнести и фантастические образы на открытках художника Н.К. Калмакова. Этот мастер, близкий к «Миру искусства», с запоздалыми реминисценциями О. Бёрдсли[166], был весьма неоднозначно принят современниками. Описывая впечат-

166. *Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Л., 1984. С. 44.*

ление от его выставки в С.-Петербурге, один из критиков писал: «Между уродливыми явлениями современного художества есть одно — особенно неприятное: декадентское разгильдяйство российских Бирдслеев (транскрипция источника — *М.Н.*), вообразивших себя экзотиками, эротиками, мистиками и еще не знаю чем... все эти голые ассирийские, эфиопские и прочие женщины в растерзанных позах — безнадежная пошлость и удручающая безвкусица... легковерной публики quasi экзотика г. Калмакова может быть принята за самоновейший модернизм».[167]

Это нелицеприятное суждение было отчасти справедливо, хотя подобная направленность работ Калмакова имела свои вполне объяснимые причины. Занимавшийся творчеством художника известный современный коллекционер князь Никита Лобанов-Ростовский писал по этому поводу: «Одаренный огромным сладострастным темпераментом, Калмаков еще в молодые годы был под гнетом эротических переживаний, лишенный при этом, по-видимому, физической возможности найти им выход. Этим объясняется отчасти некоторая болезненная заостренность его творчества в этом направлении».[168] (Кстати необычную и, как правило, сразу бросающуюся в глаза подпись-монограмму Калмакова князь интерпретировал как фаллический символ).

Как бы то ни было, наследие художника, несомненно, привлекает внимание своей необычностью и фантастикой образов. Пожалуй, к нему можно отнести слова, сказанные об одном датском писателе-символисте начала XX века: «В его творчестве с беспощадной ясностью воплотился неизлечимый пессимизм нисходящих культур, пессимизм поколения, чувствующего себя последним».[169] Это, справедливо хотя бы потому, что помимо печати яркой индивидуальности, неровное, порой апокалиптическое творчество Калмакова несет черты, присущие и его поколению, и эпохе в целом.

Для открыток Общины Св. Евгении Калмаков создал серию акварелей на символико-религиозные темы — «Спящий город», «Ангел карающий», «В райском саду», «Свет вечерний» и «Серафим». Всем им присуща удивительная, почти музыкальная ритмичность цветовых штрихов, нарядный декоративизм странных, «клубящихся» форм пейзажа, одежд ангелов, причудливых растений. Они дополняют мир привычных сказочных и фольклорных образов, который создала открыточная графика эпохи модерна, внося в него присущий времени оттенок мистики, необъяснимой словами тайны, познание которой возможно лишь в мире грез и снов.

167. Essem. Выставка Н. Калмакова // Аполлон, 1913, № 4, С. 41.

168. Лобанов-Ростовский Н. Находка на Блошином рынке. — РГАЛИ. Ф. 2712 (Лобанова-Ростовского). Оп. 1 Ед. хр. 3. Л. 57.

169. Левинсон А.Я. Поэт безнадежных поколений. (Герман Банг) М., Современные проблемы, 1912. С. 23.



1



2



3



4

1. В.М. Васнецов. «Купава». Изд. Общ. св. Евгении, СПб., 1898, трехцв.
2. В.М. Васнецов. «Гусляр». Изд. Общ. св. Евгении, СПб., 1898, хромолитогр.
3-4. С.Я. Ягужинский. Открытки с фольклорными стихами [Старик с молодухой, Чаепитие]. Б/м, б/г, хромолитогр.



5



6



7



8

5-10. А.Ф. Афанасьев. Из серии «Конёк-горбунок». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
11. Б.В. Зворыкин. Иллюстрация к сказке А. Ремизова «Товарищи». Изд. «Творчество», Пг., 1917, трехцв.


„Фу ты, дьявольская сила!
Вѣдь ихъ, поди, привалило....“
„Конекъ-Горбунокъ.“ Ершова.

9


на первую седьмицу
Братья ѣдутъ въ градъ-столицу....
„Конекъ-Горбунокъ.“ Ершова.

10


ТОВАРИЩИ

11



12



13

12. И.Я. Билибин. «Молодуха». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.
13. И.Я. Билибин. «У колодца». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.
14. М.В. Якунчикова. «Село». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.
15. В.И. Плотников. «У своих». (Скитница староверческого скита на родных могилках). Изд. Любанского О-ва попечения о бедных, Пг., 1916, трехцв.
16. С.В. Герасимов. «Древний город». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, трехцв.



14



15



16



17



18



19



20

17-18. Б.В. Зворыкин. Из серии «Сказки А.С. Пушкина». Изд. Т-ва А.И. Абрикосова С-ья, М., 1900, хромолитогр.
19-20. Б.В. Зворыкин. Из серии «Сказки Афанасьева». Изд. Т-ва А.И. Абрикосова С-ья, М., 1901, хромолитогр.
21. И.Е. Репин. Леший. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб.,1907, трехцв.
22. С.Плошинский. «Гадание на святках». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е., трехцв.
23. С.С. Соломко. «Сон Услады». Б/м, 1900-е, хромолитогр. с зол. тисн.



21



22



23



Сказка объ Иванѣ-царевичѣ, Жарѣ-птицѣ и о сѣромъ волкѣ.

24



С. Соломко
S. Solomko

На ярмаркѣ
A la foire

25

24. И.Я. Билибин. Из серии илл. к русским сказкам. Экспед. Загот. Гос. Бумаг, СПб., 1900-е, трехцв.
25. С.С. Соломко. На ярмарке. Изд. A.Rokl (Вена), СПб., 1900-е, фототип., раск раш. от руки.


Счастье придет,
и на печи найдет!
Е.М.З. Бем

26


Кому лучше меня
найдешь,
позабудешь!
Если же хуже
найдешь –
то вспомянешь!
Е.М.З. Бем

27



28



29



30

26. Е.М. Бём. «Счастье придет и на печи найдет». Изд. И. Лапина, Париж, 1910-е. хромолитогр.
27. Е.М. Бём. Серия «Русские пословицы и поговорки». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
28-30. Е.М. Бём. Серия «Русские пословицы и поговорки». Изд. И. Лапина, Париж, 1900-е. хромолитогр.


Пусты поля,
Мокнетъ земля,
Дождь поливаетъ.
Когда это
бываетъ?

31


Солнце печетъ,
Липа цвѣтетъ,
Рожь поспѣваетъ.
Когда это
бываетъ?

32


Воевать тебѣ напечи
съ тараканомъ!
Елизавета

33



34



35



36



37

31-32. Е.М. Бём. Из серии «Загадки». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
33. Е.М. Бём. «Воевать тебе на печи с тараканом». Изд. И.С. Лапина, Париж, 1910-е, хромолитогр.
34-36. Е.М. Бём. Из серии «Русские пословицы и поговорки». Изд. И.С. Лапина, Париж, 1900-е, хромолитогр.
37. Е.М. Бём. «Фетинья стара, да Федоту мила». Изд. И.С. Лапина, Париж, 1910-е, хромолитогр.


Архитектор.
Наш Мирошка
строит себе
понемножку,
живет
в добре
и ест на
серебре.
Ел. Бем

38


Ученый.
Ученому и книга
в руки!
Это присказка,
а сказка
впереди.
Ел. Бем

39



40



41



42

38-39. Е.М. Бём. Из серии «Профессии». Изд. «Ришар», СПб, 1910-е, трехцв.
40,42. Е.М. Бём. Из серий «Русские пословицы и поговорки» и «Времена года» – «Весна». Изд. И.С. Лапина, Париж, 1900-е, хромолитогр.
41. Е.М. Бём. «Ходит спесь...». Изд. «Ришар», СПб, 1910-е, трехцв.


Наша То Хозяюшка смѣлива была,
Вѣчъ она работушкѣ праздникъ дала
Чашки То собачка моетъ язычкомъ,
Мышка собираетъ крошки подъ окномъ
.....

43



44



45



46



47



48



49



50

43. Е.М. Бем. «Наша хозяюшка...» Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
44-45. Е.М. Бём. «Питер женится», «Москва замуж идет». Изд. Общ. св. Евгении. СПб., 1905, литогр.
46-49. Е.М. Бём. Из серии «Русские пословицы и поговорки». Изд. «Ришар». СПб., 1900-1910-е, трехцв.
50. Е.М. Бём. «Мальчик и Жучка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1899, хромолитогр.



51



52



53

51-56. И.Я. Билибин. Серия «Богатыри» (6 шт.). Изд. Общ. Св. Евгении. СПб., 1903, хромолитогр.
57-58, 60. И.Я. Билибин. Из серии иллюстраций к русским сказкам. Экспед. Загот. Госуд. Бумаг, СПб., 1900-е, трехцв.


Чурило Пленковичъ.
И.Билибинъ. 1902.
Ходитъ Чурилушка
по улочкамъ,
Заглядѣлися всѣ лю-
ди на Чурилушку.

54


И.Билибинъ
Въ стольномъ было городѣ
во Кіевѣ
У Владиміра,
у краснаго солнышка,
Было пиро:
Ваньице по:
чѣстенъ пиръ
На многихъ
князей, на
бояровъ.

55


МИХАЙЛО ПОТЫКЪ.
Поздравляю
съ Новымъ годомъ
желаю счастья
Шура
Не убей
ты меня,
на, лебеди,
А возьми себѣ
въ супружество!

56



57



58



59



60



61



62

59. Л. Злотников. «Лисичка-сестричка». Изд. Общины Св. Евгении. СПб., 1905, трехцв.
60-61. Б.В. Зворыкин. Из серии илл. к сказкам А.С. Пушкина. «Царь Салтан», «Баба». Изд. Акц. Общ. Гранберг, Стокгольм, 1910-е, хромолитогр.
62. Д.С. Моор. Илл. к сказке А. Ремизова. «Сторона небывалая». Изд. Альманаха «Творчество», Пг., 1917, трехцв.


Ворона и лисица
А. М. Кайгородов
Ах, красота такой и пышны мастерица,
Ведь ты бы умница была, царь-птица!....
Басня И. А. Крылова.

63



64



65



66

63-65 А.И. Кандауров. Серия «Басни И.А. Крылова». Изд. А. Улыбина, СПб., 1904 (?) (по рис. 1902 г.), хромолитогр.
66. С.И. Ягужинский. «Леший и ведьма». Изд. тип. Е.Ф. Кудиновой, М., 1900-е, хромолитогр.



67



68



69

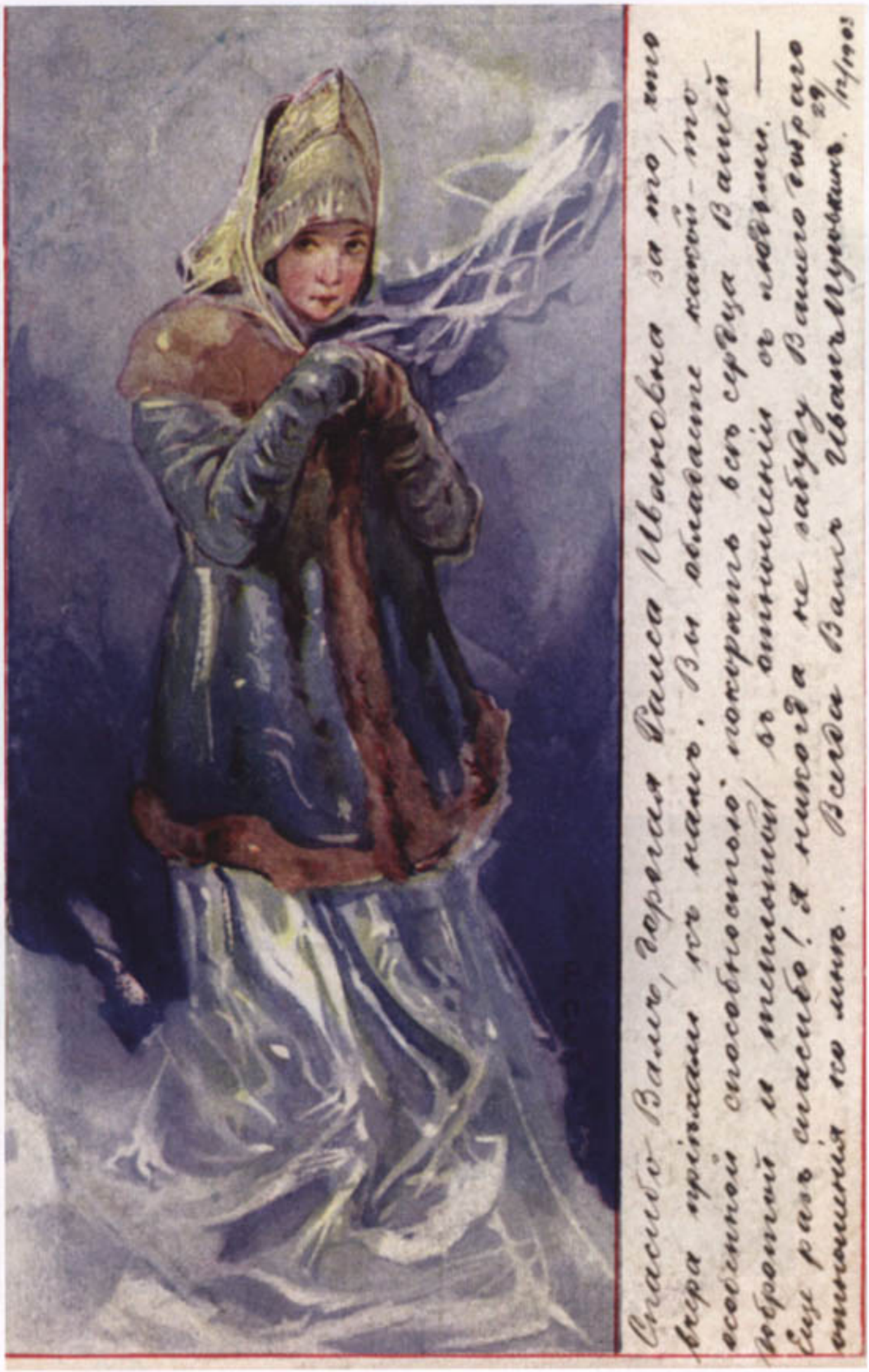


70



71

67. Б. Романовский. Иллюстрация к сказке «Утро, Полдень и Вечер». Изд. Детского альманаха «Творчество». Пг., 1917, трехцв.
68. С.С. Соломко. «Византия». Изд. И. Лапина. Париж, 1900-е, трехцв.
69. С.С. Соломко. «Вечерняя прогулка». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



Спасибо Вам, дорогая Снегурочка за то, что вы обладаете такой-то вещью. Вы украшаете ею нашу елку. — Ваш всегдашний способствовало покорить всех Вашей добротой и отношением ко мне. — Буду рада не забуду Вашего гибкого ума. Спасибо! Я никогда Вашего Иванушку. 12/1903

72

70-71. А.П. Апсит (Аспид). [«Дозорный»], [Женщина в национальном латышском костюме] Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1903, трехцв.
72. А.П. Апсит. «Снегурочка». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1903, трехцв.



С. Соломко. Птица „Сиринь". S. Solomko. Märchen „Sirin". L'oiseau bleu.

73



74



С. Соломко. Іосифъ и жена Пентефрія. S. Solomko. Joseph und die Frau des Potiphar. Joseph et la femme de Potiphar.

75

73. С..С. Соломко. «Птица Сирин». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
74. С.С. Соломко. «Мечта Икара». T.S.N., Нюрнберг, 1910-е, трехцв.
75. С.С. Соломко. «Иосиф и жена Пентефрия». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв



76



77



78



79

76. С.С. Соломко. «Беседа». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
77. С.С. Соломко. «Встреча».Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
78. С.С. Соломко. «В погоне за счастьем». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
79. С.С. Соломко. «Сторож». Изд. A.Rokl, Вена, 1900-е, фототип. с покраской.
80-82. В.В. Владимиров. «Кащей Бессмертный», «Сивка-Бурка », «Водяной». М., до 1904 года, хромолитогпр.



80



81



82



83

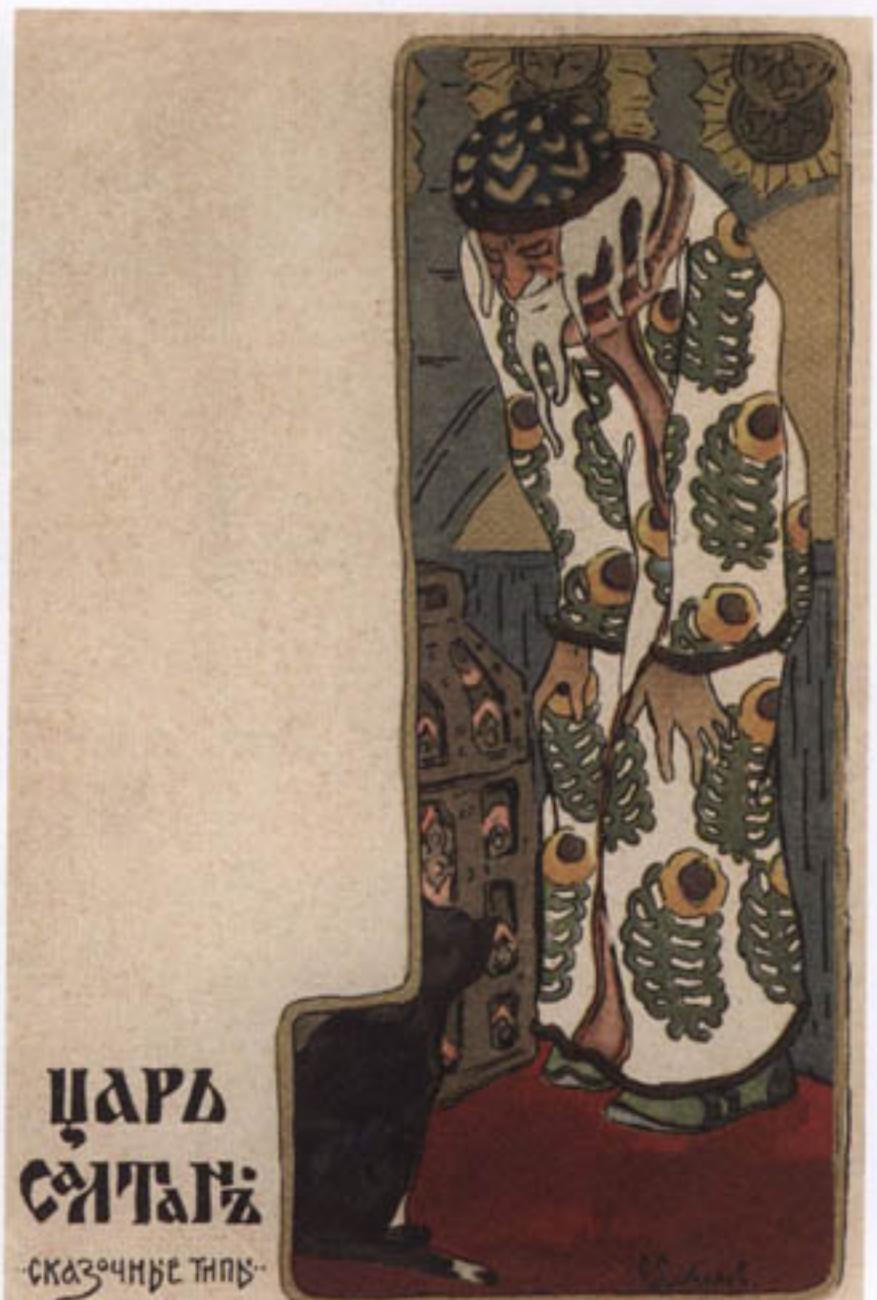


84

83-84. Б. Романовский. Иллюстрации к сказке «Утро, Полдень и Вечер». Изд. Детского альманаха «Творчество». Пг., 1917, трехцв.



85



86



87



88



89

85-86. Е.Г. Соколов. Из серии «Сказочные типы». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1900-е, хромолитогр.
87-93. Е.Г. Соколов. Серия «Семь дней недели». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1908, хромолитогр.



90



91



92



93

94-96. С.Я. Ягужинский. Из серии «Русские типы». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1909, хромолитогр.


Русскіе типы.
Types russes. III

94


Русскіе типы.
Types russes. II

95


Русскіе типы.
Types russes. V

96



97



98



99



100



101

97-101. С.С. Соломко. «Марья Лебедь Белая», «Забава Путятична», «Царица Азвяковна», «Настасья Королевична». Изд. И.С. Лапина, Париж, 1900-е, трехцв.



Помовúло
роговúло
по татáрски говорúло,
по нѣмéцки лепетáло.

102



Сапо́жникъ – не сапо́жникъ,
порто́й – не порто́й;
де́ржитъ во рту́ щети́нку,
въ рука́хъ но́жницы.

103



Два ра́за роди́лся,
ни ра́зу не крести́лся,
а всѣ дива́тся,
что его́ че́рти вожа́тся.

104



Кры́лья е́сть,
да не лета́етъ,
но́гъ нѣтъ,
да не дого́нишь.

105



Безъ рукъ,
безъ ногъ
бѣжитъ.

106



На бору́,
на юру́
стои́тъ старичо́къ –
кра́сенъ колпачо́къ.

107

102-107. И.Я. Билибин. Серия «Загадки». Изд. «Ришар», СПб., 1910 (по рис. 1909 года), трехцв.
108-109. И.Я. Билибин. «Райские птицы Сирин и Алконост». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1907 (по рис. 1905 года), хромолитогр.


РАЙСКАЯ ПТИЦА АЛКОНОСТЪ
Гласъ моей вздрастанія
Алконостъ тѣмъ
ковчегъ вѣнецъ
носитъ, сіи
цевы цвѣты
изъ рая изъ
носитъ.
Праведникъ
яко финикъ
процвѣтетъ и
яко кедръ, иже
въ Ливанѣ
умножится
Господи, якоже
Ты благословиши
праведника,
славою и честію
вѣнчалъ еси
его и поставилъ
еси его надъ
предѣлами
руку своея.
И. Билибинъ. 1905.
Птица райская Алконостъ близъ рая присѣдаетъ, никогда и на Ефратъ рѣчку не выходитъ. Когда же въ гнѣздѣ гласъ испущаетъ, тогда и сама себя не ощущаетъ. А кто ее близости тамъ увидитъ, тотъ всѣ въ мірѣ семъ позабудетъ, тогда отъ него уходитъ, и душа его изъ тѣла исходитъ. Таковыми пѣснями святыхъ утѣшаетъ и радуетъ и веселіе имъ радости возвѣщаетъ, и мнѣ сія слагая тѣмъ сказаетъ, то и вамъ въ святыхъ сказаетъ.

108



Птица райская, зовомая Сирин, глаголемая отъ грекъ сирена злая. На востокѣ отъ Едемскихъ рай пребываетъ, непрестанно пѣснѣ красно воспѣваетъ, пѣвчимъ отъ Бога радость возвѣщаетъ, которую бы стяжати свѣтъ желаетъ. Временемъ вылетаетъ и на землю къ намъ, подобно сладкогласному поетъ, такожде и дивныхъ сихъ чаръ во плоти жена, не можетъ слышати гласа ея. Аще кто слышати случится, таковый отъ житія сего отлучится. Но не яко тамо онъ пребываетъ, а восхищаетъ ея течь надъ землею

109



110 111



112



113



114



115



116



117



118



119



120

110-117, 120. Е.Г. Соколов. Из серии фольклорных стихов и песен. Изд. Е.Ф. Кудиновой, М., 1905 (?), хромолитогр.



121



122



123



124

118-119. Г. Войцехович. Из серии фольклорных стихов и песен. Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1905, хромолитогр.
121-122. Е.Г. Соколов. Из серии открыток на историко-бытовые темы с фольклорными стихами. М., 1900-е, хромолитогр.
123. Д.С. Моор. Иллюстрация к сказке А. Ремизова «Сторона Небывалая». Изд. Детского альманаха «Творчество», Пг., 1917, трехцв.
124. Г.Н. Горелов. Гаданье. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.



125



126



127



М. А. Врубель. Вѣщая птица Сиринъ. M. Wrubel del.

128

125,127. Э.Э. Лисснер. Рисунки к сказке «Горе». Изд. Г. Лисснера (?), М., до 1904 года, фотогравюра.
126. Г. Войцехович. Из серии «Илья Муромец». Изд. Всемирн. почт. союза, б/м, 1900-е, хромолитогр.
128. М.А. Врубель. «Вещая птица Сирин». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, трехцв.



129



130



131



132



133

129-130, 134. Из серии «Женский национальный костюм Русского Севера», Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, хромолитогр.
131,133. О.А. Шарлемань. Из серии «Народная женская одежда». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1916 (по рис. 1913 года), хромолитогр.


ЗАМУ́ЖНЯЯ КА-
ЛКА ВЪ ШУШУ-
НѢ. ТВЕРСК. ГУБ.
ВЕСЬЕГОНСКАГО
УѢЗДА.
Н. БИЛИБИНЪ. 05

134



135



136



137

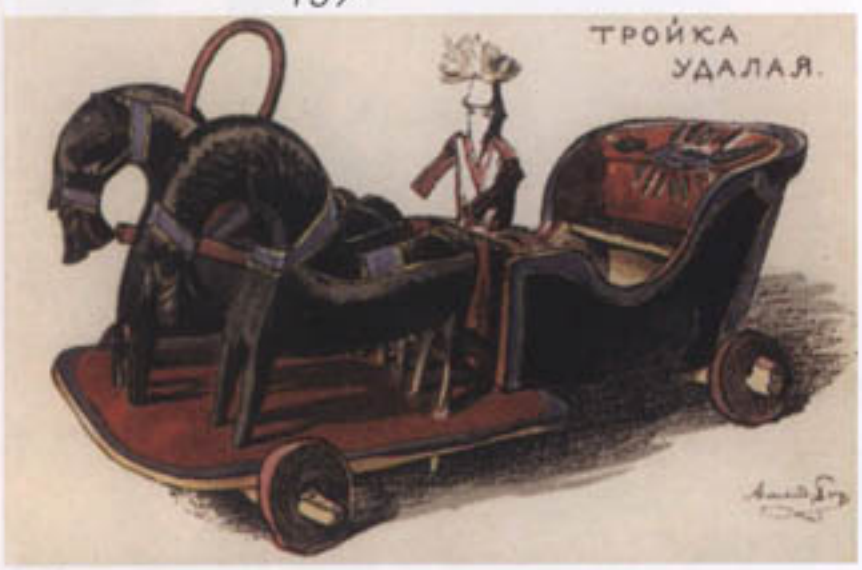


138

132. Е.К. Маковская-Лукш. Из серии «Русские пословицы». Wiener Werkstatte, Вена, 1900-е, хромолитогр.



139



140



141

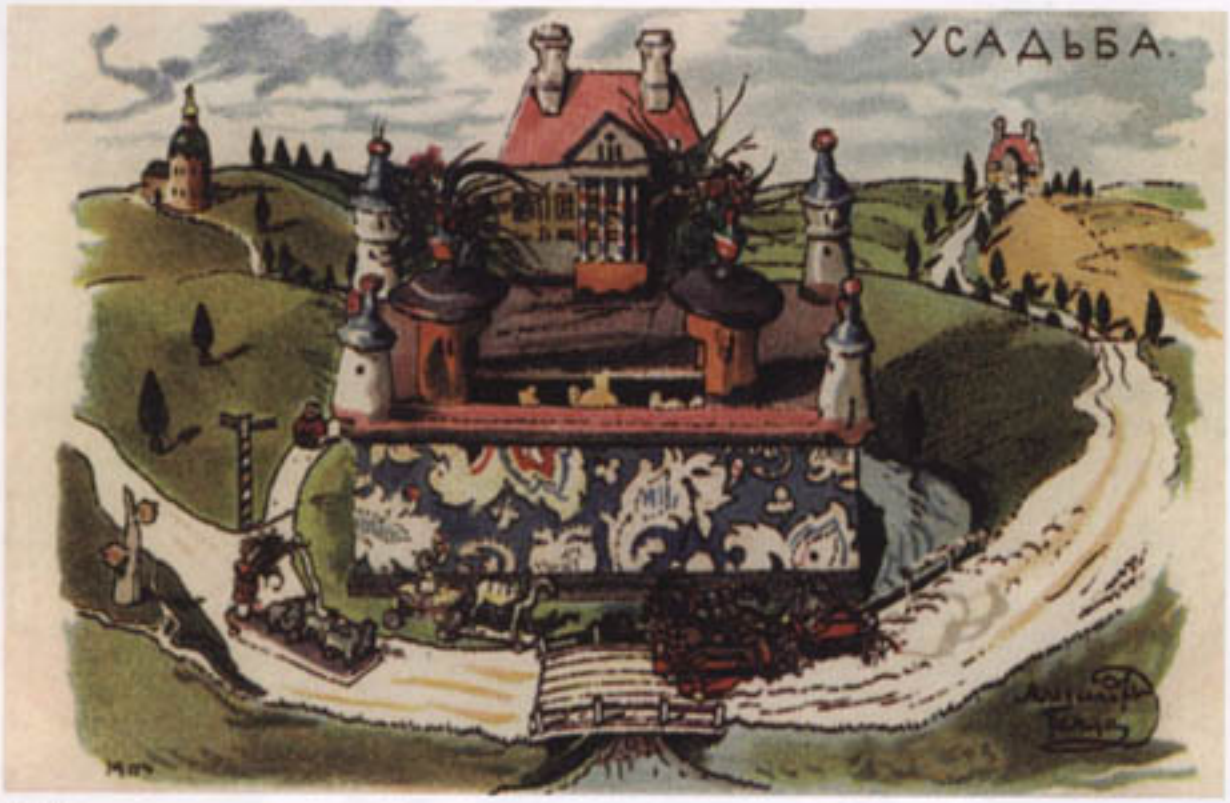


142



143

135-138. И.Я. Билибин. «Пречудный богатырь Бова Королевич», «Царь Морской», «Змей Горыныч», «Славный град Леденец». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1915, хромолитогр.
138-150, А.Н. Бенуа. Из I и II серий «Игрушки кустарного производства». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.


УСАДЬБА.

144


Изъ міра фантастичнаго II.

145


Пыжкій казакъ
и
Дама его сердца

146



147



148



149



150



151

151. Г.И. Нарбут. «Стрекоза и муравей». Басня И.А. Крылова. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, трехцв.



Г. Нарбутъ.
Органъ.

G. Narbut.
L'orgue.

152



В. И. Денисовъ.

153



154



155

152, 154. Г.И. Нарбут. «Орган», «Комета». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1911, трехцв.
153. В.И. Денисов. «Благовещенье». Б/м, СПб., 1910-е, фототипия.
155. Н.К. Рерих. «Заморские гости». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1903, хромолитогр. с золотым тиснением.



Г. Нарбутъ. G. Narbout.
Былая Малороссія. Въ деревнѣ. La petite Russie. Au village.

156



Г. Нарбутъ. G. Narbout
Былая Малороссія. Бандуристъ-Кобзарь. La petite Russie. Kobzarz.

157



В. И. Денисовъ.

158

156-157. Г.И. Нарбут. «Былая Малороссия», «Бандурист-Кобзарь». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1908 (по рис. 1907 года), трехцв.
158. В.И. Денисов. [Фантастическая композиция] Б/м, Пг., 1910-е, фототипия.



159



160



161

159. К.А. Сомов. «Людмила в саду Черномора». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1911, трехцв.
160-161, 163-164. Н.К. Калмаков «Серафим». «Спящий город», «В райском саду», «Ангел Карающий». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1916, трехцв.
162. Н.К. Калмаков. «Свет вечерний». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, трехцв.



162



163



164



165



166



167



168

165-167. М.М. Щеглов. Из серии карикатур «Сибирские типы». «Переселенец», «Паря», «Сибирский крестьянин». Изд. книжн. маг. П.И. Макушина, Томск, 1900-е, хромолитогр.
168. Неизв. худ. Из серии «Народные загадки о луне». Изд. Т-ва Эйнем, М., 1900-1910-е, хромолитогр.

II. ПЕТЕРБУРГ И МОСКВА В ПРОШЛОМ, НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ

Образы Москвы и Петербурга — старой и новой столиц Российской империи — традиционная и неизменно привлекательная для русского искусства тема на протяжении всего Нового времени, то есть с XVIII до начала XX века. Тема, которая развивалась и трансформировалась, отражая изменчивые эстетические идеалы и предпочтения. В этом смысле XIX столетие было очень ярким. Начавшись с безусловного первенства северной столицы, с создания дивных ампирных ансамблей петербургского центра, оно довольно скоро переключило свое внимание на Москву. Произошло это не столько из-за неизбежных стилистических изменений в архитектуре, сколько из-за случившейся катастрофы. В 1812 году, как известно, город сгорел — Москвы, долго и цепко удерживавшей черты еще недавнего Средневековья, вмещавшей множество ветшавших боярских хором и палат времен Алексея Михайловича Тишайшего и его отца — родовых гнезд русской аристократии — больше не существовало. Исчезла необходимая точка исторического отсчета, старая колыбель могучего государства. Но именно такое потрясение, видимо, было необходимо русской культуре для того, чтобы наконец почувствовать особую красоту собственной национальной самобытности. «Москва, спаленная пожаром», город с мученическим

венцом, заставил русское общество живо пережить не только свои человеческие, но и архитектурно-художественные утраты. А отстроившись, обновленная экс-столица уже не отпускала внимание соотечественников.

Поиски национального своеобразия в искусстве, последовательные попытки формирования нового русского стиля, интерес к культуре допетровской Руси с середины XIX века усилили интерес к старой Москве, к ее все еще живописным и кривым улочкам, множеству разноцветных куполов и колоколен, более размеренному и неспешному образу жизни. Одновременно величественный облик «слишком европейского» Петербурга на время потерял свою прежнюю неоспоримую притягательность. Более того, утвердилась и устойчиво существовала точка зрения о его чужеродности для России. Вспоминая этот период в 1902 году, Александр Бенуа писал: «Любопытно, что мнение о безобразии Петербурга настолько укоренилось в нашем обществе, что никто из художников последних 50 лет не пожелал воспользоваться им, очевидно пренебрегая этим «неживописным», «казенным», «холодным» городом... Москва же, напротив того, заслужила всеобщий восторг и поклонение».[170] Как и в начале XIX столетия, когда в русскую литературу уверенно вошла тема сравнения этих великих городов, их уже не очень выраженного, чуть стертого, но все же ощутимого соперничества, в конце века постоянным объектом и литературного, и живописно-графического отражения оставался их природный, архитектурный и бытовой контраст. В Москве воображение художников чаще всего увлекала зримая, чувственно осязаемая древнерусская старина, в Петербурге — эстетика последовательно отстраивавшегося нового и рационального европейского города. Многочисленные виды обоих городов того времени — тому свидетельство.

На рубеже XIX-XX веков оценки художественного восприятия российских столиц вновь существенно изменяются, точнее, в общественном мнении эти города как бы меняются местами. Ценность московского облика уже никому не нужно доказывать, да и сам город особо не нуждается в похвалах — слишком самостоятельна, независима и успешна его деловая, торговая и культурная жизнь.Стремительное развитие Москвы во второй половине XIX века как общероссийского торгового центра, активный приток капиталов в город, увеличение класса богатых купцов и промышленников и усиление их роли в городской жизни — все это с удивительной быстротой превратило некогда патриархальную столицу в активно развивающийся новый

170. Бенуа А.Н. Живописный Петербург // Мир искусства, 1902, № 1-6. Хроника. С. 4.

город, гораздо более чуткий ко всем градостроительным и архитектурным новациям, чем северная столица. Петербург — административный центр гигантского государства, где размещалось разросшееся ядро его бюрократического аппарата, оказался в этом смысле более консервативен. Облик его блистательного, единственного в своем роде центрального архитектурного ансамбля к началу XX века, напротив, веял историческими воспоминаниями, хоть и не слишком давних, но отчетливо миновавших времен. Эта метаморфоза не замедлила проявиться в изобразительном искусстве, причем открытка в этой сфере оказалась отнюдь не периферийным жанром.

Начиная с 1902 года, когда к руководству Издательством Общины Св. Евгении пришел А.Н. Бенуа, здесь начали целенаправленно выпускать открыточные серии, воплощавшие красоту старинного «классического» Петербурга. В орбиту внимания нового поколения петербургских художников попадали теперь не только центральные площади и набережные города, но и укромные уголки его извилистых рек и каналов, такие как Сальный буян, дворец Бирона, и другие. Певцы постаревшего Петербурга искали средства передачи особой, неповторимой в своей гармонической и стройной правильности красоты города, в котором не приживались «выросшие луковицы церквей», «пестрые, кричащие изразцы», «дома с петушиными полотенцами и другими «русскими» деталями».[171] Блестящие серии городских видов создали специально для открыток в 1902-1910 годах М.В. Добужинский и А.П. Остроумова-Лебедева, удачно передав дух ампирного Петербурга, о котором А.Н. Бенуа писал: «Он, если красив, то именно в целом или, вернее огромными кусками, большими ensemble'ами, широкими панорамами, выдержанными в известном типе — чопорном, но прекрасном и величественном <...> В Петербурге есть именно ... римский, жесткий дух, дух порядка, дух формально совершенной жизни, несносный для общего российского разгильдяйства, но, бесспорно, не лишенный прелести».[172]

Особенно точным созвучием с образом Петербурга обладали дивные работы А.П. Остроумовой-Лебедевой. Этому способствовала и избранная художницей техника исполнения — переживавшая новую полосу расцвета цветная гравюра на дереве. Уникальность некоторых из ее открыток (например, 1903 года: «Колонны Казанского собора», «Цепной мост», «Сальный буян», «Мост с центаврами», «Боскет около Пиль-башни», «Ворота к мавзолею Павла») состояла и в том, что они были

171. Там же. С. 2.
172. Там же. С. 1.

выполнены как оттиски с оригинальных авторских досок, сделанных в размер открытки, чего до этого не было ни разу в мировой практике. Сама художница описывала этот довольно сложный процесс так: «Только что получила пробные оттиски открыток. Напечатаны отлично, трудно было ожидать лучшего исполнения... Я сама ездила в типографию (... Голике и Вильборга) и проверяла тона красок, подобранные рабочими по моим образцам. Там я присутствовала при самом печатании. С каждой доски были сделаны в типографии по пяти гальвано-клише. Они абсолютно были тождественны с деревянными досками. Я автор, и то не могла отличить, какой оттиск сделан с моей доски и какой с гальвано-клише. К этому прибегали для ускорения работы и, как мне там сказали, чтобы не пускать мои домки в работу и сберечь их от всяких случайностей. Но я должна прибавить, что кроме пяти гальвано-клише, которые шли одновременно под пресс с накатанной краской, я заметила, что шли и мои доски, тождественные с ними. Видимо, материальный расчет взял верх над желанием сохранить доски. Но доски выдержали. Сделано было до десяти тысяч оттисков с каждой и через несколько лет напечатали еще столько же, и доски не пострадали».[173]

В открытках Остроумовой-Лебедевой Петербург — прежде всего город белых ночей (недаром именно так названа одна из ее самых пленительных открыточных серий). В нем редки прохожие, только река и величественные купола, портики, колонны, мачты спящих судов, силуэтно обобщенные серебристой дымкой северного предутреннего сумрака. По словам ее современника, замечательного художника и талантливого литератора Владимира Милашевского, гравюры Остроумовой-Лебедевой — это «сны, видения Северной Пальмиры, словно бы оставленной людьми. Призрачный город в лунном небытии».[174]

Совсем иной Петербург в открытках М.В. Добужинского. Начав с изысканно-манерных графических картинок, тонко передавших не только поэтичные уголки центра города, но и особую эстетику стиля модерн — «Александринский театр», «Летний дворец Петра», «Троицкий мост», «Мойка у нового Адмиралтейства» и других, — художник в конце концов воплотил иной Петербург — «человека в очках... Он создал свой образ города, привидевшийся как бы в кошмарном сне».[175] В поздних петербургских пейзажах Добужинского — стильных, выполненных обычно в сдержанных серо-земляных тонах гризайли, как будто незримо присутствуют бесприютные ге-

173. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т. II. М.-Л., Искусство, 1945. С.65.
174. Милашевский В.А. Указ. соч. С. 23.
175. Там же. С. 24.

рои Достоевского. Это холодный северный город, куда редко заглядывает солнце, где царят человеческое неустройство и одиночество — заметенные снегом улицы, редкие замершие фигурки, глухие брандмауэрные стены домов, дровяные склады.

Кажется, художнику удалось изобразить неизобразимое — пронизывающий ветер с залива, сырость темных подворотен, гулкость шагов среди высоких каменных громаден. Тонкий художественный критик начала XX века Н.Н. Врангель — поклонник мастера — писал о нем: «Только тот, кто чувствует жизнь города, тот поймет и оценит «психологию смерти», что передает Добужинский на своих картинах. Добужинский — поэт огромных домов с сотнями квартир, пустынных дворов, домовых крыш, серого безразличия провинциальной скуки, поэт взрослых, скучных людей с их убогой фантазией и поэт детских сказок с их простыми и фантастическими замыслами. Город, большой, таинственный и скучный, влечет неотразимыми чарами, каким-то колдовством — «приворотным зельем». На картинках Добужинского, до ужаса верно передается эта городская муть унылого и вечно туманного Петербурга».[176]

Интерес к петербургскому периоду истории России отразили довольно многочисленные открытки, специально подготовленные к двухсотлетнему юбилею города, который торжественно отмечался в мае 1903 года. (Официальная дата закладки С.-Петербурга — 16 мая 1703 года). К праздникам, продолжавшимся целую неделю, названную «неделей Петра», готовились специальные выставки, вечера, дворцовые приемы. Необыкновенно пышно был украшен и сам виновник торжества — город. Лейтмотивом большинства украшений была морская и флотская атрибутика, напоминавшая о создании здесь Петром I мощной верфи. Вот как описывали очевидцы облик столицы в те дни: «У Адмиралтейства высится огромная оригинальная арка, основание которой составляет корабль... Отсюда и до Сенатской площади вдоль набережной тянется ряд мачт с гирляндами из флагов и морских сигнальных значков. Такие же флаги и значки украшают перила нового Троицкого моста, въезд и выезд с которого украшен ажурными арками бело-красного цвета... Но всего пышнее и оригинальнее убранство Сенатской площади, где, собственно говоря, и находится центр юбилейного торжества: здесь вокруг памятника Петра Великого идут трибуны, представляющие собой громадный корабль, окрашенный в красный, синий и розовый цвета».[177]

Тема закладки города, его истории в XVIII веке, создания судоверфи — становится популярной и в открыточной графике. К ней обращаются Е.Е. Лансере, А.Н. Бенуа, Е.П. Само-

176. Врангель Н.Н. Мстислав Валерианович Добужинский // Аполлон, 1911, № 2, С. 25-26. (Неординарность образа Петербурга в открытках Добужинского отмечали также современные исследователи. См.: Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин в кн.: Русский модерн. М., Советский художник, 1990. С. 270).

177. Неделя Петра в С.-Петербурге // Нива, 1903, № 20, С. 402.

киш-Судковская и другие художники. Великолепна графическая композиция Н.К. Рериха «Над Невою резво вьются флаги пестрые судов». «Пир Петра Первого», открытка, стилизованная под неоконченную мозаику XVIII века, посвящена этой же теме. Уже отмечалось, что к юбилею Петербурга Община Св. Евгении провела специальный конкурс. Премированные серии (среди них серия «Петербургский возница» Ф.Г. Беренштама, затем издававшаяся и с новогодними надписями), а также открытки с другими рисунками, выполненными к торжественной дате, были выпущены со специально оформленной «юбилейной» адресной стороной, два варианта которой создали Ф.Г. Беренштам и М.В. Добужинский.

В рисунках Е.Е. Лансере, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского 1903-1910 годов для открыток Общины Св. Евгении оживает та история Петербурга, следы которой уже исчезли из повседневной жизни. Рисуя Старый Зимний дворец в середине XVIII века, Е.Е. Лансере делает смысловым стержнем композиции разводной мост — такой, каких уже не осталось в столице. Его конструкцию художник, видимо, позаимствовал со старых деревянных мостов Амстердама, скромная величавость которых так чудесно была передана впоследствии в натурных рисунках М.В. Добужинского.[178] А.Н. Бенуа изображает Летний сад, залитый солнцем, преграду которому не составляют тонкие, недавно посаженные деревца, а М.В. Добужинский — колоритные городские типы — мамку в цветных лентах, татарина, охтенку. Благодаря этим работам художников их неискушенные в истории современники — адресаты и отправители почтовых открыток — учились видеть свой город иным зрением, впитавшим запоминающиеся исторические картинки, фоном которых послужили знакомые городские пейзажи. Первоначально созданные к юбилею Петербурга, затем развитые в последующие годы, эти исторические открыточные рисунки по-своему предвосхитили популярные «Картины по русской истории» И.Н. Кнебеля, изданные в 1908-1913 годах в качестве школьного учебного пособия. (Интересно, что один из рисунков А.Н. Бенуа для открыток «Развод перед Зимним дворцом при Павле I», подготовлен в 1907 году как раз для издания Кнебеля).

В не меньшей степени с историческим прошлым города были связаны и его пригороды с великолепными императорскими дворцами и парками. Неудивительно, что их образы также нашли свое отражение в жанре открытки. Как и в Петербурге, художники искали в знаменитых ансамблях не привычных глазу панорам, а камерных сюжетов — укром-

178. Чугунов Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский. Л., Художник РСФСР, 1984. С.128.

ных уголков и непривычных ракурсов, стремясь высветить своим творческим видением то, что обычно ускользало от беглого взгляда. Таковы рисунки М.В. Добужинского — «Ворота Камероновой галереи», «Своды Висячего сада», «Гатчина», Собственный садик», гравюры А.П. Остроумовой- Лебедевой — «Фонтан в Петергофском верхнем саду», «Александрийский дворец в Царском Селе», «Боскет в Павловске», пастели А.Н. Бенуа — «Ораниенбаум. Церковь дворца», «Петергоф. Марли. Столовая», «Петергоф. Марли. Уборная Петра I».

Внимание вызывали и те экзотические архитектурные сооружения, которые, казалось бы, были прочно забыты уже целое столетие. Например, Китайский театр в Царском селе изысканнейше изображенный на открытке М.В. Добужинским. Восток, интерес к которому пробудило искусство европейского модерна, воспринимался тогда русскими художниками не только в оригиналах, но и сквозь призму восприятия россиян XVIII века. В периодике 1910-х годов писали: «Китайский театр представляет в своем роде уникум. В нем особенно характерно, как европейские люди XVIII века представляли себе восток. Все эти колокольчики, драконы, пестрый рисунок обоев, интересные по существу, вовсе не типичны для китайцев».[179] Рисуя эту царскосельскую диковину, Добужинский, знакомый с восточным искусством, конечно, гораздо глубже, чем его соотечественники XVIII столетия, намеренно усиливает его восточный «экзотизм». Делает он это с присущей ему сдержанностью, удивительно ненавязчиво. Востоком веет не столько от самого здания (довольно неуклюжего и примитивного объема), а от рисунка художника, который изображает театр через прихотливую орнаментальную вязь ветвей, окружающих его деревьев, каждое из которых, как в восточных гравюрах, имеет свой неповторимый характер.

Стремление петербургских художников в начале XX века к воплощению в графике красоты северной столицы, заново понятой и по-новому интерпретированной, закономерно. Удивительно другое — Москва в их работах почти отсутствует. Исключение составляют немногочисленные работы Г.А. Косякова, Г.К. Лукомского и В.Д. Замирайло. Московская эстетика — яркая, характерная, русская — оказывается для большинства столичных графиков в тот период менее привлекательной: крайность, свойственная ортодоксальной апологетике новизны. Однако, прав был князь Щербатов, утверждая: «Надо было быть лишенным всякого понимания красоты и величия петровской императорской России, закоренелым и косным москвичом, чтобы не чувство-

179. [Дризен Н.В.] // Столица и усадьба, 1916, № 49, С. 11.

вать и не ценить всего волшебства и фантастики Петербурга, его духа и стиля, с другой стороны, бездушным чиновником, чтобы не понять обаяния Белокаменной и относиться к ней иронически, как к некой провинции, как это часто имело место».[180] И все же факт — Москву в жанре открытки представляют в основном московские художники.

Самобытность московской открыточной графики проявлялась и в некотором ее тематическом отличии от петербургской. Хотя для обеих столиц справедливо утверждение, что «русский книжный (и не только — *М.Н.*) «модерн» как-то сам собой облекся в прадедовский наряд, видоизмененный, приспособленный с большим тактом к требованиям современности и все же по духу не новый, а веющий призраками прошлого»,[181] этот наряд был в Москве и Петербурге разным.

В столице, особенно, как уже подчеркивалось, после празднования двухсотлетнего юбилея города, расцвела мода на стиль петровского и елизаветинского барокко, возбудившая интерес к его европейским прототипам. «Стиль, эстетика и эстетство утонченно расслабленной эпохи маркиз, париков, кринолинов с ее ароматом пряных и нежных духов, галантными нравами придворных и напыщенным нарядным бытом все больше завораживали... петербургских эстетов, эклектиков и коллекционеров старинных рисунков, гравюр, фарфоровых статуэток, вышивок бисером и разных безделушек».[182]

Кроме того, в городе со столь прочными классицистическими традициями, как Петербург, в тот период пробудился не меньший интерес к эпохе ампира. Москва, несмотря на бытование таких же устремлений, все же в гораздо большей степени была связана со средневековым прошлым страны, внимание к которому сильно подстегнул другой праздник — трехсотлетний юбилей царствующей династии в 1913 году. Множество костюмированных балов того времени, на которых не только царь и царица, но и все приглашенные присутствовали в роскошных нарядах бояр и боярышень XVII века, сопровождалось аналогичными ретроспективными тенденциями в графике. Это проявилось в рисунках многих московских открыток на исторические темы.

В изображении же самого города тенденция к воплощению его древнего облика сочеталась с попытками заглянуть в будущее, увидеть, какова будет древняя столица через несколько десятков лет. На полюсах этих направлений — две незаурядные открыточные серии «Древняя Москва» А.С. Янова и «Москва будущего» Н.Н. Каразина (?). Интересно, что обе они изданы московскими кондитерски-

180. Щербатов С. Указ. соч. С.146.
181. Маковский С.К. Русская графика нового века. С. 33.
182. Щербатов С. Указ. соч. С. 113-114.

ми гигантами, Товариществом А.И. Абрикосова и Товариществом Эйнем, самыми крупными издателями открыток с видами московских достопримечательностей в древней столице.

Открытки Янова — настоящее историческое пособие для детей (так обозначено на их адресной стороне) по изучению города. Цветная картинка с изображением того или иного участка древней Москвы сопровождается на обороте современным видом того же места и в том же ракурсе, а также цитатами из знаменитых сочинений историка И.Е. Забелина «Домашний быт русских царей и цариц», «История Москвы» и других добротных историографических источников, относящихся к теме рисунка.

По существу рисунки Янова относились к еще только зарождавшемуся жанру историко-архитектурных реконструкций, в котором более успешно проявил себя в те же годы Аполлинарий Васнецов. Их отличительной особенностью была опора на известные исторические, иконографические и археологические сведения, позволяющие более или менее достоверно представить исторический облик древнего сооружения или фрагмента городской среды. Конечно, реконструкции А.С. Янова были не очень совершенны графически, но сопоставленные с рисунками легко узнаваемых москвичами современных улиц города, оказывались необыкновенно любопытными и содержательными. Собственно, очень интересен был сам замысел — своеобразная графическая загадка с отгадкой на обороте.

Этот же принцип был положен и в основу единственной в своем роде, совершенно уникальной открыточной серии 1913 года «Москва будущего». Описание того или иного места города, изображенного на лицевой стороне каждой открытки, помещалось на оборотной. Парадоксально, но мы не имеем других архитектурно профессиональных фантазий на темы будущего, аналогичных тем, что оказались напечатаны на открытках Товарищества Эйнем. Это тем более удивительно, что в западноевропейской архитектурной практике эпохи модерна футуристические проекты — своего рода знак времени. Предположительным автором оригинальных акварелей к этой серии открыток был художник Николай Каразин.

Футуристический заряд представленных сюжетов в сочетании с привычной реалистической изобразительной манерой поразителен. Некоторые из них почти буквально воплотились в застройке города в 1930-1950-х годах. Таковы, например, композиции «Театральная площадь» и «Лубян-

ская площадь». Другие не менее забавны — в них автор, видимо, более всего увлеченный будущим изменением городского транспорта, нагромоздил множество автомобилей, трамваев, вертолетов, самолетов, монорельсовых воздушных дорог; в одной из картинок изображены даже аэросани. Уникальность этих рисунков, пожалуй, и в том, что созданные по заказу кондитерского товарищества для развлечения публики, пронизанные юмором, с которым в начале XX века неизменно воспринималось «автомобилизированное», «механизированное» будущее, они оказались едва ли не единственными, вполне профессиональными воплощениями архитектурного облика Москвы будущего.

Товарищества «Абрикосова и С-вей» и Эйнем довольно регулярно выпускали открытки с видами древних и новых московских достопримечательностей. Они пользовались неизменным спросом и служили таким образом неплохой рекламой своим издателям. Многие из подобных открыток были весьма интересны с графической точки зрения. Жаль только, что большинство их анонимно.

Тягу графики модерна к неожиданным композиционным построениям и ракурсам демонстрирует серия открыток Товарищества Эйнем с памятниками Москвы на золотом фоне. Не очень выразительно нарисованные сами по себе, сооружения как бы вступают в диалог со стандартной рамкой и фоном – Красные ворота обрезаны автором снизу краем открытки, колокольня Ивана Великого «прислонена» к правому ее краю, Страстной монастырь с его разноцветными постройками размещен по всему открыточному полю, напоминая стенку игрушечного картонного домика и т.д.

По-своему уникальна и серия рельефных открыток Товарищества Абрикосовых. Строго говоря, она не вполне относится к области графики, хотя отдельные графические элементы в ней есть. В серии оказались изображены популярные в начале века места Москвы. Среди ее сюжетов оказались такие редкие, как, например, въезд на ипподром со стороны С.-Петербургского шоссе. Открытки поражают необыкновенным мастерством исполнения выпуклых рельефов, обычно сохраняющих белый цвет бумаги и вступающих в любопытный диалог с цветным фоном, плавно переходящим от голубого (цвета неба) к густо розовому (условный цвет заката или застройки), а затем к желтовато-зеленому (цвету земли). Самой интересной открыткой этой серии, пожалуй, является «Проезд Петровского бульвара», где все выразительные средства соединены наиболее гармонично.

183. Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Л., Искусство, 1985. С. 17-18.
184. Билибин И.Я. Указ. соч. С. 147.

Часто на московских открытках обыгрывался древний герб города. Красивый сам по себе, он получал разные воплощения в зависимости от индивидуальности рисовавшего его художника. Интересна история открытки Г.И. Нарбута «Герб города Москвы» — одна из первых его графических работ.

Образ Георгия Победоносца очень занимал художника в 1904 году. Он работал тогда над иллюстрациями к сказке о Егории Хоробром, изображение которого весьма близко к Георгию с герба.[183] Несмотря на видимое несовершенство и подражательность, молодой Нарбут послал свою акварель герба в Издательство Общины Св. Евгении, где она была вскоре напечатана. Позже сам художник, показывая знакомому открытку своей акварели «Георгий Победоносец»... сказал: «Вот это очень плохое подражание Билибину, за которое мне просто стыдно».[184] В самом деле, в этом рисунке мало что напоминает великолепную графику зрелого Нарбута, однако манера, избранная им здесь, очень «открыточна», если так можно выразиться. Обводка контуром всех деталей изображения, его нарочитый примитивизм, декоративные орнаменты, стилизованный шрифт, соразмерность изображения полю открытки, довольно выразительная цветовая гамма — все это было очень характерно для открыточной графики русского модерна, отражало специфику жанра. В сравнении с изображениями московского герба в открытках других художников (Виктора Васнецова, например), Георгий Нарбут наиболее ярко воплощал именно модернистскую эстетику. Этим и объясняется неожиданный для будущего мастера успех его первого произведения для печати.

Подлинным совершенством обладают серия московских открыток И.А. Фомина, выпущенная в 1905-1906 годах, и серия «Бутырки» 1907 года неизвестного мастера (характерная манера изображения и монограмма, которую можно прочитать как BZ, позволяют предположить авторство В. Замирайло; однако в подробных каталогах работ художника эта серия не упоминается). В обоих случаях авторами тонко прочувствована специфика открытки, ее масштаб, необходимость композиционной и стилистической увязки изображения и надписей, выразительность простоты и графического «немногословия».

В фоминской серии представлено несколько классицистических и ампирных памятников города. И.А. Фомин, живший тогда в Москве, был одним из первых, кто обратил внимание на московский классицизм как на самобытное и художественно цельное явление. Ему же принадлежит и пер-

вая научная публикация, так и называвшаяся: «Московский классицизм». Вместе с парной к ней по содержанию статьей Александра Бенуа о петербургском классицизме, она положила начало развитию неоклассического направления в архитектуре и искусстве города и России в целом. Неоклассический импульс серии его открыток выражен не только в стиле большинства изображенных зданий — Голицынской больницы, Университетской церкви Св. Татьяны, дома Леонтьевых, церкви у Проломных ворот, — но и начертании надписей, в восьмиугольной «печатке» с подписью художника, которой помечены все сюжеты.

Серия «Бутырки» создана автором, по-видимому, как своеобразный протест против государственного насилия. На всех рисунках помечена дата — 1907 год, — когда в стенах известной московской тюрьмы были заключены многие участники революционных выступлений 1905-1906 годов. Художник, казалось бы, бесстрастно и последовательно рисует все башни старинного острога, внося лишь несущественные изменения в общую композицию сюжетов, но эмоциональная окраска их очевидна. Покрытые снегом, холодные неприступные башни, заборы, неказистые строения, полицейские будки, безлюдные тюремные дворы — при взгляде на них современник невольно вспоминал о том, что внутри этих стен находилось множество ни в чем не повинных живых людей.

Однако более всего в этих открытках привлекает изысканность графической манеры мастера. Тонкие штрихи, положенные с разной частотой и в разных направлениях, очень изящно моделируют прясла неказистого, засыпанного снегом забора, неровную фактуру каменной стены и условное, стилизованное небо над башнями в широких, беспокойных полосах облаков.



1



2



3



4



5



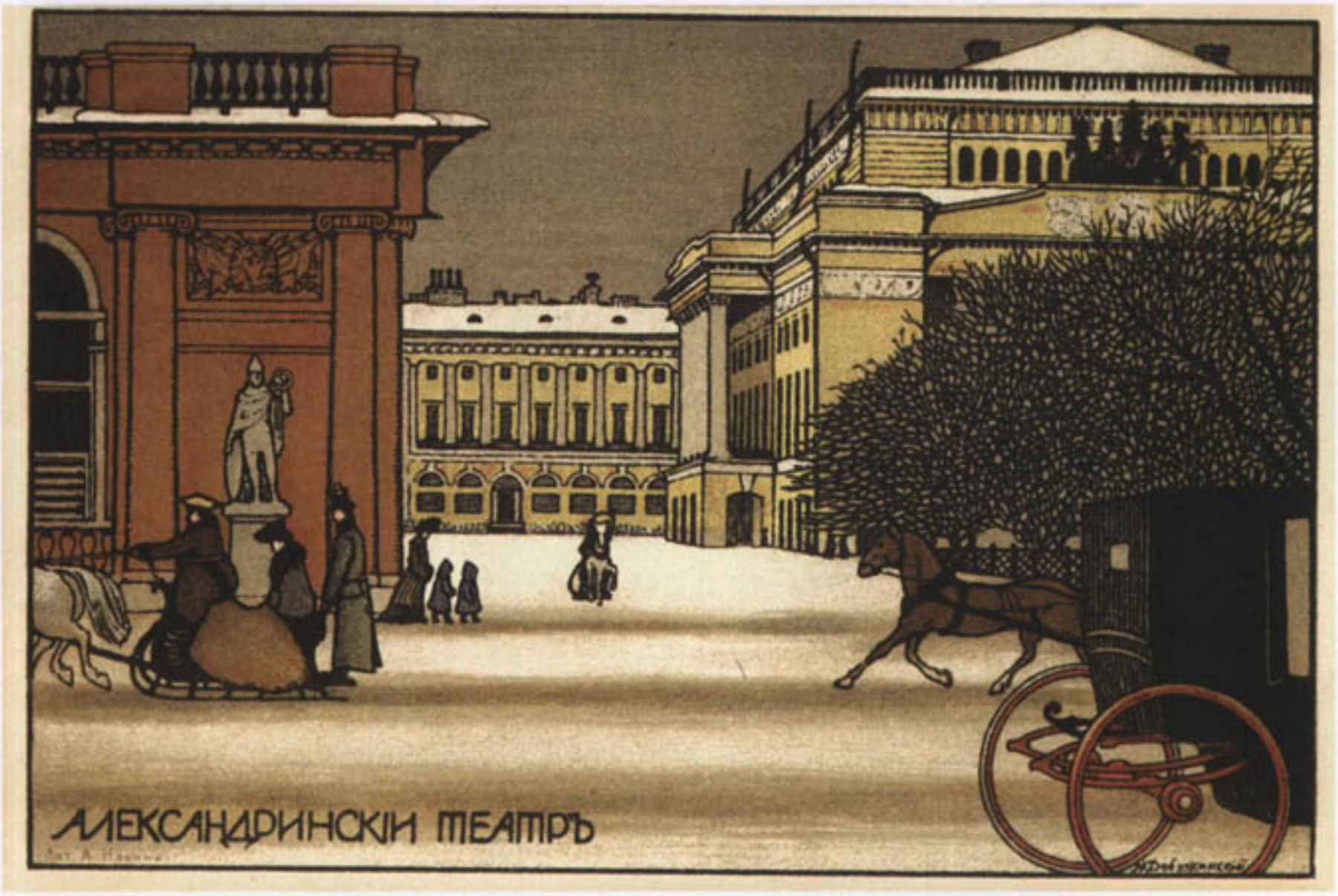
6



7

1-6. А.П. Остроумова-Лебедева. Серия «Белые ночи». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1908, хромолитогр.
7-9. М.В. Добужинский. «Троицкий мост», «Александринский театр», «Мойка у Нового Адмиралтейства». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, хромолитогр.

8



9

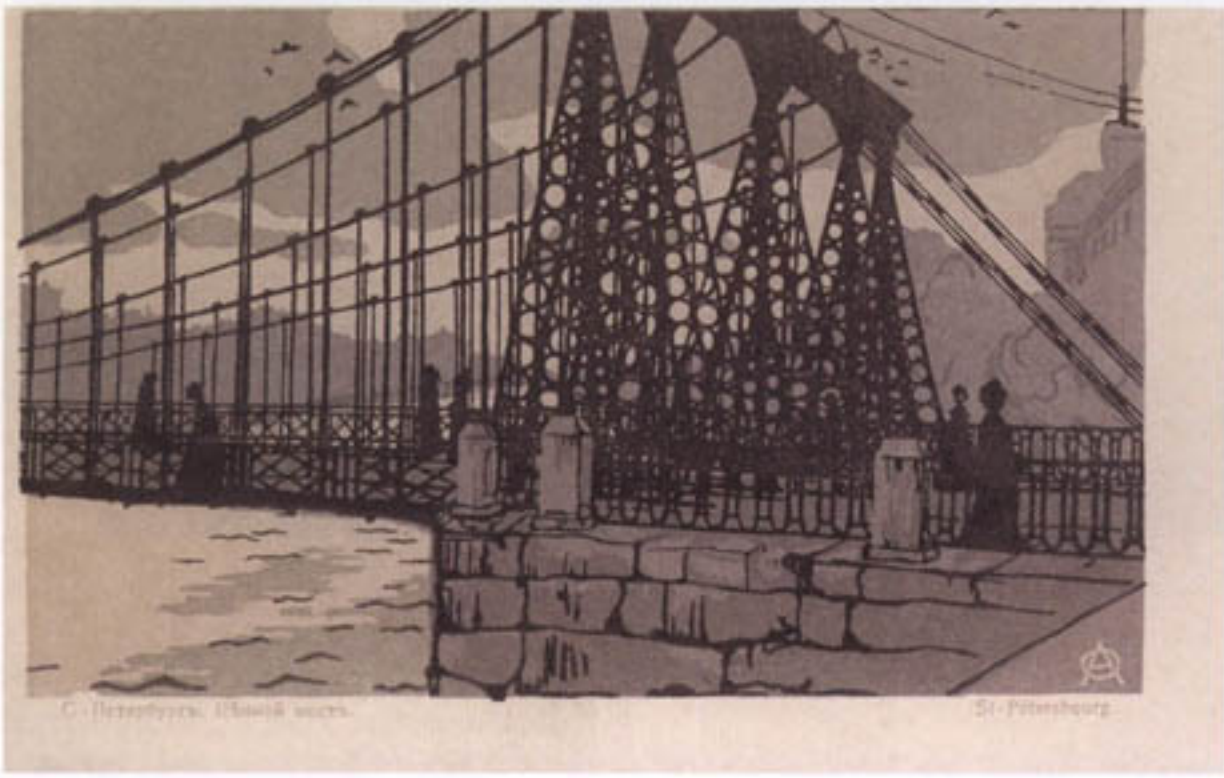




10



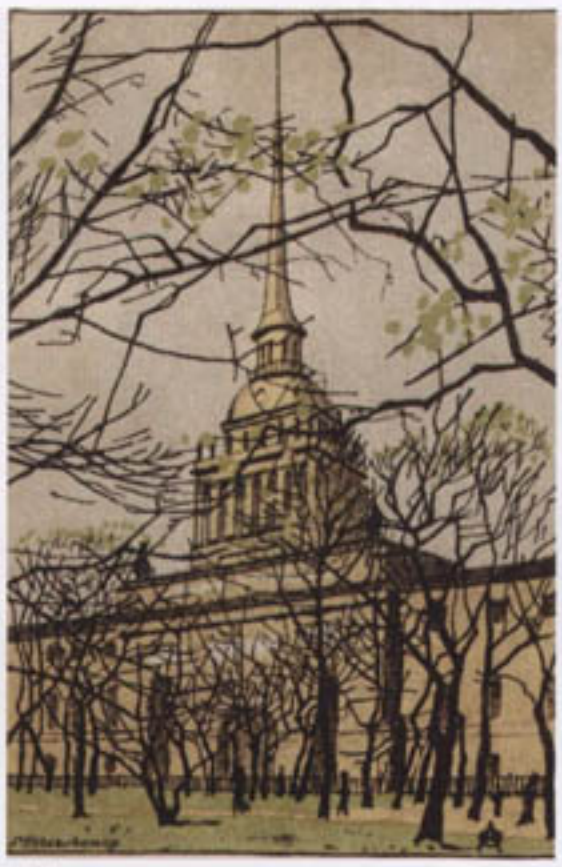
11



12



13



14



15



16

10. А.П. Остроумова-Лебедева. «Адмиралтейство под снегом». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, автоксилогр.
11-13. А.П. Остроумова-Лебедева. «Сальный буян», «Цепной мост», «Колонны Казанского собора». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904 (по гравюрам 1903 года), автоксилогр.
14. А.П. Остроумова-Лебедева. «Адмиралтейство». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.



17



18



19



20



21



22

15. Г.К. Лукомский. «Адмиралтейство». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1912, трехцв.
16 А.П. Остроумова-Лебедева. «Нева». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1905 (по гравюре 1904 года), цинкоггр..
17. Л.С. Бакст. «Любимый поэт». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1902, хромолитогр.
18-22. Ф.Г. Беренштам. Серия «Петербургский возница». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, хромолитогр.



23



24



25



26

23-24. С.П. Яремич. «Биржа», «Вид с Васильевского острова». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.
25. М.В. Добужинский. «В ротах Измайловского полка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, трехцв.



27



28

26-28. М.В. Добужинский. «Летний дворец Петра I», «Банковский мост», «Чернышев мост». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1903, хромолитогр.



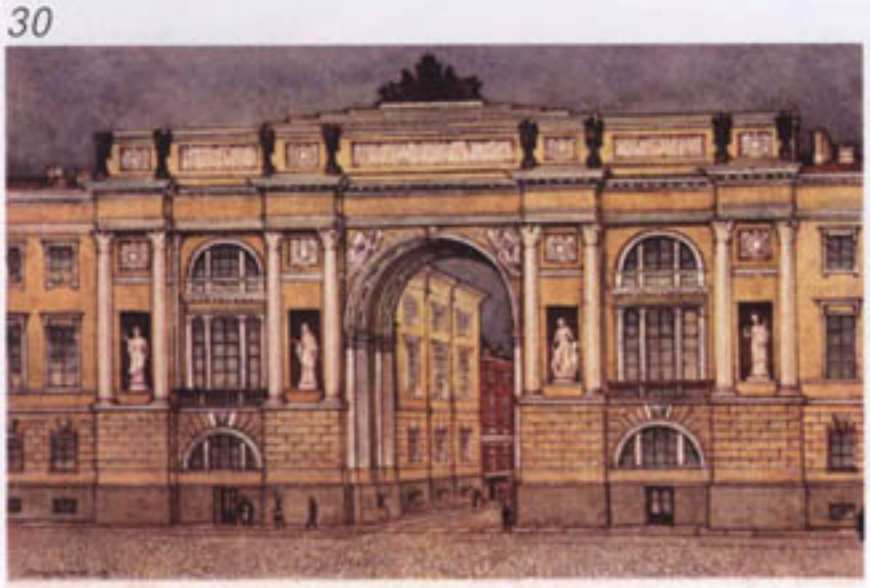
29



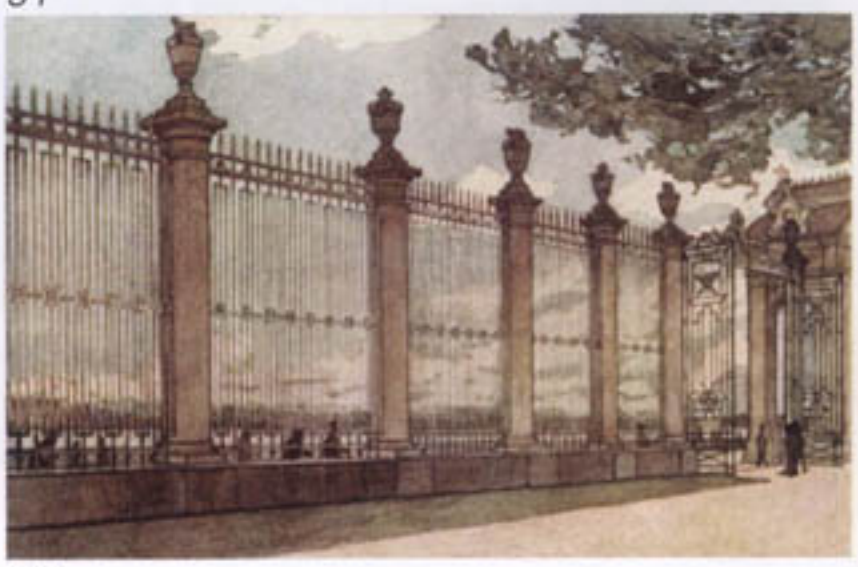
30



31



32



33

29. М.В. Добужинский. «Измайловский полк». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910 (по ри. 1909 года), трехцв.
30. М.В. Добужинский. «Фонтанка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906 (по рис. 1905 года), трехцв.
31. О.Э. Браз. «Барки на Неве». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1904, трехцв.
32-33. Г.К. Лукомский. «Сенат», «Решетка Летнего сада». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.
34. А.П. Остроумова-Лебедева. «Ростральная колонна под снегом». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, автоксилогр.



34



35



36



37

35. А.П. Остроумова-Лебедева. «У Биржи». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб., 1910, трехцв.
37. М.В. Добужинский. Из серии «Типы Петербурга»: «Татарин», «Мамка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909-1911, хромолитогр., трехцв.
38. Н.К. Рерих. «Над Невою...». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб.,1903, хромолитогр.
39. А.К. Бегтров. [«Биржа»] Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1899-1901, трехцв.
40. Г.И. Нарбут. «Университет». Изд. Общ. Св. Евгении,СПб.,1909, трехцв.
41. Н. Шильдкнехт. «Аквариум». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.


Надъ невою вьются флаги пестрые судовъ

38



39


С.-Петербургъ.
Университетъ.
St.-Pétersbourg.
l'Université.

40



41



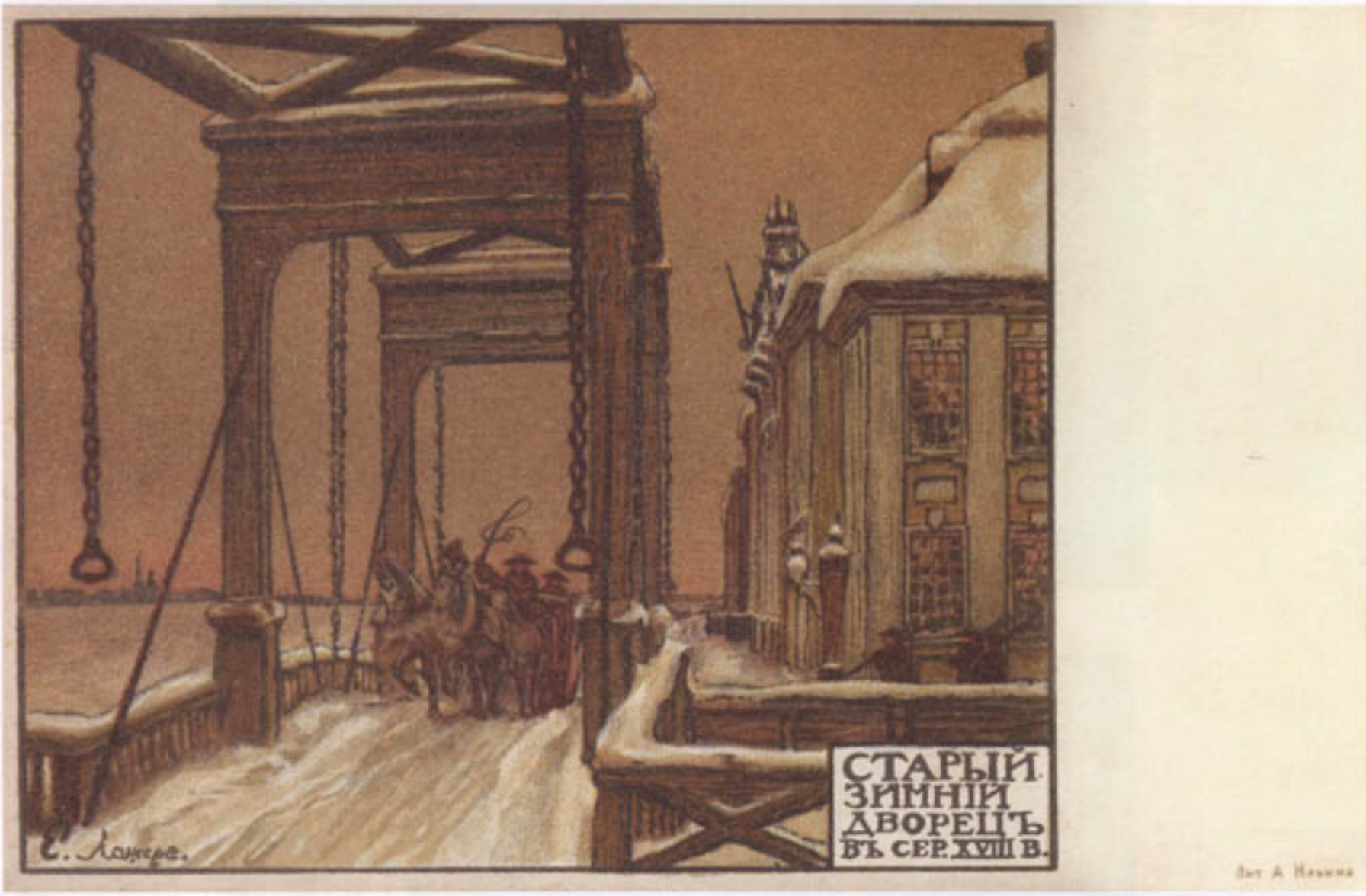
Зданіе двѣнадцати коллегій, нынѣ С.П.Б. Университетъ въ началѣ XVIII столѣтія.

42

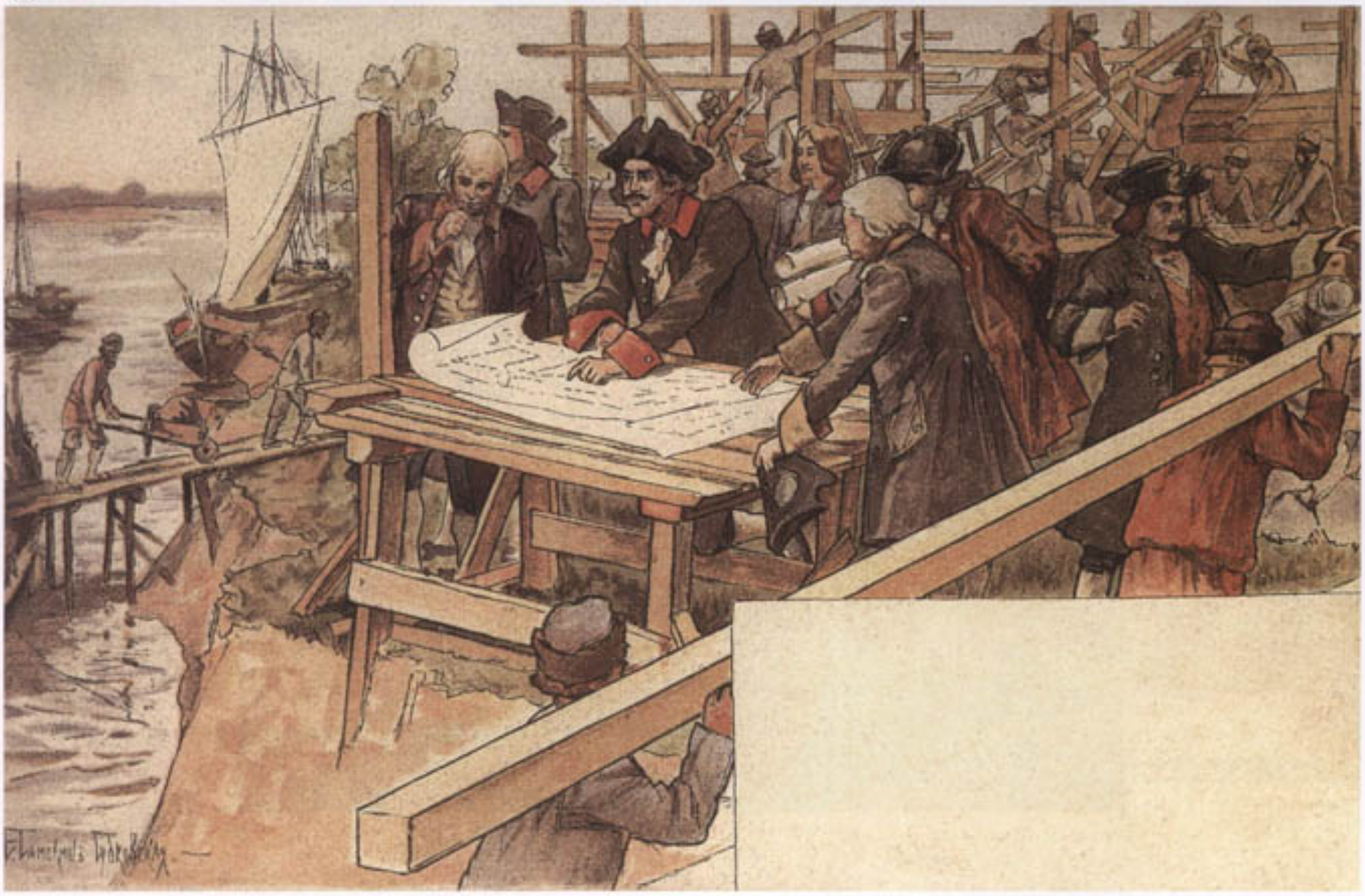


Зимній дворецъ и Адмиралтейство при Имп. Елизаветѣ

43



44



45



46



47



48



49

42-44. Е.Е. Лансере. [Серия «Старый Петербург»] .Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.
45. Е.П. Самокиш-Судковская. [«Петр I на верфи»]. Изд. Попечит. имп. Марии Федоровны о глухонемых, СПб., 1903, хромолитогр.



50



51



52



53



54



Петергофъ. Марли. Столовая.
Marly à Péterhof.

55



56



57



58



59

46-49. А.Н. Бенуа.[Серия «Старый Петербург»]. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб. 1903, 1904, хромолитогр. 50-53. А.Н. Бенуа. [Виды Ораниенбаума]. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.
54. Альб. Н. Бенуа. «Петергоф. Александрия». Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.
55. А.Н. Бенуа. «Петергоф. Марли. Столовая». Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.



60



61



62



63

56-66. А.П. Остроумова-Лебедева. [Виды Царского Села, Петергофа и Павловска]. Общ. Св. Евгении,СПб., 1904, хромолитогр.


Александровскій дворецъ въ Царскомъ Селѣ. Tzarskoe Selo.

64


Царское-Село.

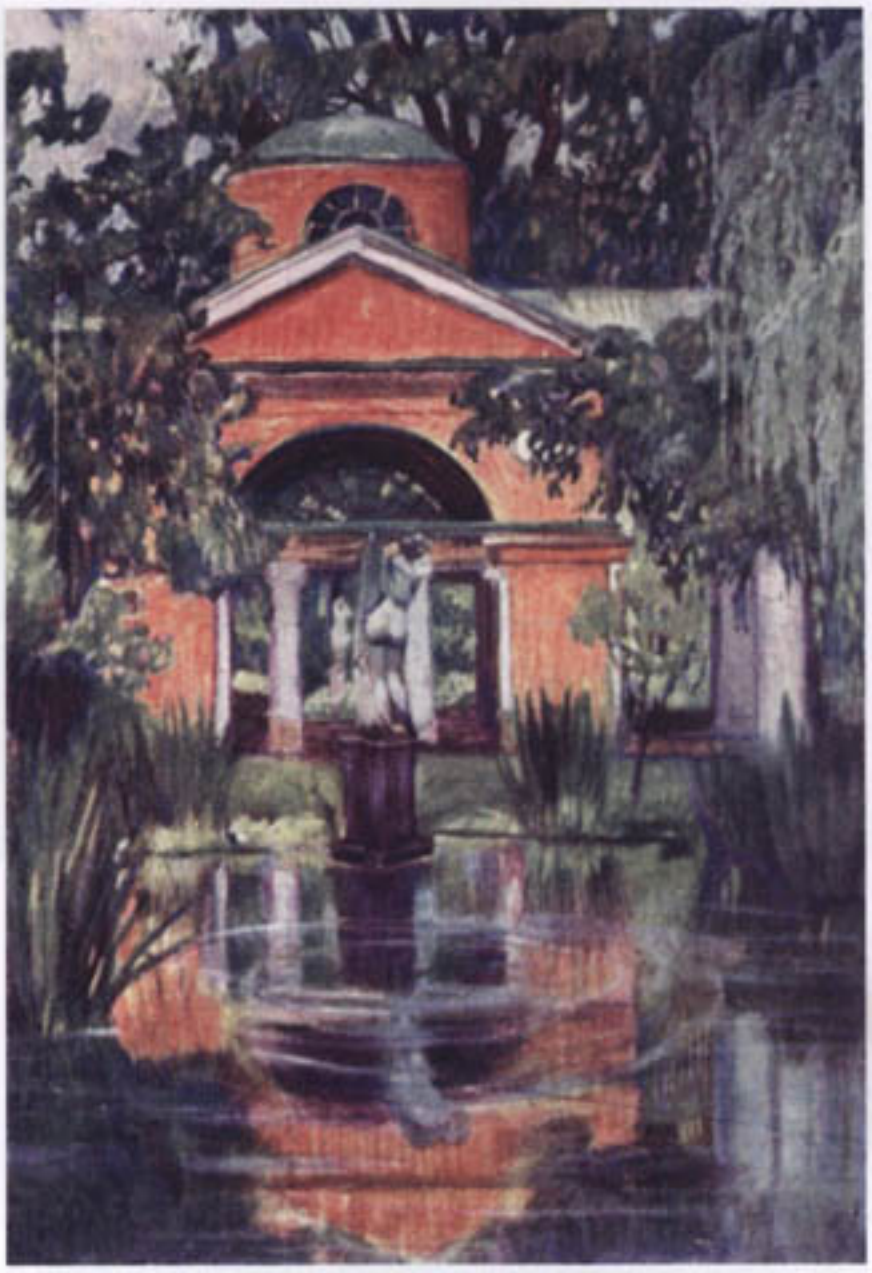
65


Чесменская колонна въ Царскомъ-Селѣ.

66



67



68

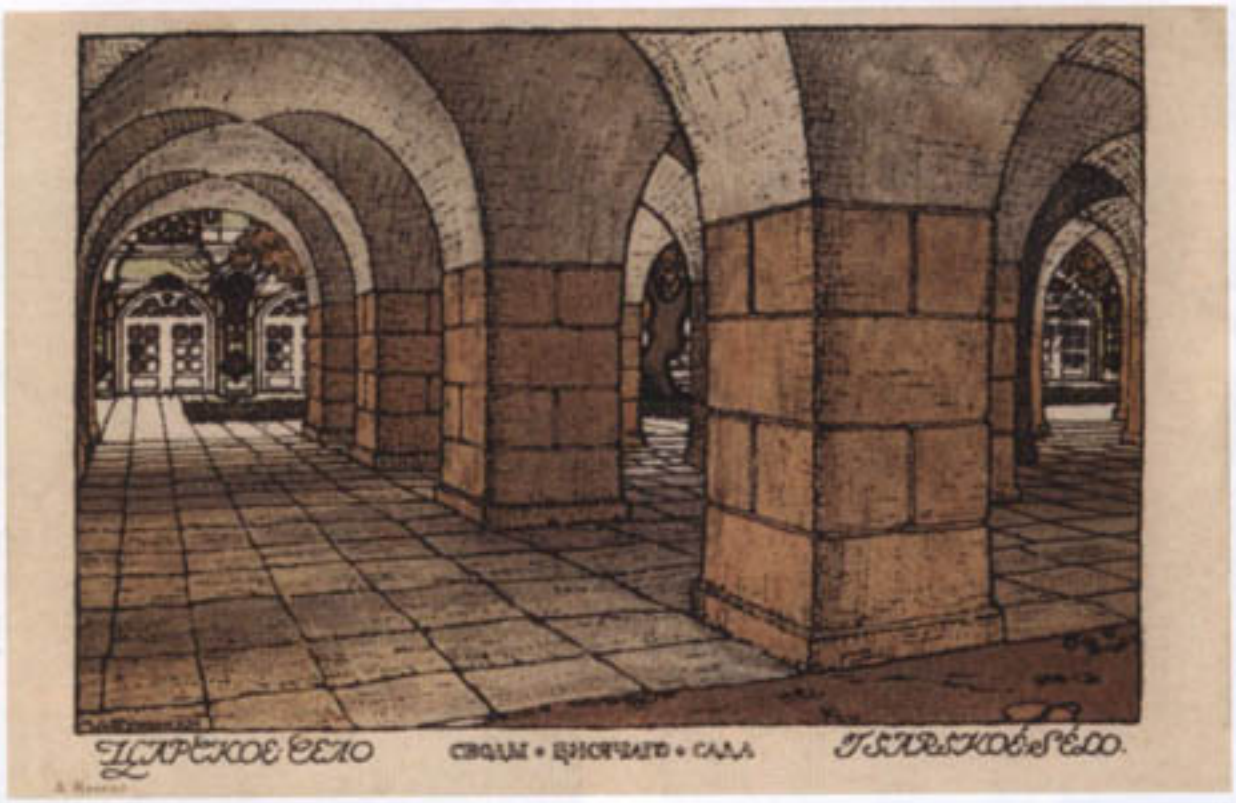


69



70

67-68. О.Л. делла Вос-Кардовская. «В Царскосельском парке», «Павловск. Птичник». Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, трехцв.
69-70. М.В. Добужинский. «Царское село. Китайский театр», «Гатчина. Собственный садик». Общ. Св. Евгении, СПб., 1907 (по рис. 1904-1905 годов), трехцв.
71-72. М.В. Добужинский. «Царское село»: «Ворота Камероновой галереи», «Своды висячего сада». Общ. Св. Евгении, СПб., 1905 (по рис. 1903 годов), хромолитогр.



71



72



73

73. С.С. Соломко. «Москва в XII столетии». Изд. A.Rokl (Вена), СПб., 1900-е, фототип., раскараш. от руки.
74. Л. Тивокини (?). «Памятник Александру II в Московском Кремле». Изд. Т-ва А.А. Левенсона, М., 1904, хроморлитогр.
75. Г.И. Нарбут. «Герб города Москвы». Общ. Св. Евгении, СПб., 1904 хромолитогр..



74



75



76



77



78

76. Неизв. худ. «Иван Великий». Изд. Т-ва Эйнем, М., конец 1900-х, хроморлитогр. с золотым тиснением.
78. Н.Н. Гриценко. «Вид от Василия Блаженного». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, трехцв.



79



80



81

77, 79-82. Г.А Косяков. Серия «Москва». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, трехцв.



82



83



84



85

83. В.Д. Замирайло. «У Девичьего монастыря». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв.
84. Б.М. Боголюбов. «Дворянское гнездо» (Москва). Изд. «Рассвет», М.-Киев, 1910-е, трехцв.
85. Г.К. Лукомский. «Церковка на Лубянской площади». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, трехцв.



86



87



88



89



90

86. Н.Н. Гриценко. «Останкино». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, хромолитогр.
87-90. А.С. Янов. Из серии «Древняя Москва». «Моховая», «Спасский мост», «Лебяжий двор». Изд. Т-ва А.И. Абрикосова С-вей, М., после 1903 хромолитогр.

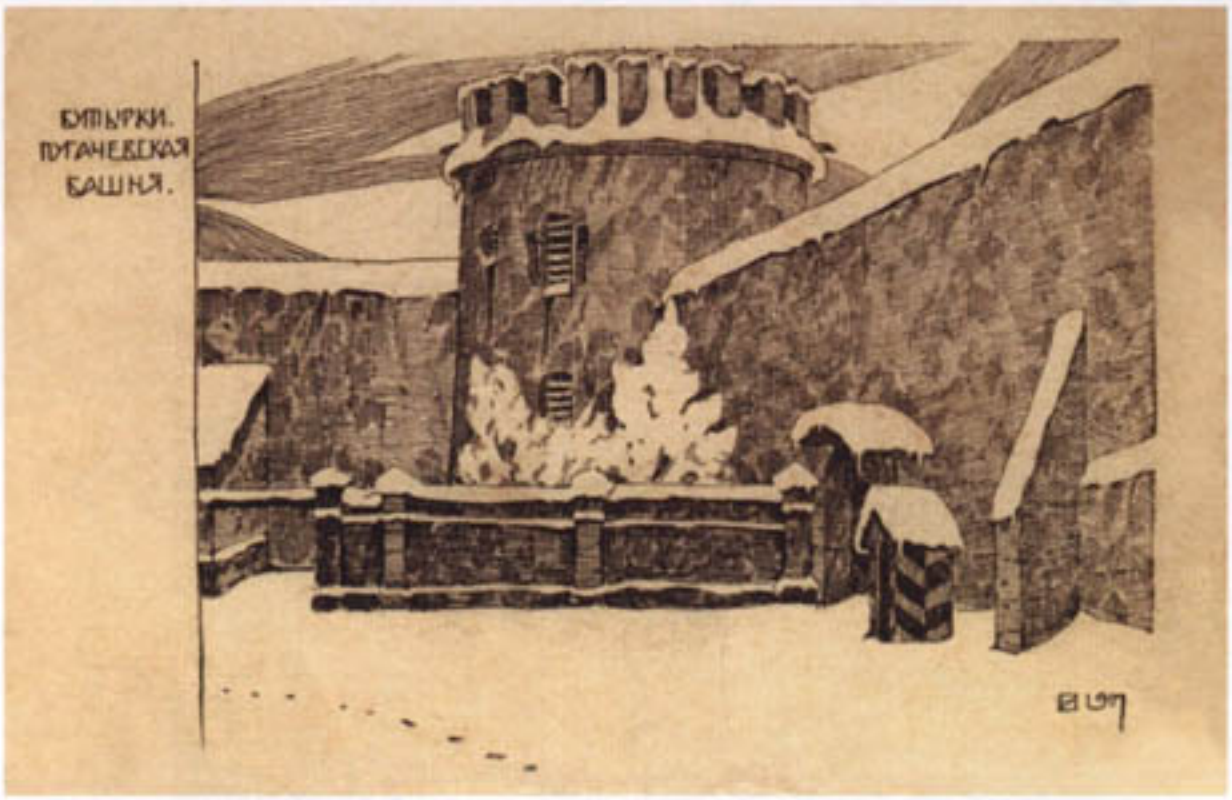


44—04.

К. Ѳ. Юонъ.
Воробьевы горы, май.

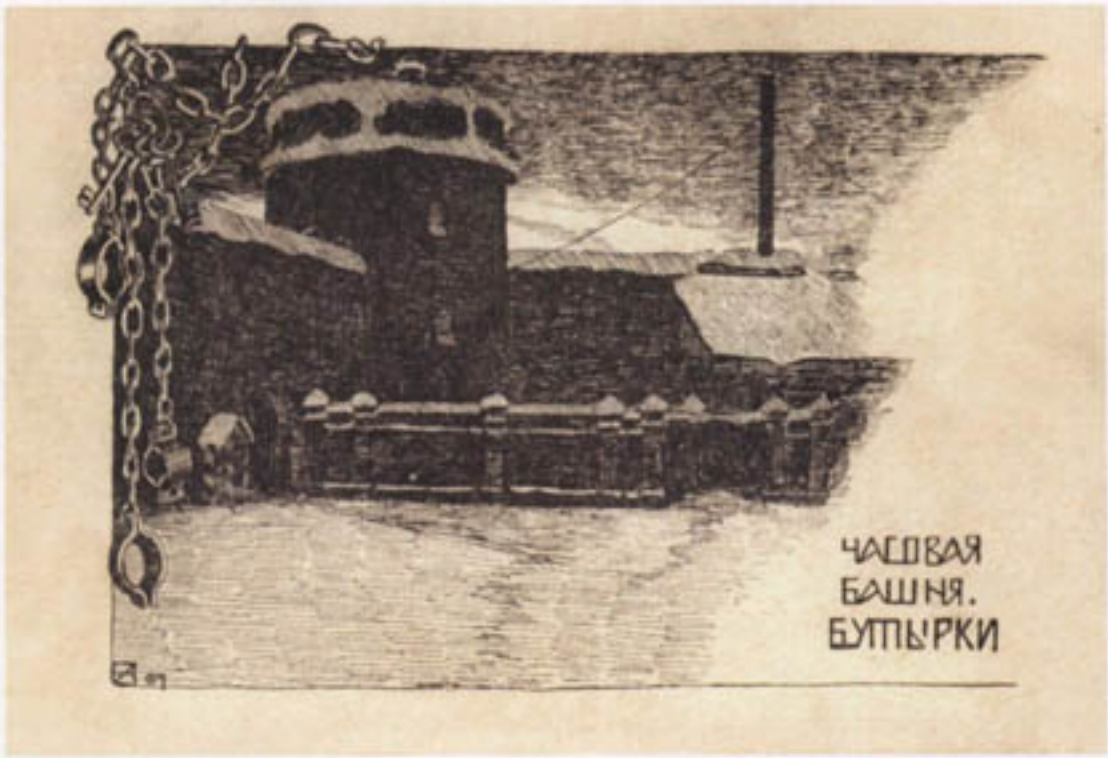
K. Juone.
Montagnes „Vorobievy".

91



92

91. К.Ф. Юон. «Воробьевы горы. Май». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1911, трехцв.
92-95. Неизв. худ. (В.Д. Замирайло ?). Из серии «Бутырки»: «Пугачевская башня»,«Часовая башня», «Полицейская башня», «Северная башня». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1907, гутафика.


ЧАСОВАЯ
БАШНЯ.
БУТЫРКИ

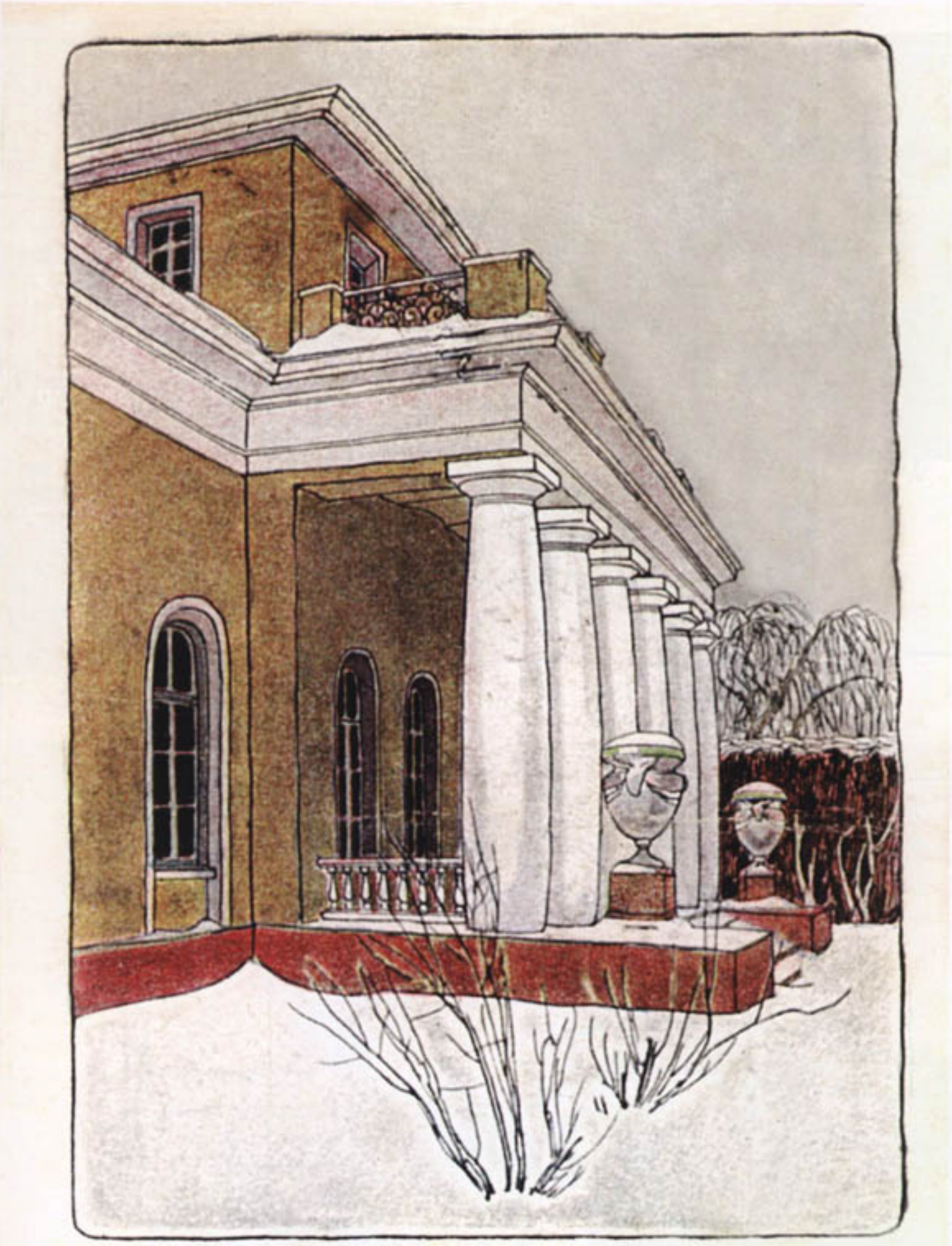
93


БУТЫРКИ.
ПОЛИЦЕЙСКАЯ
БАШНЯ.

94

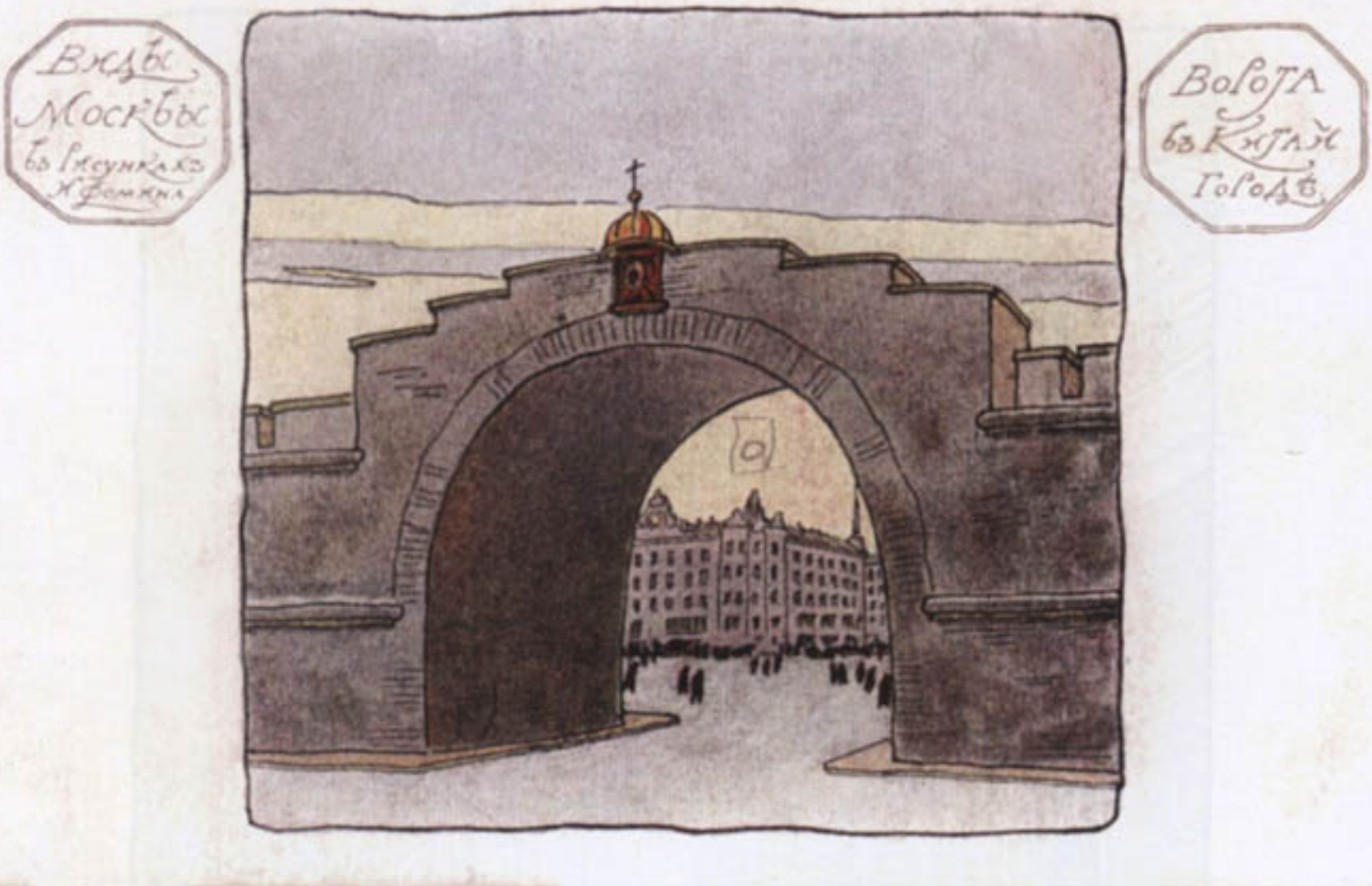

БУТЫРКИ.
СЕВЕРНАЯ
БАШНЯ.

95

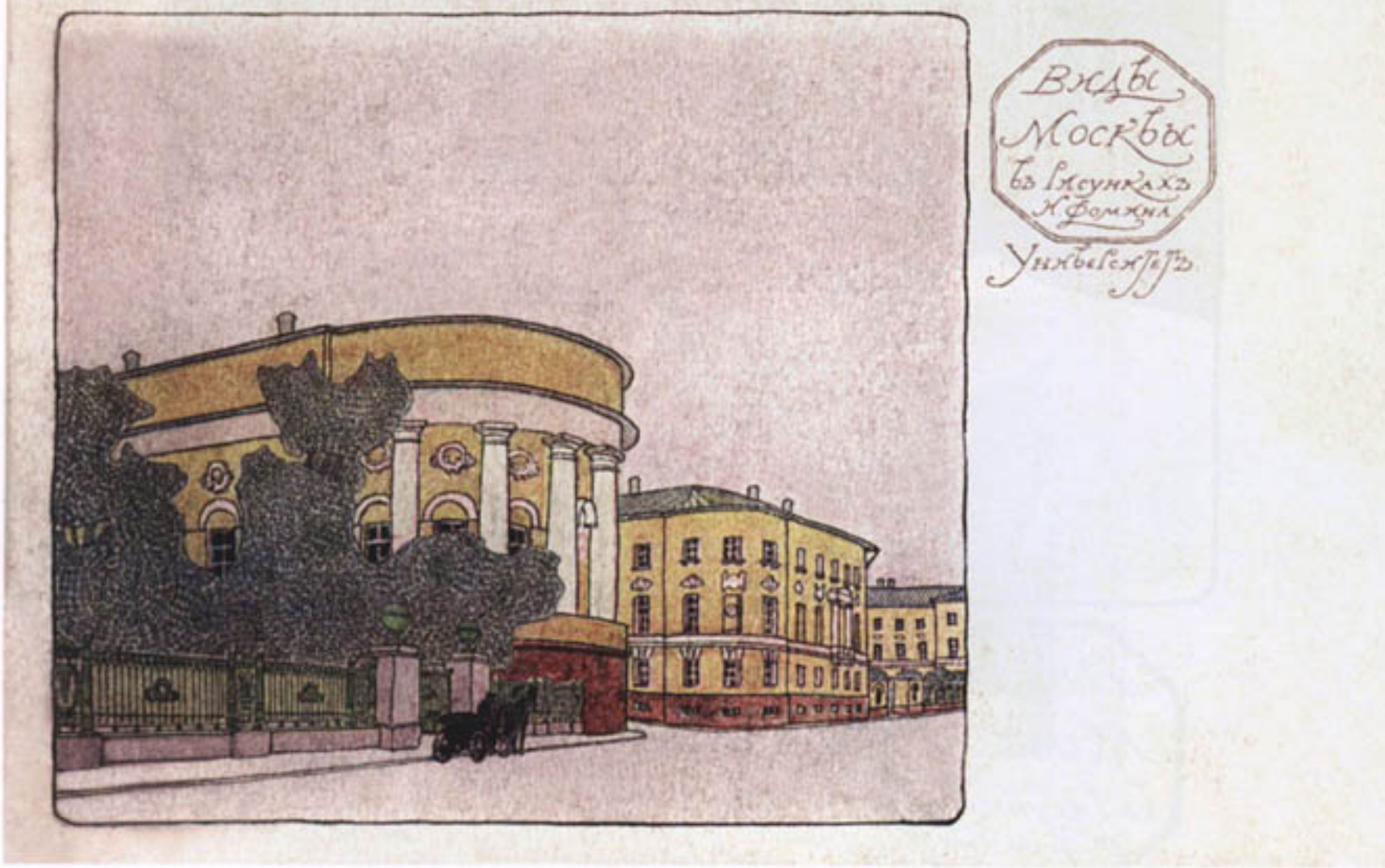


Домъ Леонтьевскихъ.

Виды Москвы въ рисункахъ Н. Фомина



97



98

96-101. И.А. Фомин. Серия «Виды Москвы в рисунках И. Фомина». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905-1906, трехцв.





99

100



101

102. С.В. Ноаковский. «Красные ворорта». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, хромолитогр.
103. Неизв. худ. «Сокольники. Круг». Б/м, М., 1900-е, хромолитогр.
104. Ф.О. Шехтель. «Ярославский вокзал». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв..


С. В. Ноаковскій
Мотивы старинной русской архитектуры.
St. Noakowski
Motifs d'ancienne architecture russe.
56-26

102


СОКОЛЬНИКИ-Юрутѣ МОСКВА

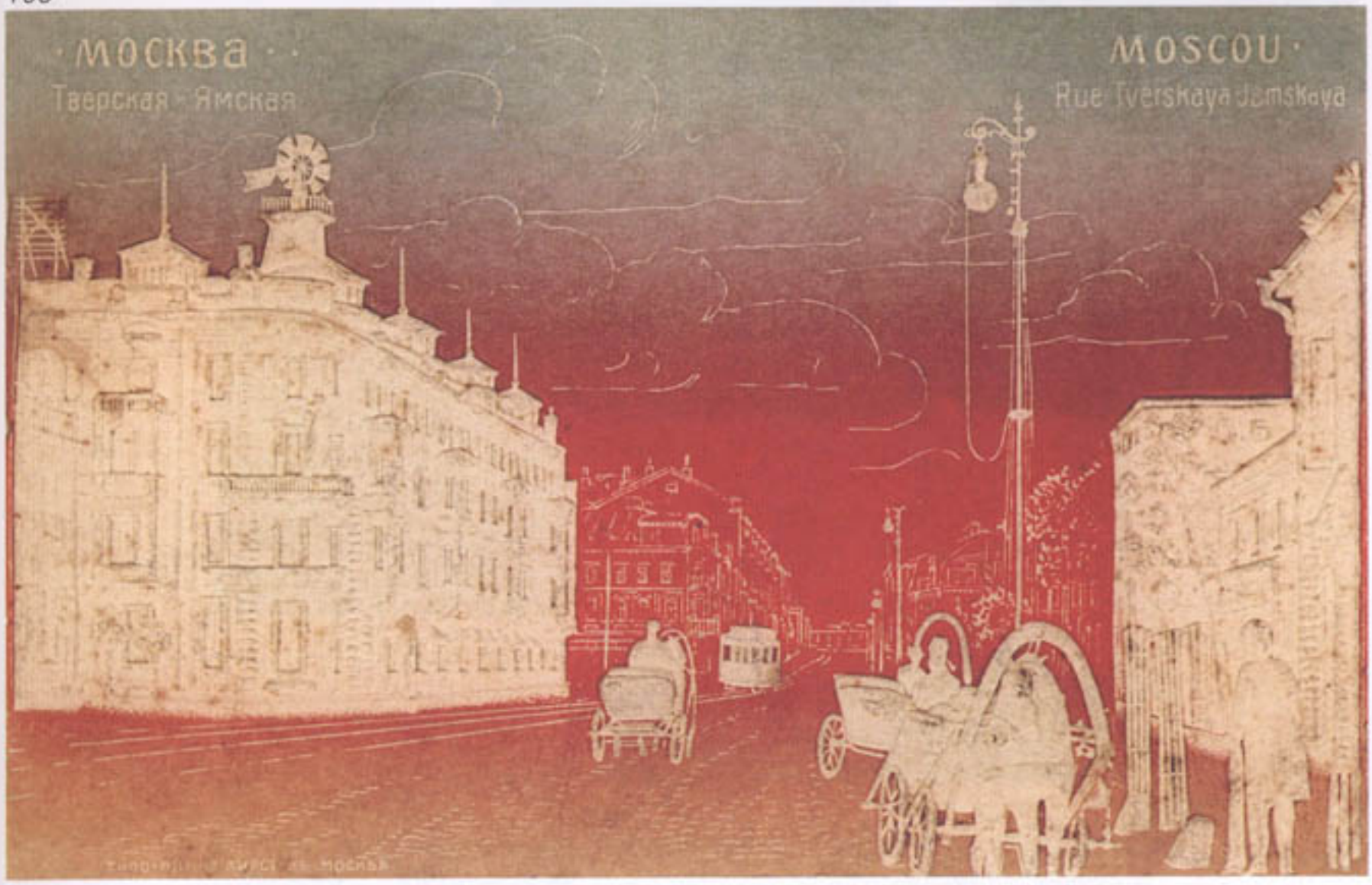
103


МОСКВА- ЯРОСЛАВСКІЙ ВОКЗАЛЪ.
MOSCOU - GARE DE JAROSLAW.

104



105



106

105-107. Неизв. худ. Из серии «Москва». Изд. Т-ва А.И. Абрикосова С-вей, М., 1910-е, хромолитогр., рельеф.



107



108



109



110



111



112

109-110. Н.Н. Гриценко. «Церковь Св. Николая в Толмачах», «Башня в Кремле. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, ч/б литография, хромолитогр..



113

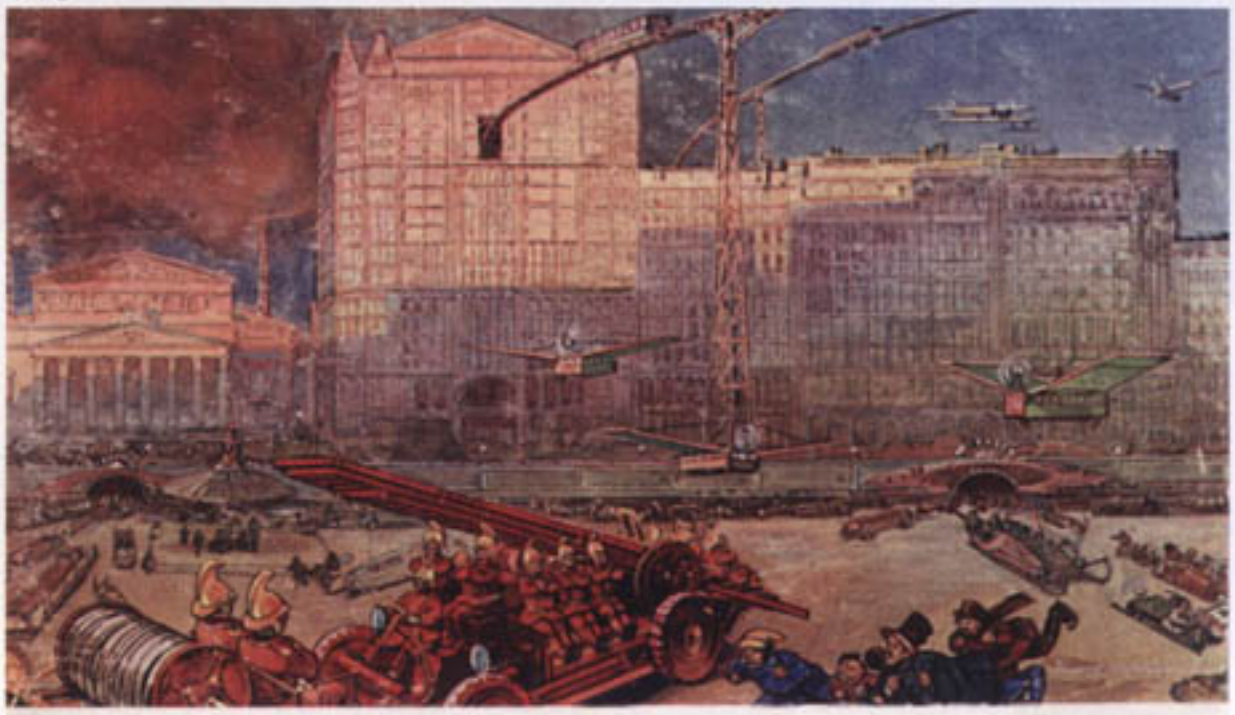


114

111-114. В.Д. Замирайло. Серия «Москва». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905-1906, трехцв.
115-122. Н.Н. Каразин (?). Серия «Москва будущего»:. «Лубянская площадь», «Театральная площадь», «Центральный вокзал», «Набережная Москвы-реки», «Новый Каменный мост. Кремль», «В Петровском парке», «У Яра», «Красная площадь». Изд. Т-ва Эйнем, М., 1913, трехцв.



115



116



117



118



119



120



121



122

III. АРХИТЕКТУРНАЯ СТАРИНА

Виды древних городов России, деревень, погостов, усадеб — тема не менее популярная в открытке начала XX века, чем архитектурные пейзажи Москвы и Петербурга. Несмотря на многообразие архитектурных сооружений, впервые ставших тогда предметами изображения в открыточной графике, в ней прослеживаются два основных тематических направления — зодчество русского Севера и архитектура городов западных губерний империи — Виленской, Могилевской, Гомельской и т.д. Именно образы этих архитектурных памятников были своеобразными «открытиями» художников и зодчих начала века, до того времени не пережитыми столь глубоко и эмоционально. Их образная «невостребованность», бытовавшая до эпохи модерна, обусловила яркость и свежесть этого первого, по сути, впечатления. Ранее мало обращавшие на себя внимание глухие деревни, заброшенные полуразрушенные храмы, лесные кладбища, мельницы, средневековые улочки Риги, Вильнюса, Полоцка, Смоленска оказались источниками неиссякаемой красоты, совершенной архитектурной гармонии, к которой обратились в своем творчестве многие мастера. Ведущая роль здесь принадлежала художникам «Мира искусства», а потому большинство открыток с такими сюжетами были изданы в Петербурге Общиной Св. Евгении.

Изысканным исполнением, линеарным и цветовым, отличается серия открыток И.Э. Грабаря «По Северной Двине», вышедшая в 1904 году. Она была создана по живым впечатлениям после поездки художника на русский Север. Открытки необыкновенно изящно нарисованы. Это впечатление достигнуто не только благодаря мастерству автора, но и посредством нехитрого полиграфического приема — почти все рисунки этой серии имеют панорамный вытянутый формат и занимают на и без того маленьком открыточном поле лишь небольшую часть, а потому сильнее, чем обычно, уменьшены. В этих работах, словно нарисованных тонкой иголочкой, передана необыкновенная законченность и гармония, казалось бы, самых обычных сооружений и их сочетаний. Холмы и перелески, вереницы снопов и кресты погоста, ряды монументальных северных изб, темные объемы церквей, оригинальная орнаментика стоящих рядом немного покосившихся, словно живых, переговаривающихся друг с другом бревенчатых мельниц — всё это, обобщенное цветом, кистью художника складывается в притягательный образ Русского Севера, познание которого, в том числе художественное, тогда только начиналось. Самые пленительные сюжеты серии — «Погост в Сольвычегодском уезде», «Город Красноборск» «Мельницы в Холмогорском уезде».

Выпуск этой серии стал в те годы художественным событием в среде мирискусников. А.Н. Бенуа писал в связи с этим И.Э. Грабарю: «Твои открытки восхитительны. Говоря без преувеличения: это лучшие до сих пор номера в этом издании».[185] В самом деле, открытки Грабаря положили начало целому тематическому направлению в открыточной графике русского модерна — видам Русского Севера.

Ее шедевром стала серия великолепных открыток И.Я. Билибина «Русский Север» (1905, по рисункам 1904 года). Она также была создана после поездок мастера по северу России в поисках еще сохранившихся остатков древнего искусства, совершенных по заданию этнографического отдела Русского музея. Сам художник писал об этом так: «Несомненно, что русское народное творчество умирает, почти умерло. Струя новой жизни сметает его, и только кое-где, в глуши, тлеют его последние, гаснущие искры».[186] Запечатлеть эти «искры», не только увидеть, но и раздуть их меркнущий огонь – вот в чем видел насущные художественные задачи Билибин. «Только совершенно недавно, точно Америку, открыли художественную Русь, вандальски искалеченную, покрытую пылью и плесенью. Но и под пылью она была прекрасна; так прекрасна, что вполне понятен

185. Игорь Грабарь. С. 368.
186. Билибин И.Я. Народное творчество русского Севера // Мир искусства, 1904, № 11, С. 303.

187. Там же. С. 317.
188. Там же.

первый минутный порыв открывших ее: вернуть! вернуть!... Будем ждать и, не теряя времени, собирать и собирать все, что еще осталось старого в избах, и изучать и изучать... и, может быть, под влиянием увлечения минувшей красотой и создастся, наконец, новый русский стиль, вполне индивидуальный и не мишурный»,[187] — писал он в статье, посвященной архитектуре и искусству русского Севера.

Художник не проповедовал «археологизм», натужную «русскость», релятивистское любование прошлым; напротив, он считал необходимым поиски нового изобразительного языка, соответствующего формам и ритму современной русской жизни, полагая, что национальная природа творчества не в декларациях и внешних эффектах, а в самой природе творца. «Настоящий национализм художника сказывается не в том, что он заранее говорит себе: буду работать в русском стиле, а в том, что будучи связан тысячью незаметных, но несомненных нитей со своей страною, он совершенно безотчетно и инстинктивно имеет тяготение именно к этой стране, а не к другой; и когда он, знакомясь с наследием национального прошлого и изучая его, проникается все более и более любовью к художественному прошлому родины, то его бесплотное тяготение получает плоть и кровь и он, человек нынешнего времени, ушедший слишком на двести лет от последних годов Московской эпохи, явится прямым продолжателем русского национального творчества, но более интересным, культурным и широким, чем его отдаленные предшественники».[188]

Наглядным воплощением такого творческого подхода и явились билибинские рисунки к серии почтовых открыток. Их изобразительная манера и преобладающий колорит — приглушенный, «вечерний» — плоть от плоти эстетики модерна. Повышенный интерес к контуру, силуэтная обобщенность, неожиданность некоторых композиционных построений (срезанные рамкой кресты и церковные маковицы), лаконизм языка — все это черты, неотъемлемо присущие графике того времени. Вместе с тем, композиции всех сюжетов отражают глубоко национальное восприятие красоты родного пейзажа и архитектурной гармонии.

Художника, впервые попавшего в глубинку Архангельской губернии, как и многих других до и после него, не могла не поразить чудная, ни с чем не сравнимая красота Севера, лаконизм и естественная величавость его природы, пленительная чистота веками отточенных архитектурных форм. С этих пор художественное воображение Билибина будет всегда подпитываться этими незабываемыми впечатлениями. Силу их и эстетическую значимость для творчества художника отразила и серия открыток, созданных по

горячим следам его северного путешествия. В ней ему удалось передать, казалось бы, невозможное — с небольших картинок с изображениями затерянных по берегам северных озер и рек деревянных храмов и погостов на зрителя смотрит сама русская старина, оказавшаяся еще живой и вполне материальной, словно по волшебству оживленная глухая древность.

Мастерство художника легко уводит воображение зрителя «вглубь» плоского изображения и открывает ему «несказанное» — влекущую, никого не оставляющую равнодушным, сказочную зачарованность Русского Севера, его безлюдье, таинственное для пришлого человека безмолвие, теплое жемчужное сияние белых ночей (совсем непохожих на петербургские), когда солнце лишь доходит до горизонта и, касаясь его, восходит вновь. Неподвижная речная гладь, отразившая стройный церковный силуэт («Спас на реке Кокшенге»), камни и могильные кресты — немые свидетели промелькнувшей жизни многих поколений («Река Кемь», «Кемь. Кладбище», «Село Подужемье»); ярусные, шатровые — «дониконовские» храмы («Почозеро», «Циозеро», «Верховье в Кокшенге», «Кемь. Кладбище») и неотъемлемая от российских просторов, одухотворенная тысячами литературных и художественных образов дорога («Мельницы Тотемского уезда», «Село Подужемье»). Кажется, в этих простых открыточных рисунках оказалась сосредоточена вся бытийная и философская суть русского пейзажа, его самобытность и характерность.

Интересен метод создания художником большинства этих рисунков — в основу их были положены собственные натурные фотографии. В этом убеждаешься, сличая с ними фотоснимки Билибина с памятников деревянного зодчества, которыми он проиллюстрировал свою статью в журнале «Мир искусства», написанную после поездки на Север и выше уже цитированную. Композиция открытки с изображением церкви Происхождения честных древ в Почозере почти полностью совпадает с фотографией.[189] При переносе художником фотографии Богородицкой церкви в селе Верховье на рисунок для открытки композиция была им обострена — точка зрения приподнята, срезана луковица центральной главы и низ сооружения[190]. Открытка «Село Подужемье» точно копирует натурную фотографию. Для большей декоративности рисунка Билибиным добавлены только крупные камни около храма, отсутствующие в действительности, и сказочные белые облака.[191] Гораздо более декоративна, чем фотография, открытка «Кемь. Кладбище». Это скорее

189. Там же. С. 287.
190. Там же. С. 295.
191. Там же. С. 296.

192. Там же. С. 283.
193. Там же. С. 302.
194. Там же. С. 283.

собирательный образ северного погоста с часовней, чем документальное изображение натуры[192]. Сюжеты «Циозеро»[193] и «Часовня в Гапсельге» [194] — напротив, очень близки к фотографиям художника.

Конечно, фотографируя, Билибин не переставал быть художником, а потому его фотоэтюды построены по всем правилам художественной композиции — собственно, это тоже произведения нового вида искусства, еще не вполне оформившегося в те годы. Именно поэтому так интересно сравнивать рисунки и фотографии. Кстати, билибинские фотографии Община Св. Евгении также впоследствии издала на открытках — северная серия из 11 фотоснимков появилась в обращении в 1911 году. И хотя даже беглое сравнение показывает происхождение открыточных рисунков Билибина от фотографий, это вовсе не мешает нам любоваться их бесспорным графическим совершенством. Пожалуй, самыми удачными среди них можно назвать сюжеты «Река. Кемь», «Село Подужемье» и «Кемь. Кладбище».

Своеобразны виды северных деревень и пейзажи Севера А.Ф. Гауша. Это еще одна ипостась Русского Севера — с неприветливыми безлюдными деревнями по берегам озер и рек, с низким серым небом, с изгородями из жердей и камней. В работах художника удивительно точно передана особая скульптурность самой непритязательной деревенской застройки, ее мощное соприродное начало. Его рисунки, созданные специально для открыток (об этом свидетельствуют соответствующие выборки для рукописных посланий на лицевой стороне некоторых из них), привлекают оригинальной графической манерой — все они выполнены жирным карандашом по бумаге с сохранением ее крупной пористой фактуры и акцентированием штриха. Рисунки Гауша, безусловно, наделены особой эстетикой стиля модерн — внимание к силуэту, подчеркнуто сдержанная земляная цветовая гамма с добавлением особого зеленого (один из любимых цветов стиля), наконец особый ракурс видения, отображающий целое через приближенную к зрителю деталь.

Эпоха модерна открыла перед нашими соотечественниками не только народную художественную культуру Русского Севера, но и немногословную поэтику его городов и монастырей. Величавые многокупольные храмы и крепостные башни, мощные силуэты которых ясно прочитываются на фоне неяркого северного неба, привлекают в открытках по рисункам Н.К. Рериха, А.А. Ростиславова, М.В. Добужинского, Р.И. Браиловской. Одной из самых красивых, безусловно, является панорама Углича, созданная Рерихом и заключенная им в рамку сложной вытянутой формы.

Архитектурное многоцветье храмов Ярославля, Псковщины, Костромы и ее окрестностей отразили открытки зодчих — Н.В. Марковникова, В.И. Плотникова, В.А. Щуко, Г.А. Косякова. Очень привлекательны и нарядны «Ярославль. Паперть в церкви Ильи Пророка» Г.А. Косякова, «Кострома. Собор» В.А. Плотникова. По воспоминаниям художника В.А. Милашевского именно работы этих мастеров украшали интерьеры Императорской Академии художеств в Петербурге: «За фрагментами «античности» на глухой стене, против стены с окнами на круглый двор были развешаны акварели блестящих акварелистов: Георгия Косякова, Плотникова. Несколько работ Владимира Щуко и архитектурные фантазии в русском стиле Суслова... большинство — это деревянное зодчество русского Севера».[195]

Все эти художники неизменно выставлялись на ежегодной, так называемой «Мужской акварельной» выставке,[196] председателем которой был еще один незаурядный акварелист Альберт Н. Бенуа, также немало работавший в жанре открытки. Причем большинство его произведений и представляли собой виды архитектурных достопримечательностей в разных уголках страны — от петербургских пригородов до Кавказа и Сибири. (Как и многие из экспонентов, он был архитектором по образованию).

Несомненно, самым известным и популярным акварелистом среди названных мастеров был еще один окончивший Императорскую Академию художеств зодчий — Г.А. Косяков, снискавший множество благосклонных отзывов со стороны современников,[197] считавших, что «его акварельные рисунки... ярки, интересны и художественны, вероятно в недалеком будущем Косяков превратится в выдающегося акварелиста, рисовальщика, а может быть, и в первоклассного декоратора, потому что, помимо тонкого рисунка, благородного вкуса и чувства яркого пятна, он обладает еще каким-то особым декораторским талантом, просвечивающим во всех его вещах».[198]

Созданные специально для открыток, акварели Косякова с видами памятников архитектурной старины русской провинции всегда отличались особой элегантностью, крепким умением выстроить композицию открыточного поля с помощью немногих выразительных средств — цветового пятна и шрифтовых рукописных надписей, поясняющих сюжет. Художник в совершенстве владел достаточно сложной техникой быстрой акварели — «по мокрому». Она требует необычайной точности руки и глаза, но как бы случайно позволяет создать неожиданные композиционные ходы и необычные цветовые сочетания и пятна, передать свежесть и «сиюминутность» изображения.

195. Милашевский В.А. Указ. соч. С. 21.
196. Там же. С. 50.
197. См.: Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. Сост. А.А. Демская, Н.Ю.Семенова. М., Советский художник, 1989. С. 120; Further leaves from the sketch-book of G. Kossiakoff // The Studio, 1905, V. 35, № 147, P. 304-306.
198. С.К. Выставка Blanc et noir // Столица и усадьба, 1916, № 52, С. 19.

Нельзя не упомянуть и довольно многочисленные (более 10) акварели В.Д. Поленова, созданные, видимо, специально для открыток. В этих явно не потребовавших больших усилий работах крупный мастер старой школы оказался неожиданно поразительно легким и современным. Его пейзажи, в том числе архитектурные, как например вид Стрельны, поражали виртуозной способностью передать целое через намек, через легкое касание кисти по мокрой бумаге. «Недосказанность» открыточных акварелей Поленова открывает нам художника как бы с иной стороны, показывает явный модернистский импульс его творчества.

Эпоха, открывшая Русский Север, с не меньшим любопытством вглядывалась в архитектурный облик и других регионов империи. Открытию особой эстетики городов российского запада и юга-запада посвятили свои графические работы Г.К. Лукомский, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих. Мощная полихромная архитектура барокко и малолюдные кривые средневековые улочки с живописным разнобоем крыш, окон, печных и каменных труб — основное содержание многих рисунков этих художников, старавшихся передать характер изображаемого в самой графической стилистике своих работ. «Органика» средневековой архитектуры Литвы и особенно Вильно изображена Добужинским свободными, змеящимися линиями, замечающими, кажется, любой выступ, каждую неровность стены, терпеливо следующими по волнистым черепичным покрытиям и по булыжникам мостовой. В похожей манере Рерих отобразил средневековую застройку старой Риги.

Мастер архитектурного рисунка Г.К. Лукомский, много путешествовавший и хорошо знавший древнее и новое зодчество Малороссии, оставил нам изображения не только ее городов, но и пленительных, уже, казалось бы, прочно забытых в те годы классических усадеб. Его работы, как правило, многоцветны и изысканно графичны. Силуэтные линии башен и куполов, орнаментика декора — все это сплетается в безукоризненно выстроенные им композиции, в которых в равной степени важны линии и формы цветовых пятен. Как многих художников эпохи модерна, Лукомского интересует облик изображенных зданий не только в привычном дневном освещении, но и при вечернем солнце или ночью, при свете луны. Таковы его рисунки с видами Одессы, Варшавы и очаровательной кочубеевской Диканьки.

Оригинален и привлекателен в работах Г.К. Лукомского образ древнего Киева с его седыми церковными достопамятностями, преображенными в эпоху Петра и Елизаветы в яркие и жизнерадостные, утопающие в растительном

декоре, многокупольные композиции. Мощный «симфонизм», звонкое «многоголосие» барочных куполов древнего собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве передан Лукомским в самой полифонии рисунка.

Своеобразный вклад в изобразительную панораму России эпохи модерна внесла и А.П. Остроумова-Лебедева, создавшая серию акварелей с видами Крыма. Старый Бахчисарай, укрытые среди невысоких живописных крымских гор православные монастыри, уголки императорских имений как всегда несут у художницы явственный отпечаток ее собственной индивидуальности.

Мастером одной темы вошел в русское искусство того времени С.Ю. Жуковский — певец уходящей в прошлое русской усадьбы. Еще недавно такая привычная, абсолютно, казалось бы, жизнеспособная, плоть от плоти самой русской жизни, на рубеже веков усадьба впервые оказалась подвластна ностальгическому переживанию. Безвозвратно исчезало всё, что еще вчера напоминало «онегино-ларинскую» Россию — разрушались здания, ломалась мебель, зарастали парки, наконец умирали последние свидетели крепостного уклада жизни. Это вызывало не только размышления в большой литературе о нравственных и общественных потерях — у Толстого, Бунина, Чехова, Горького, — но и ощущение болезненных эстетических потерь. Усадьба тогда впервые стала осознаваться как законченное и, порой, очень совершенное, художественное целое — синтетическое произведение русского искусства, в котором был так велик и так драгоценен элемент самодеятельного творчества.

Именно в этом качестве переживал ее и Жуковский, немало живший в старых барских гнездах и успевший почувствовать и поразительно полно передать их скромную и глубоко национальную прелесть. Виды заброшенных дворянских гнезд, старые тенистые аллеи, пруды с островами, когда-то носившими названия Островов Любви или Уединения, чудные лужайки с цветами перед барским домом, да и сами комнаты старого дома с портретами, ампирной мебелью, домотканными половичками на дощатых полах — все это получило в его работах полное и необыкновенно поэтичное воплощение. Открытки с репродукциями его работ в этот период очень многочисленны, и хотя в этом жанре работало и много других хороших художников — К. Крыжицкий, Н. Гриценко, В. Бялыницкий-Бируля, М. Гермашев, А. Кайгородов, Л. Туржанский, Я. Калиниченко, Г. Левченко и другие, именно в творчестве Жуковского усадебная тема нашла свой наиболее яркий и точный образ, снискавший признание современников.



Л.Ф. Лагорио. «Ласточкино гнездо в Крыму возле А1-Тодора». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.

Иную ипостась усадебной тематики отобразил Александр Бенуа. На открытках Общины Св. Евгении были широко представлены его акварели из так называемой «версальской» серии. Далекие парковые перспективы великого творения Ленотра, стриженая зелень, статуи, притаившиеся в зеленых трельяжах, изящные мраморные вазы на белом фоне редкого парижского снега — удивительным свойством этих работ была их совершенно явная петербургская, если так можно выразиться, направленность. Изображая Версаль, художник словно видел перед собой знаменитые парки в пригородах Петербурга, и мы, глядя на метафизическое французское регулярство, тоже представляем себе его русское отражение.

Эпоха модерна, с одной стороны, устремленная ко всему новому, с не меньшим любопытством хотела представить себе далекое прошлое. Если основание европейской культуры — Древний Египет, Грецию и Рим, западноевропейские художники уже многократно изобразили на своих полотнах, русскую древность могли себе вообразить в деталях только профессиональные историки, да и то единицы. Вот почему в русском изобразительном искусстве изображения отечественной старины, кстати не только далекой, но и недавней, становятся одной из самых распространенных тем, а сам период конца XIX — начала XX века можно смело назвать Золотым веком исторической живописи. Интерес к образному воскрешению Древней Руси затронул и открытку. В ней можно найти немало попыток разных художников отобразить древний облик старых монастырей, городов, боярских и дворянских усадеб. Фактически их рисунки можно было бы назвать архитектурно-этнографическими реконструкциями. Как известно, большим мастером этого жанра был Аполлинарий Васнецов, рисовавший старую Москву. Однако в начале века эта тема волновала многих. Можно назвать имя Н.К. Рериха, В.Е. Борисова-Мусатова, А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, В.П. Овсяникова и других.

Очерк об архитектурной старине в графике русской открытки будет неполным, если не упомянуть учебную графику — работы учеников и учениц архитектурных училищ. В те годы впервые профессиональные архитектурные чертежи стали не просто достоянием широкой публики, но и объектом эстетического восприятия. Выше уже упоминались достижения западноевропейской открытки в этой области, в отечественной они были априори скромнее. И все же подобные примеры не единичны. Публиковались на открытках не только непритязательные, еще вполне ученические виды архитектурных памятников, но и ортогональ-

ные чертежи. Любопытно, что среди опубликованных на открытках работ была акварель Николая Марковникова, впоследствии видного советского архитектора, одного из основных авторов московского поселка «Сокол».

Несколько особняком в открыточном архитектурном пейзаже эпохи модерна, как впрочем и во всей русской архитектурной школе начала XX века, стоит творчество оригинального рисовальщика-импровизатора, тонкого и глубокого знатока истории архитектуры, много лет преподававшего в московском Строгановском художественном училище технического рисования — С.В. Ноаковского. В воспоминаниях слушателей его лекций он предстает как вдохновенный поэт архитектурной композиции, набрасывавший мелом на грифельной доске перед студентами величественные панорамы древних городов, громады готических соборов или древнерусских храмов. Его поразительная лекционная графика была для него не самоцелью, а средством выражения мысли, поэтому он с легкостью уничтожал только что нарисованное, чтобы перейти к следующему предмету или сооружению. Восхищенные ученики не раз пытались фотографировать эти безжалостно уничтожаемые в ходе лекций эфемерные произведения, но большинство их погибло безвозвратно.

В открытке совершенно уникальная творческая индивидуальность Ноаковского представлена графической серией «Мотивы старинной русской архитектуры». Это не изображения каких-то исторических памятников, а именно мотивы, необыкновенно точно передающие самый дух древнерусского зодчества. Сюжеты серии в основном не «портретируют» реальные сооружения, но совершенно точны с позиций конкретно исторической правды образа. Обобщенность графической манеры, доведенная художником в архитектурной графике до виртуозного совершенства, присуща и этим открыточным рисункам.

По свидетельству современников, это часто достигалось длительной разработкой мастером того или иного увиденного натурного впечатления. «Поездка, посещение музея или старинного здания... — все это может задевать и окрылять подвижную фантазию Ноаковского и толкать ее на путь творчества. В итоге обычно создается более или менее обширная сюита рисунков, различным образом варьирующая одну общую тему. Единичные старорусские композиции первых дебютов впоследствии непрерывно пополнялись все новыми листами и вариантами, из которых в настоящее время легко можно было бы составить великолепный исчерпывающий альбом образцов русского зодчества на протя-

199. Эттингер П.Д. Указ. соч. С. 37.

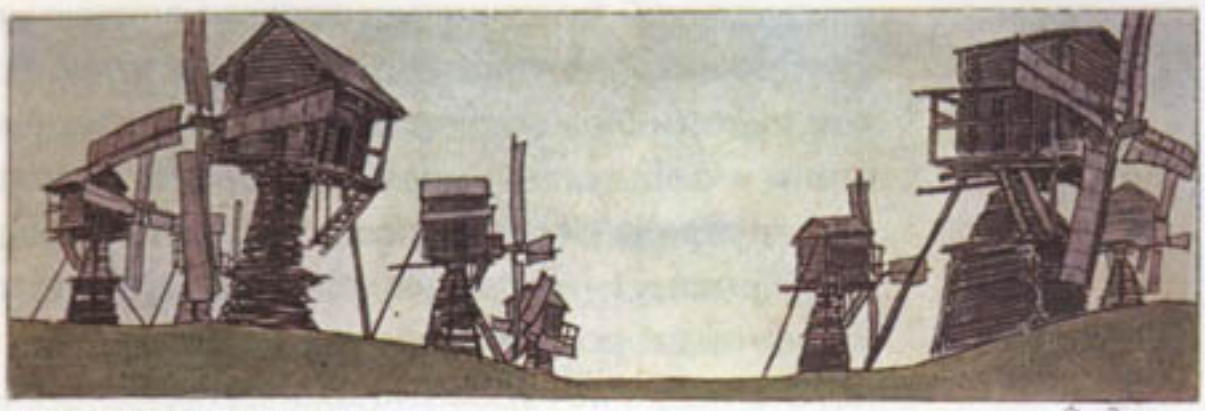
жении почти тысячелетия... Отдельные рисунки — настоящие шедевры тонкого понимания стиля, изящества техники и прелести колорита».[199]

Большинство композиций для этой серии открыток выполнено художником на тонированном или просто цветном фоне черной тушью с покраской отдельных частей построек цветной акварелью. Тем не менее, цвет — лишь служебное средство выразительности в этих работах Ноаковского; доминирует в них линия, легко и уверенно «лепящая» массивные башни и храмы, острые двускатные крыши деревянных домов с коньками. С не меньшим артистизмом та же линия намечает наезженные дорожные колеи, речную рябь и песчаные откосы. Кисть Ноаковского, кажется, не знает невозможного, с помощью легких касаний поверхности шершавой акварельной бумаги достигается иллюзия материальности изображения, его абсолютной достоверности. В открытках художника, созданных в годы сложения неорусского стиля в зодчестве империи, образы русской архитектурной старины обрели мощь подлинного художественного обобщения, и по-своему очень точно и выразительно наметили изобразительные основы того нового национального стиля, к которому иными путями, но с неменьшим порывом стремился И.Я. Билибин.



По Сѣверной Двинѣ. Церкви села Ракулы въ XVIII в.
Bords de la Dvina du Nord. Eglises du bourg Rakoula (XVIII s.).

1



По Сѣверной Двинѣ. Мельницы въ Холмогорскомъ уѣздѣ.
Bords de la Dvina du Nord. Moulins à Kholmogory.

2



По Сѣверной Двинѣ. Городъ Красноборскъ.
Bords de la Dvina du Nord. Krasnoborsk.

3



По Сѣверной Двинѣ. Погостъ въ Сольвычегодскомъ уѣздѣ.
Bords de la Dvina du Nord. ◦ Village dans l'arrondissement de Solvytchegodsk. ◦ ◦ ◦ ◦ ◦

4



По Сѣверной Двинѣ. Перемогорье. Церковь (1665 г.) до послѣдней реставраціи. ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦ ◦
Bords de la Dvina du Nord. ◦ ◦ ◦

5

1-6. И.Э. Грабарь. Серия «По Северной Двине». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, трехцв.



По Сѣверной Двинѣ. Ильинская церковь въ с. Паниловѣ (Арх. губ.) постр. въ 1600 г.
Bords de la Dvina du Nord Eglise de 1600 à Panilof (Gouv. d'Arkangèle).

6



РОСТОВЪ.
ЦЕРКОВЬ ГРИГОРІЯ БОГОСЛОВА ВЪ КРѢМЛѢ.
ROSTOW.
ÉGLISE DE St GRÉGOIRE.
THÉOLOGUE AU KREMLIN.

7



8

7. Г.А. Косяков. «Ростов. Церковь Григория Богослова в Кремле». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, трехцв.
8. Неизв. худ. «Погост в Шуе Олонецкой губ. (нач. XVIII в.). Для альманаха по истории русского искусства». Изд. «Три звездочки», М., 1910-е, хромолитогр.



9



10



11

9-11. Г.А. Косяков. Серия видов Ярославля. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, трехцв.



Н. Гриценко.
Осенній мотивъ.

N. Gritzenko.
Motif d'automne.

12



Н. Гриценко.
Пушкино подъ Москвой.

N. Gritzenko.
Pouchkino, près Moskau.

13



14

12. Н.Н. Гриценко. «Осенний мотив». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв.
13. Н.Н. Гриценко. Пушкино под Москвой. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, трехцв.
14. А.М. Васнецов. «Утро в Московском Кремле». XVII век. Изд. «Рассвет». Киев-Москва, 1900-е, трехцв.



15



16

15-24. И.Я. Билибин. Серия «Русский Север». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905 (по рис. 1904 года), хромолитогр.


Стоитъ на рѣкѣ
Кокшенгъ.
Томскъ. у. Вол. г.

17


Цёзеро. Вол. г.
Сольвычегодск. у.

18



19



20



21



22



23

25. В.П. Овсяников. «Городской посад» (XVII век). Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
26. К.Я. Крыжицкий. «Печерский монастырь близ Нижнего». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, хромолитогр..
27. Н.Е. Лансере. «Псков. Образская церковь». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.
28. А.А. Ростиславов. «Иверский Валдайский монастырь». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909 (по рис. 1904 г.), трехцв.



24



25



26



27

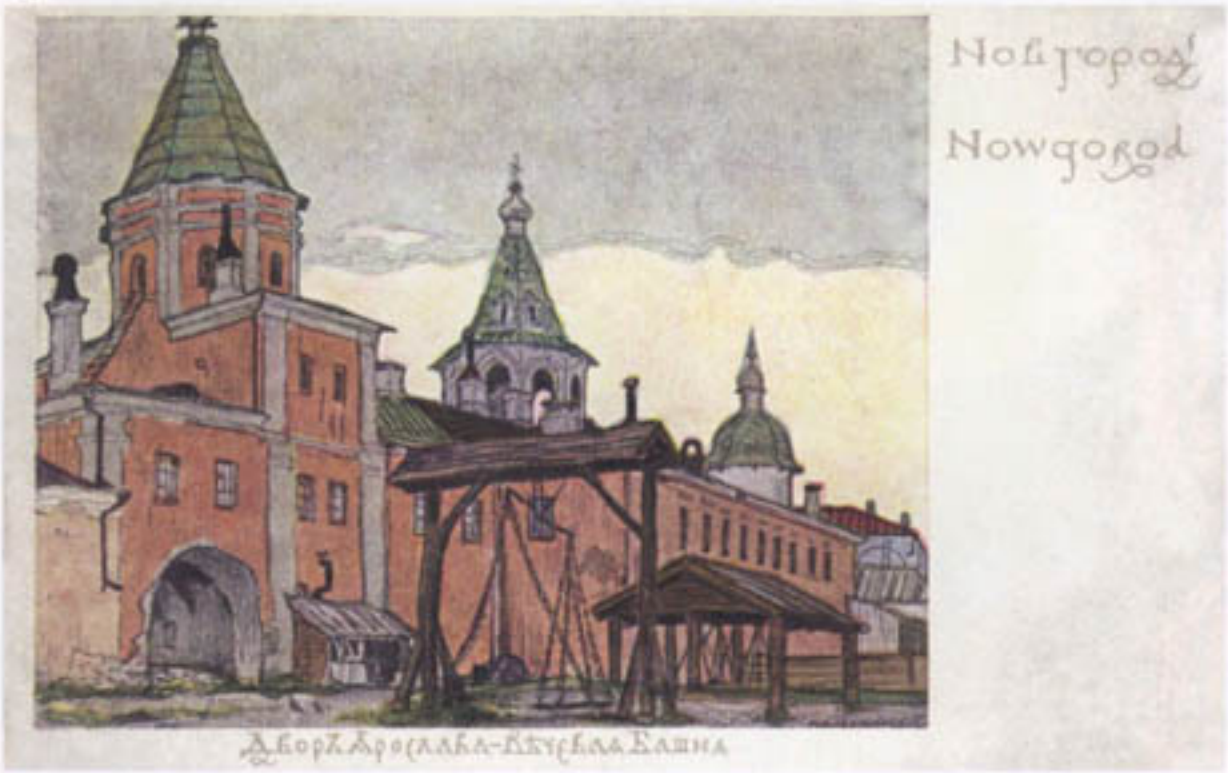
29. В.Д. Поленов. «Северная деревня». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.
30. М.В. Добужинский. «Новгород. Двор Ярослава». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1907, трехцв.


А. Ростиславовъ
Иверскій Валдайскій Монастырь

28



29


Новгородъ
Nowgorod

30



31



32



33



34

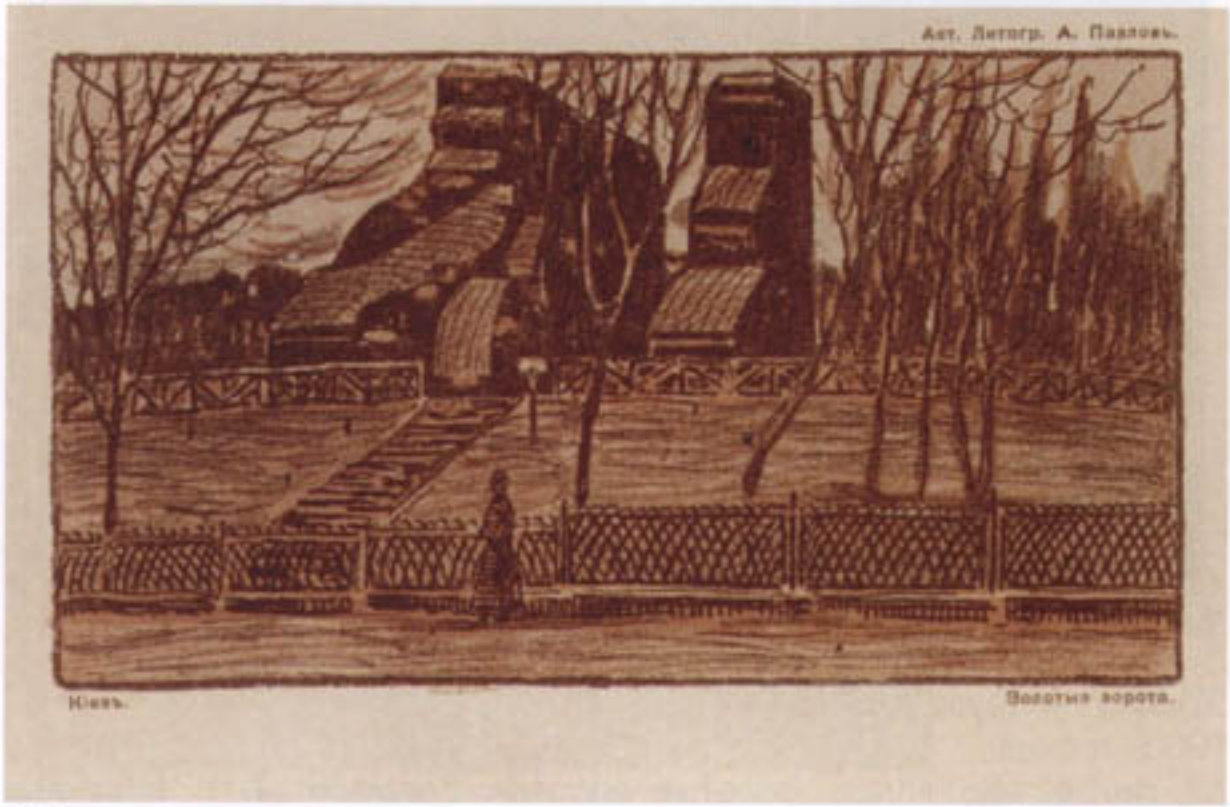
31-36. А.Ф. Гауш. [Пейзажи Финляндии]. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, трехцв.
37. Неизв. худ. «Киев. Золотые ворота». Хромолит. И.И. Чоколова, Киев, 1910-е, хромолитогр.



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46

38. Н.К. Рерих. «Городок». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1902, хромолитогр.
39, 41. Н.К. Рерих. Серия «Углич». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1916, хромолитогр.



47



48



49



50



51



52



53

40. Н.К. Рерих. «Звенигород. Святые ворота в Саввино-Сторожевском монастыре». Изд. Общ. Св.Евгении, СПб., 1907, хромолитогр.
42. Н.К. Рерих. «Ростов Великий. Кремль». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.
43. Н.К. Рерих. «Новгород. Спас Нередицкий». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв
44 Н.К. Рерих. «Олафсборг XV в..». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, трехцв..
45-49. М.В. Добужинский. Из серии «Вильно». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905-1913, трехцв.



54



55



56

50-51. А.П. Остроумова-Лебедева. «Бахчисарай», «Космо-Дамиановский монастырь» Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1911, 1913, трехцв.
52. М.Г. Бурапчек. «Университет». Изд. «День», Киев, 1900-е, трехцв.
53. М. Гермашев. «Сумерки». Verlag Lenz & Rudolff, Riga, 1910-е, трехцв.



57



58



59



60



61



62

54. Д. Мартен. «Врата Северного Погоста». Изд. Акц. О-ва Гранберг, Стокгольм, 1910-е, трехцв.
55. Альб. Н. Бенуа. «Софийская улица в Киеве». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, хромолитогр.
56. А. Маковский. «Изборск». Изд. А. Маковского, СПб., 1900-е, трехцв.
57-58. Г.К. Лукомский. «Козелец. Собор», «Киев. Собор Михайловского Златоверхого монастыря». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.
59. Г.К. Лукомский. «Тула. Собор». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв
60-61. Г.К. Лукомский. «Рязань. Дворец Кн. Олега Рязанского», «Киев. Софийский собор. Часть ограды». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, трехцв.
62. Г.К. Лукомский. «Чернигов. Соборная колокольня». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.



63



64

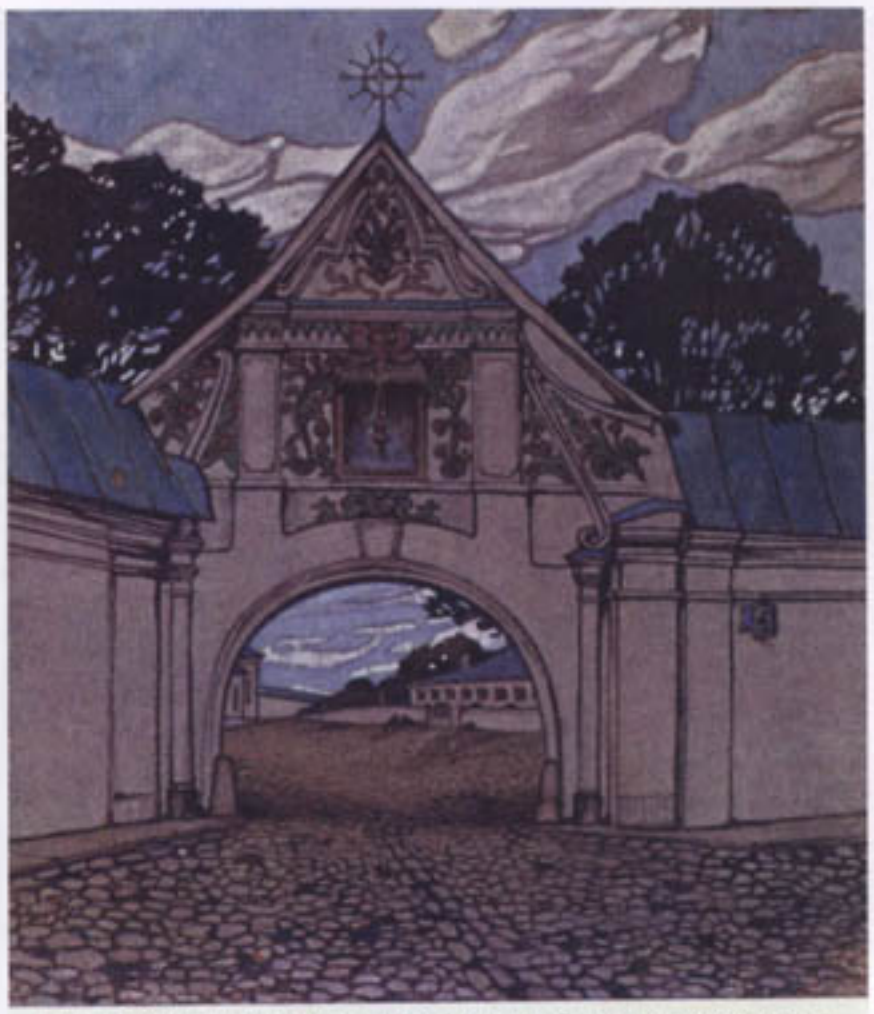


65



66

Г. К. Лукомскій. Могилевъ. Въ старинномъ кварталѣ.



67

Г. К. Лукомскій. Кіевъ. Ворота Михайловскаго Златоверхаго монастыря. (до ихъ перекраски въ 1907 году).
G. Loukomsky. Kiew. Eutrée du Monastére Michailovsky.



68

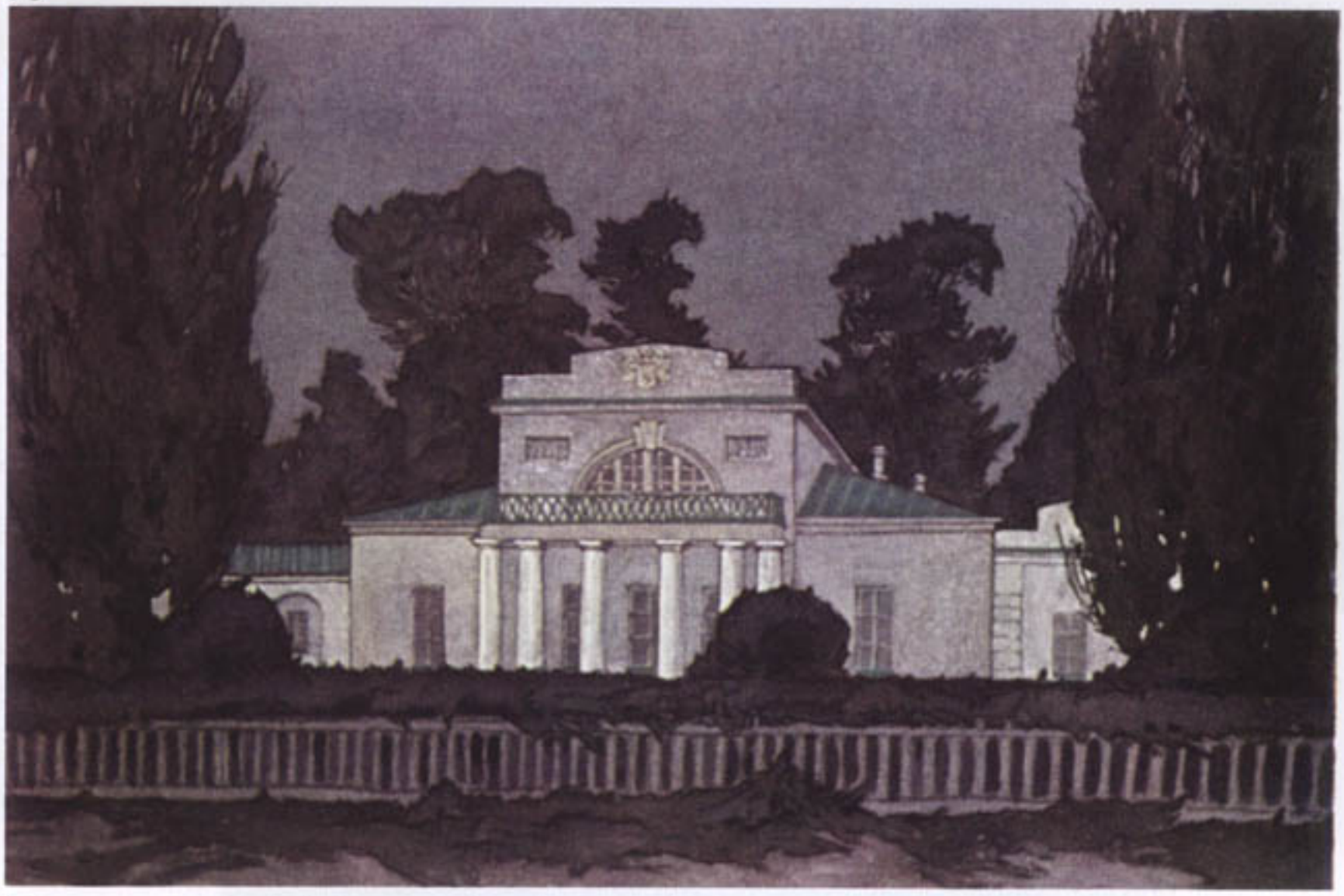


69

63-65. Г.К. Лукомский. «Одесса. Городская Дума», «Батурин. Дворец гетмана Кирилла Разумовского», Диканька. Усадьба Князя Викт. С. «Кочубея». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910-1913, трехцв.
66, 68. Г.К. Лукомский. «Могилев. В старинном квартале», «Полоцк. Николаевский собор и памятник Отечественной войны». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1917, хромолитогр.
67, 69. Г.К. Лукомский. «Киев. Ворота Михайловского Златоверхого монастыря», «Калуга. Гостиный двор». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, трехцв.



70



71

70. Г.К. Лукомский. «Смоленск. У Смоленских ворот». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, хромолитогр.
71. Г.К. Лукомский. «Гомель. Дом гр. А. Румянцева (ныне г-на Лисовского)». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.



72



73



74



75

72. В.Е. Борисов-Мусатов. «Встреча у колонны». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв.
73. В.Е. Борисов-Мусатов. «Летний день». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910 (по рис. 1901 года), хромолитогр.
74. К. Горбатов. «К весне». Изд. «Рассвет». Москва-Киев, 1917, трехцв.
75. А. Кайгородов. «Зимняя сказка». Изд. «Рассвет». Москва-Киев, 1917, трехцв.



76



77



78

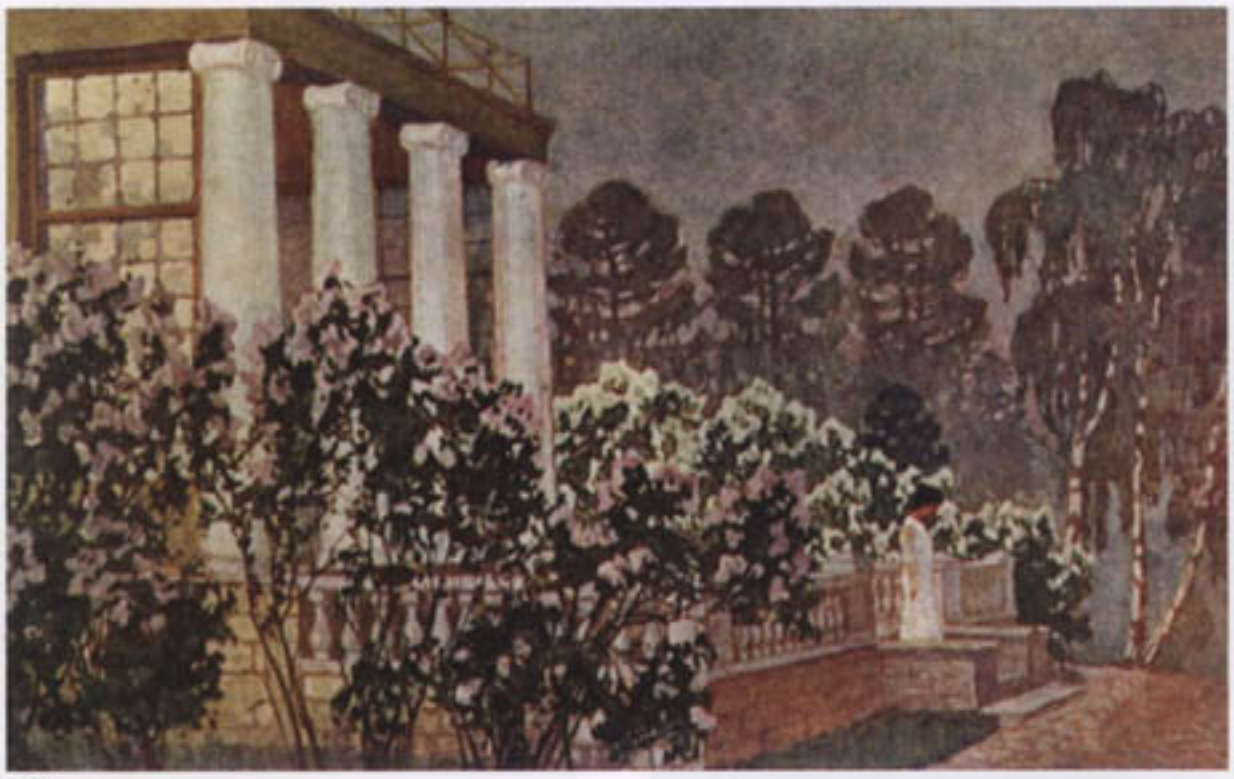


79



80

76. С.Ю. Жуковский. «Осень». Изд. Акц. О-ва Гранберг, Стокгольм, 1910-е, трехцв.
77-78. С.Ю. Жуковский. «Барский дом», «Забытое прошлое». Изд. И. Д. М., б/м, 1910-е, трехцв.
79. Л. Туржанский. «Песнь весны». Изд. Акц. О-ва Гранберг, Стокгольм, 1910-е, трехцв.
80. В.Э. Борисов-Мусатов. «Прогулка при закате». Изд. Русского музея Имп. Александра III, СПб., 1910-е, трехцв.
81. А. Кайгородов. «Белая ночь». Изд. «Рассвет». Москва-Киев, 1917, трехцв.



81



82



83





М. В. Добужинскій.—Перуджія. Левъ и Грифонъ.
M. W. Doboujinsky. Peroudji.—Le lion et le griffon.

84



85



86

87

82. В.В. Переплетчиков. «Исчезающие уголки Москвы. Старый дом в Замоскворечьи». Изд Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, трехцв.
83. К.Я. Крыжицкий. «Терраса». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв.
84. М.М. Гермашев. «Когда листья падают». Изд. Ленц & Рудольф, Рига, 1910-е, трехцв.
85. М.В. Добужинский. «Перуджия. Лев и Грифон». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, литогр.
86-90. А.Н. Бенуа. Из серии «Виды Версаля»: «Сад Трианона», «Снег в Версале», «Каштановая аллея», «Северный цветник», «Бассейн», «Флора». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1911, трехцв.



88



89



90



91

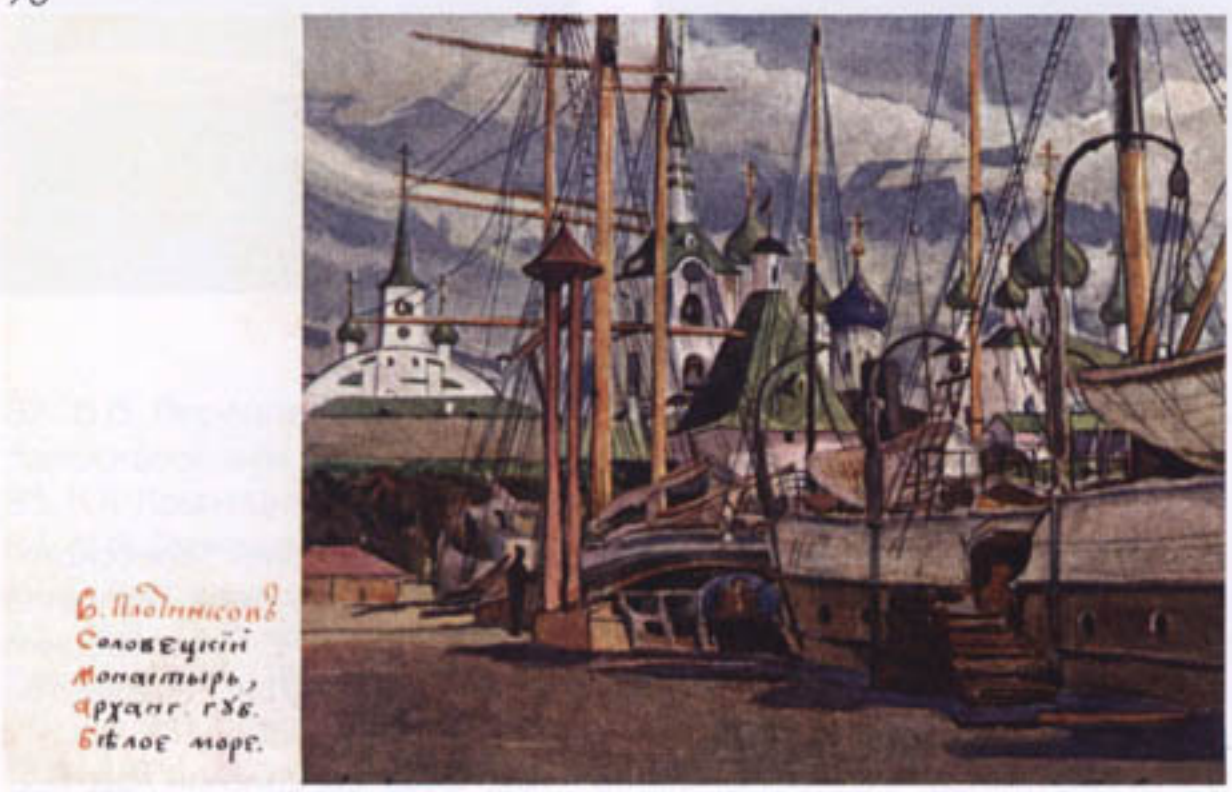
91-94. В. Плотников. «Собор Спаса в г. Переславле Залесском», «Церковь Николая чудотворца на местеб заточения Михаила Никитича Романова. С. Ныроб, Пермской губ.», «Соловецкий монастырь, Архангельской губ., Белое море». Изд. Общества Возщрождения художественной Руси, Пг., 1913, трехцв.
93. В. Плотников. «Кострома. Собор». Изд. Общ. Св. Евгении Изд. И.С. Лапина, СПб.-Париж, 1914, трехцв.


Церковь Николая Чудотворца на
Церковь Николая Чудотворца на
С. Пыров, Пермск.
губ.

92



93


Соловецкій
Монастырь,
Арханг. губ.
Бѣлое море.

94



95



96



Г. К. Лукомскій. Казань. Кремль.

G. Loukomsky. Kazan. Le Kremlin.

97



98

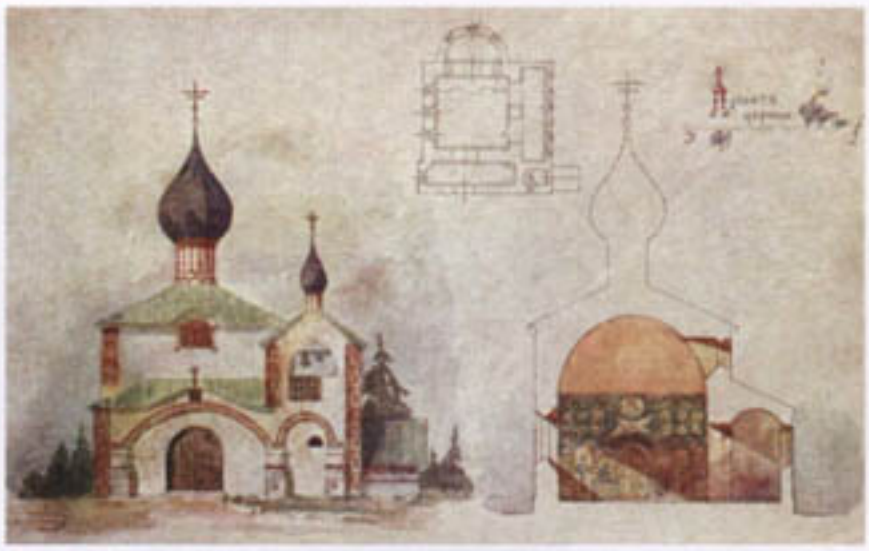


99

95-97. Г.К. Лукомский. «Варшава. Бывший дворец графа Брюля», «Серпухов. Монастырь», «Казань. Кремль». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910-1912, трехцв.



100



101



102



103



104



105



106

99. Э.О. Визель. «Венеция». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1916, трехцв.
100-101. Ю. Исполатова, Р. Владимирова. «Проекты церкви слушательниц III курса». Изд. Моск. Жен. Строит. Курсов, М., 1910-е, трехцв.
102. А.П. Баскарева. «Композиция слушательницы 1-го курса». Изд. Моск. Жен. Строит. Курсов, М., 1910-е, трехцв.
98, 104. Н.В. Марковников. «Ярославль. Ц. Петра и Павла», «Юрьев-Польский. Георгиевская церковь». Изд. Моск. Жен. Строит. Курсов, М., 1910-е, трехцв.
105-106, 108-110. С.В. Ноаковский. Серия «Мотивы старинной русской архитектуры». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, хромолитогр.



107

103, 107. В.А. Щуко. «Звонница Печерского монастыря около Пскова», «Псков. Печерский монастырь. Ворота над Никольской церковью». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906 (по акв. 1903 года), хромолитогр.



108



109


5629
56-29
Ст. Вл. Ноаковскій.
Мотивы старинной русской архитектуры.
St. Noakowski.
Motifs d'ancienne architecture russe.

110

IV. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ И ПАСХАЛЬНАЯ ОТКРЫТКА

Поздравительные сюжеты — пожалуй, по природе своей самые открыточные. Кажется, художественная открытка была специально создана для коротенького приветствия по случаю праздника. Однако, как уже говорилось в историческом очерке, такие почтовые карточки в России появились отнюдь не раньше, а одновременно с другими видами художественных открыток, то есть эпоха модерна была и их родоначальницей. В поздравительных открытках того времени еще только вырабатывались определенные изобразительные каноны, устанавливались иерархия и набор наиболее ходовых сюжетов, взаимоотношение рисунка и текста, наконец уточнялись и канонизировались тексты, а потому подобные открытки модерна очень разнообразны. С поздравительными надписями и без них, они демонстрируют широкий спектр графической техники — линеарный рисунок, акварель, силуэт, цветная гравюра, литография — и жанров: бытовая сценка, историческая картинка, портрет, декоративная композиция, натюрморт, пейзаж. На лицевых сторонах открыточных поздравлений можно найти и шуточные рисунки безвестных художников, и превосходные, высокопрофессиональные произведения, лишь ассоциативно связанные с тем или иным праздником. Пре-

красным образцом последних были открытки с цветными пейзажными ксилографиями Вадима Фалилеева, относившиеся к поздравительным благодаря своим названиям — «Пасхальное утро на Волге» или «Рождественская ночь».

Среди русских поздравительных открыток явно преобладали пасхальные и рождественские, что вполне соответствует особому положению этих главных православных торжеств в общей иерархии праздников в России. Причем если в Западной Европе рождественские открытки также были в ходу, обилие пасхальных сюжетов на открытках — явление чисто русское. Пасха, наступающая у нас после долгого и строгого Великого Поста — Светлое Христово Воскресение с его торжественными церковными службами, ночным крестным ходом и радостным колокольным звоном — самый долгожданный, любимый и поэтичный праздник русского церковного календаря, до сих пор сохранивший для православных людей свою абсолютную значимость.

С этим праздником на Руси принято было поздравлять не только родственников и знакомых, но и любых встреченных прохожих. На пасхальное приветствие «Христос Воскресе!», — обычай требовал ответа «Воистину Воскресе!» и троекратного целования с приветствовавшим. При этом, как правило, обменивались крашеными яйцами — самыми любимыми и общедоступными пасхальными подарками. Конечно, дареные пасхальные яйца отражали не только вкус даривших, но и их благосостояние. Если царская семья заказывала уникальные золотые пасхальные яйца придворному ювелиру Карлу Фаберже, в крестьянских семьях их прообразы красили луковой шелухой.

С появлением в русском быту открыток их немедленно приспособили к существующим традициям. Открытки также стали выполнять роль небольшого пасхального подарка, порой удачно заменявшего обязательное пасхальное подношение и удобного для пересылки в любые уголки страны и мира. Неудивительно, что на них чаще всего изображались главные атрибуты этого яркого и всенародного праздника — крашеные яйца, куличи, творожные пасхи и... поцелуи — традиционное пасхальное приветствие! В какие только невероятные графические композиции не складывались художниками праздничные куличи и яйца — их расписывали орнаментами и девичьими головками, собирали в кучки, увенчивая государственными флагами и увивая лентами, рисовали неправдоподобно большого размера или вписывали в форму яйца головки целующихся влюбленных.

Неизв. худ. «Христос Воскресе!». Германия (?), 1900-е, хромолитогр. с золотом.





Неизв. худ. «С Новым годом!» Изд. «Новь», Киев, 1915, хромолитогр.

Эти яркие графические «пасхальные яйца» разлетались по всем губерниям, многократно умножая число праздничных приветствий. Кстати, неудивительно, что необъятный русский рынок сразу привлек к себе западноевропейских художников и издателей, которые чаще выпускали именно праздничные открытки. Пользовались неизменным спросом рождественские и пасхальные открытки европейских открыточных художниц Дженни Нюстрем и Паули Эбнер, глянцевые и рельефные немецкие открытки. Все они были созданы специально для России и были снабжены соответственными надписями на русском языке. Однако, среди множества других иностранные открытки можно было определить с первого взгляда, при чем не только из-за их хорошего полиграфического качества — присущий им притворно слащавый характер обычно сразу обращал на себя внимание очевидной «нерусскостью». В них преобладали безошибочные с коммерческой точки зрения изобразительные приманки — умилительные детки, кошечки, ангелочки, бубенчики или свинки.

Русские поздравительные открытки, в отличие от иностранных, имели гораздо более широкий сюжетный и изобразительный охват. Впрочем, традиционность празднования в России Рождества и Пасхи отразилась и в них, но не только в атрибутике, но и в явном преобладании «народной» тематики — исторической или крестьянской — над отвлеченно сказочной или городской. В этом безусловно отражался и народный характер этих праздников, и демократичность нашей открытки, обращенной ко всем слоям населения без сословных различий. Бородатые мужики, пышные бабы в нарядных одеждах и босоногие крестьянские дети варьировались в десятках сходных сюжетов — поход в церковь, выход из церкви, поцелуй, встреча, шествие и т.д.

Обилие пасхальных открыток созидалось трудами многих отечественных художников — известных и неизвестных, талантливых и не очень. Соответственно и сбыт их продукция находила в разных общественных слоях. Изысканная графика мирискусников служила изящным сувениром в среде столичной интеллигенции, бесхитростные композиции открыточных ремесленников «ходили» в купеческой и мещанской среде. Нередко в качестве пасхальных сюжетов репродуцировали подходящие по темам картины современных художников. Обычно это были исторические сюжеты, например яркие праздничные картины И.С. Горюшкина-Сорокопудова, чудесные усадебные

Неизв. худ. «С Новым годом!» Германия, SYS, 1900-е, хромолитогр. с тиснением.



интерьеры с пасхальными натюрмортами С.Ю. Жуковского, «костюмные» портреты И. Куликова или бытовые зарисовки праздничных обрядов в современном городе.

Сокровенную атмосферу Страстной Седмицы — последних предпасхальных дней — чудесно передавали картины московского художника М.М. Гермашева, незаслуженно теперь забытого живописца эпохи модерна, наделенного несомненной художественной индивидуальностью. Творчество этого талантливого мастера привлекает свежестью взгляда, гармонией и точностью цвета, силуэтной обобщенностью цветовых пятен, придающих изображению порой эпическую выразительность и особую достоверность времени. Несмотря на выраженную привязку к современности, его живопись проникнута тишиной и теплом старой патриархальной Москвы — вневременной красотой ее кривых заснеженных переулков, чистых уютных двориков с обязательными воротами и дворником, старинных дворянских особнячков с колоннами, Москвы, населенной неспешно и основательно живущими обывателями, почитающими крепкие семейные связи не меньше, чем древнюю православную обрядность. Его пасхальные открытки, как никакие другие, позволяют почувствовать особую прелесть последних, особенно скорбных и возвышенных церковных служб перед Пасхой, после которых люди расходились, унося в руках живые огоньки — маленькие светочи веры. В этих работах Гермашеву удалось живо передать то, что к сожалению уже утрачено нами, — всеобщее ожидание происходящего чуда.



Е.М. Бём. «Христос Воскресе!» Изд «Ришар». Тип. Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, СПб., 1900-е, трехцв.

Конечно, для нас наиболее интересны те открыточные рисунки, что можно отнести к сфере собственно графического искусства. Среди множества банальных и малоинтересных поздравительных открыток попадаются и по-своему интересные, и даже выдающиеся произведения. Полны движения, столь характерного для графики европейского модерна, лихие почтовые тройки популярного петербургского художника Н.С. Самокиша — «неповторимого человека»[200], по отзывам учеников, наделенного редким даром благожелательности и деликатности души. Привычно милы пяти-шестилетки Е.М. Бём, как всегда, наряженные в бедные крестьянские костюмы. Оригинальны особой, ни на кого не похожей «сиюминутностью» графической манеры праздничные открытки А. Линдеман, несколько напоминающие скандинавскую графику эпохи модерна и, в частности, бытовые зарисовки знаменитого шведа Карла Ларсена. Весьма затей-

200. Милашевский В.А. Указ. соч. С. 70.



Неизв. худ. «С праздником!». Германия (?), 1900-е, хромолитогр. с золотым тиснением.

ливы и нарядны «костюмные» пасхальные сюжеты Б.В. Зворыкина, А.П. Апсита, Л.Т. Злотникова, С.И. Ягужинского и других художников. Серия пасхальных открыток Н.В. Маторина, хотя и изображает персонажей в русских народных одеждах, по манере более напоминает западноевропейскую графику.

Пожалуй, наиболее привлекательна из них та, что изображает крестьянского мальчишку с кистью в руках, расписывающего гигантское пасхальное яйцо. Она заставляет вспомнить еще одну симпатичную традицию — в России с ее исконной приверженностью к любительскому творчеству было издавна принято дарить к празднику собственноручно раскрашенные яйца. Их красили все — детки для своих родителей и родных, влюбленные — для дам своего сердца, старые друзья — друг для друга. На самостоятельно раскрашенном яйце можно было изобразить что-то совершенно оригинальное, дорогое для дарителя и адресата — напомнить о чем-то взаимно приятном, показать свои художественные способности, намекнуть на какие-то события в прошлом, настоящем или будущем, памятные или взаимно ожидаемые.

Среди праздничных открыток можно найти и настоящие уники. К числу таковых, безусловно, относятся: серия чудесных пасхальных силуэтов А.Н. Бенуа, стилизующих патриархальные усадебные картинки «дивно передающего нам дух, настроение и стиль XVIII века»,[201] четыре рождественские и пасхальные гравюры В.Д. Фалилеева 1913 года, историческая картинка «Великий четверг» М.В. Добужинского, наконец, акварель А.П. Остроумовой-Лебедевой «Исаакиевский собор в Пасхальную ночь». Все они глубоко оригинальны, раскрывая индивидуальность создавших их больших мастеров, и в равной степени удачно отвечают своему назначению. Как всегда, изысканно графичны и художественны композиции И.Я. Билибина: «Утро Светлого Христова Воскресения», «Христос Воскресе!», «Пасхальный». Привлекательна легким динамичным рисунком петроградская открытка «С Новым годом!», выпущенная печатней «Современное искусство» в 1915 году, автор которой неизвестен.

201. К.Л. Силуэты в открытках Общины Св. Евгении // Открытка, СПб, 1905, № 4, С. 115.

С.Ю. Жуковский. «Праздник весны». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1916, трехцв.



Характерной линеарной эстетикой стиля модерн наделены некоторые новогодние и пасхальные открытки киевского издательства «Новь», к сожалению, в большинстве своем также анонимные. Его продукция, частенько напоминавшая массовую западноевропейскую открытку (среди подобных открыток попадался и откровенный плагиат), имела на русском издательском рынке свое графическое лицо — стилистически довольно определенное и цельное.

Необычность замысла и художественного воплощения отличает большую серию открыток киевского графика А. Красовского (Издательство «Рассвет», Киев, тип. С.В. Кульженко; 10 шт.; серия хранится в собрании Российской Государственной Библиотеки), созданную в подражание японским гравюрам, красота и условность манеры изображения которых была так созвучна искусству эпохи модерна.

Художник избирает выразительную цветовую гамму, где ведущими становятся черный, белый и золотой цвета, лишь кое-где дополненные красными, зелеными или голубыми штрихами и пятнами. Парящие в небесах ангелы, одежды которых ниспадают, как в восточных костюмах, прихотливо клубящиеся облака, графически стилизованные столпы света небесных светил, наконец единственная в своем роде среди открыточной графики попытка стилизации русских надписей под вертикальные столбцы восточных иероглифов — все в этих композициях проникнуто характерными приметами искусства Дальнего Востока. И хотя рисунки выполнены еще очень молодым художником, его творческая одаренность очевидна. Несомненно и то, что рождественская серия открыток А.Красовского — уникальное произведение графики русского модерна, стилизующее японскую графику, бывшую на рубеже веков одним из важных источников стилеобразования.



1

1. Н.С. Самокиш. «Катанье». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1902, трехцв.



2



3



4

2-3. И.Я. Билибин. «Христос Воскресе», «Утро Светлого Христова Воскресения». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1902, хромолитогр.
4. Б.В. Зворыкин. «Христос Воскресе!». Изд. Акц. Общ. Гранберг, Стокгольмс, 1910-е, хромолитогр. с золотым тиснением.
5. И.Я. Билибин. «Пасхальный». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, хромолитогр.



5


Христосъ Воскресъ!

6


Курице Одорка да Петухъ Егорка
съ Праздничкомъ поздравляютъ.
счастья желаютъ!

7


Везу счастье на новый годъ!
Кому мало - кому до вала,
а дачь больше всѣхъ!

8



9



10



11



12



13

6-7. Е.М. Бём. «Христос Воскресе», «Курица Федорка да петух Егорка...». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб. 1905, хромолитогр.
8. Е.М. Бём. Поздравительная открытка. Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
9-10. Ф.Г. Беренштам. «С Новым годом!», «С новым счастьем!». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904-1906, хромолитогр.
11-12. Ф.Г. Беренштам. Из серии «Петербургский возница» с поздравительными надписями. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1902, хромолитогр.
13. К.Д. Свищевский. «Христос Воскресе!». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1908, хромолитогр.



14



15



16



17



18



19



20



21



22

14-18, 20-21. А.Э. Линдеман. Рисунки на сюжеты из детской жизни. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.
19. А.Э Линдеман. Украшение пасхального стола. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.



23



24



25



26

22. А.М. Васнецов. [Пасхальная]. Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1900-е, хромолитогр.
23,25. Ю. Ершов. «Христос Воскресе!» Б/м, б/г, трехцв.
24. И. Куликов. «На Святой Пасхе». Изд. «Ришар», СПб., 1910-е, трехцв.
26. В. Бобров. «У ёлки». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, литогр.



27



Г. Нарбутъ.
„Отъ заутрени".

G. Narbout.
Pâques. Sortie de la messe de minuit.

28



29

27. П. Каменский «Христос Воскресе!». Изд. «Ришар », СПб., 1910-е, трехцв.
28. Г.И. Нарбут. «От заутрени». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1907, трехцв.



30



31



32



33

29-33. Б.В. Зворыкин. «Христос Воскресе!» Изд. Акц. Общ. Гранберг, Стокгольм, 1910-е, трехцв.



34



35



36



37



38

34-36, 38. С.И. Ягужинский. Серия пасхальных открыток. Изд. К.Т., 1910-е, хромолитогр.
37. Неизв. худ. [Пасхальная]. Изд. «Салон», Пг., 1916, трехцв.
39. А. Панин (?).[Пасхальная]. Б/м, Пг., 1916, трехцв.



39



40



41

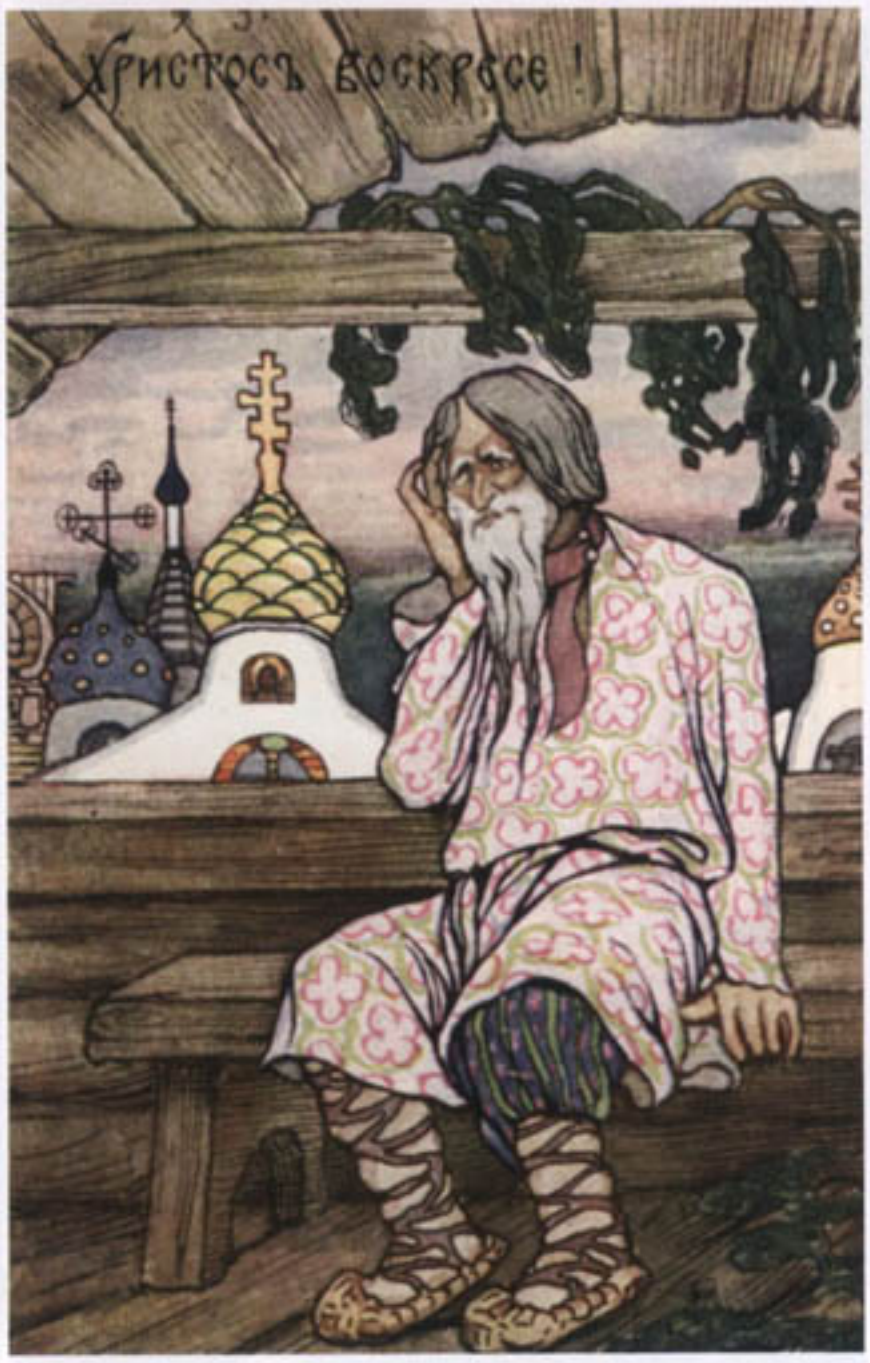


42



43

40. С.В. Герасимов. «Христос Воскресе!». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1900-е, хромолмтогр.
41. Неизв худ. «Христос Воскресе!». Изд. «Новь», Киев, 1910-е, хромолитогр.



44



45



46

42-46. Н.В. Маторин. Серия открыток «Христос Воскресе!» Изд. Аксель Элиассон, Стокгольм, 1900-е, трехцв.



47



48



49

47, 49. М.М. Гермашев., «Возвращение с заутрени», «Вечер перед Пасхой». Изд. Ленц и Рудольф, Рига, 1910-е, трехцв.
48. Н. Маторин. М.В. Добужинский. «Великий четверг». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв.



50



51



52



53



54

50. Неизв. Худ. «С Праздником Святой Пасхи!» Б/м, б/г, хромолитогр. с тиснением.
51-52, 54. Неизв. худ. «Христос Воскресе!» Лит. В. Горюнова, Пг., 1910-е, хромолитогр.
53. Неизв. худ. «Христос Воскресе!» Изд. Дау, б/м., 1900-е, хромолитогр.
55. В. Барышов. [Пасхальная]. Изд. Общества вспомощ. учащимся женщинам, М., 1900-е, хромолитогр.
56. Г.З. «С Рождеством Христовым!» Б/м, 1900-е, хромолитогр.
57. Н. Пимоненко. «Великий четверг». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.


Христосъ Воскресе
Наташа

55


съ Рождествомъ Христовымъ

56


„ВЕЛИКІЙ ЧЕТВЕРГЪ"

57



58



59



60



61



62

58-62. Неизв. худ. Серия пасхальных открыток. Изд. К.Т., б/м, 1900-е, трехцв.



63



64



65



66

63. Неизв. худ. «С Новым годом!» Изд. Печ. «Современное искусство», Пг., 1914, хромолитогр.
64. Неизв. худ. «С Рождеством Христовым!». Изд. «Рассвет», Киев, 1914, хромолитогр. с золотом.
65. Неизв. худ.. «С Рождеством Христовым!». Б/м, 1900-е, хромолитогр.
66. Неизв худ. (П. Эбнер?) Из серии «С Новым годом!» Изд. «Новь», Киев, 1910-е, хромолитогр.



67



68



69

67-68, 70-71. А.Н. Бенуа. Серия «Пасха в XVIII столетии»: «Старики», «Молодые», «Степка-растрепка», «Девочка-пай». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, цинкогр. и литогр..
69. А.П. Остроумова-Лебедева. «Исаакиевский собор в Пасхальную ночь». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, трехцв.



70



71



72

72. В.Д. Фалилеев. «Караван по льду на Волге». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, автотипия в красках.



73



74

73-74. В.Д. Фалилеев. «Пасхальное утро на Волге», «Рождественская ночь на Волге». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, автотипия в красках.



75

75. В.Д. Фалилеев. «Пасхальная ночь на Волге». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, автотипия в красках.



76



77



78



79

76-79. Неизв. худ. Серия пасхальных открыток. Б/м, 1915, хромолитогр.

V. РЕКЛАМА

Рекламная открытка почти в такой же мере разнообразна по изобразительным приемам и графической технике, как и поздравительная, хотя имеются и некоторые отличия. Среди рекламных открыток почти не встречаются выполненные в трудоемкой художественной технике гравюры или в технике силуэта, а в перечне жанров заметное место занимают выставочный плакат и архитектурный проект, закономерно отсутствующие в праздничных открытках. Само назначение рекламных открыток диктует их специфику — стремление к емкой изобразительной информативности, нередко ведущую роль надписей, порой аллегоричность или иносказательность, вызванные необходимостью художественно обыгрывать предметы, мало пригодные для художественной интерпретации (например, свечи зажигания для автомобилей), бьющую в глаз яркость.

Заметим, что далеко не все отечественные производства рубежа веков научились полно использовать возможности рекламы, в том числе и открыточной. Среди русских открыточных рекламодателей лидировали не только самые устойчивые и солидные фирмы, но и те, в основе которых лежал иностранный капитал. Наибольшее число открыток издавали кондитерские, текстильные и парфюмерные компании, товар которых был рассчитан на самого массового покупателя. Ровная цветовая насыщенность, броскость отличает

открытки с рекламой знаменитого текстильного товарищества «Эмиль Циндель», работавшего в России с середины XIX века[202], открытки компании швейных машин «Зингер», исполненные В.А. Табуриным, забавные рекламы перчаток, шоколада, французской обувной ваксы и ламп Вестингауза. Много характерных открыток в стиле модерн выпустили москвичи — кондитерское Товарищество А.И. Абрикосова и С-вей, Фабрики Эйнем и Г. Брокара.

Напротив, в пастельные, спокойные тона окрашены рекламные открытки обувного магазина Г. Вейса и столярно-мебельно-обойной мастерской С.П. Зимина, стилистику которых выражают прихотливые изгибы разнообразных «модернистских» рамок. Последние особенно привлекательны в своем ненавязчивом подражании французским открыткам А. Мюша (Мухи). Острохарактерные, запоминающиеся графические композиции представляет собой реклама шоколада Эйнем «Ну-ка, отними!», граммофонов «Амур», папирос фабрики А.Н. Шапошникова.

Помимо художественного изображения рекламируемой продукции, рекламодатели нередко использовали и иной прием — создание сюжетных композиций (единично или сериями), никак не связанных с предметом рекламы, но обязательно содержащих соответствующие задачам надписи. Характерным примером «не прямой» рекламы являются портреты сказочных героев «Снегурочки» и «Мизгиря» М.А. Демьянова на открытках Товарищества Эйнем, иллюстрации Б.В. Зворыкина к русским былинам и сказкам на открытках, рекламирующих папиросные гильзы Товарищества наследников В.А. Белоусова и т.д. В таких случаях рекламодатели не без основания надеялись на то, что занятные, художественно выполненные рисунки привлекают внимание к подобным открыткам не только непосредственных клиентов, но и просто обывателей, которые, посылая их во все концы страны своим родным и знакомым, помогут существенно расширить известность той или иной фирмы.

Самостоятельную группу среди рекламных открыток образует реклама выставок. Чаще всего для них использовались выставочные плакаты, расклеивавшиеся по городу. Таковы открытки А.П. Шнейдер с плаката Всероссийской кустарно-промышленной выставки, А.В. Дурнова с плакатов Всероссийской кустарной выставки (1907 года), Международной художественно-промышленной выставки мебели и Международной выставки пивоварения. Подобные открытки не только имели художественную ценность, но и сохраняли надолго память о посещенных экспозициях. Впрочем, открытки, рекламирующие выставки, не только дублировали плакаты, но создавались и специально. При-

202. Ситец и его история // Нива, 1902, С. 984а.

Оборот открытки с рекламой граммофонов Грачева. 1900-е.





В.А. Табурин. Из серии рекламных открыток компании «Зингер». СПб., 1900-е, хромолитогр.

мером могут служить композиция Е.М. Бём, посвященная выставке «Детский мир», и серия открыток с видами художественно-промышленной выставки в Одессе в 1910 году.

Редкий образец рекламы учебных пособий представляет собой серия открыток «Три звездочки» с образцами детских аппликаций. Представленные композиции очень удачно вписываются в размер открытки, а условность графического языка делает их не лишенными привлекательности образцами графики модерна. Учебно-просветительской теме посвящены и открытки серии «Россия в цифрах», рекламировавшие статистический труд профессора И.Х. Озерова «Атлас диаграмм по экономическим вопросам».

Не редка на открытках реклама разнообразной печатной продукции — книг и журналов. На таких образцах чаще всего помещались либо иллюстрации к литературным произведениям, либо рисунки, как-то отражающие специфику издания. Закономерно, к примеру, что на открытках детских журналов «Малютка» и «Подснежник» были изображены дети.

Уникальный образец рекламы представляет серия фотооткрыток, выпущенных модным петербургским рестораном «Вена», расположенным в центре города и привлекавшим на рубеже веков и в 1910-е годы литературные и художественные круги столицы, а также разных знаменитостей. Владелец ресторана для укрепления престижа заведения установил традицию — все известные и именитые гости оставляли здесь на столах, скатертях или стенах свои автографы, рисунки или стихотворные экспромты. В результате интерьер его ресторана украсился множеством уникальных граффити. Наиболее интересные их фрагменты владелец издал для рекламы ресторана в солидном альбоме и на открытках. Серия этих открыток не имеет аналогов, и надо сказать, фотограф и художник, создавшие ее, выбрали фрагменты надписей с большим композиционным чутьем, так что открытки смотрятся как полноценные графические произведения.

Привлекателен и своеобразен ряд открыток с изображениями строящихся или уже построенных архитектурных сооружений. Вполне академичный вид площади перед Исаакиевским собором с новой гостиницей «Астория» использовала в качестве рекламы сама гостиница и акционерное общество «Вайс и Фрейтаг»[203], производившее бетон и принимавшее участие в ее строительстве. Популярность архитектурных достопримечательностей Москвы – новых и старых (Петровского дворца, Петровской академии, Ярославского вокзала) — «эксплуатировало» вездесущее Товарищество Эйнем. Свое заметное здание на Невском проспекте старательно пропагандировала Ком-

203. См.: Зодчий, 1915, № 3, С. VIII.

пания «Зингер»; также поступали некоторые владельцы дорогих доходных домов, например страхового Общества «Россия» в Москве. Прелестный пейзаж с изображением скромного московского дворика, нарисованный М.В. Добужинским, представлял музыкальное издательство П. Юргенсона (в этом дворике оно и помещалось). Разные по качеству, но созданные для широкой публики, эти композиции по-своему отражали общественный интерес современников к архитектуре и ее новинкам.

Этот интерес породил и еще одну разновидность рекламных открыток — с фасадами или перспективными рисунками вновь создаваемых сооружений, то-есть по сути профессиональной архитектурной графикой, созданной автором-зодчим. Самым полиграфически роскошным ее образцом, изданным московским Товариществом А.А. Левенсон, был фасад Русского павильона на международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге, выполненный архитектором В.А. Покровским. В этом ряду и фасад строившегося Дома детских трудовых артелей в Москве, созданный И.Е. Бондаренко. Привлекают внимание, в том числе как произведения архитектуры того времени, рисунки двух несуществующих храмов 1914-1915 годов — неосуществленного при Русском посольстве в Риме (арх. В.А. Покровский) и разрушенного после революции на Московском братском кладбище (арх. А.В. Щусев), где находили упокоение те, кто пал на фронтах Первой мировой войны. С.-Петербургское книгоиздательство «Свет» выпускало серии открыток с фасадами специально подобранных западноевропейских построек в стиле модерн, рекламируя таким образом свои архитектурные издания, а заодно и новый стиль модерн.

Некоторые рекламные открытки выставок пропагандировали архитектуру своих павильонов, что соответствовало и существующей западноевропейской практике. Среди открыток Общины Св. Евгении можно найти любопытные серии с фотографиями павильонов Международной строительно-художественной выставки 1908 года в С.-Петербурге (5 шт.), Царскосельской Юбилейной выставки 1911 года (9 шт.). Однако открытки популяризировали и архитектурные проекты выставочных павильонов. К примеру, причудливые башни монументального Машинного павильона в формах позднего модерна приглашали посетить Первую Западно-Сибирскую выставку, проходившую в Омске в 1911 году. В то же время, разосланные по стране, эти открытки служили прекрасным источником информации для тех, кто по причинам естественной отдаленности не мог увидеть эту экспозицию воочию.



1



2



3



4

1-3. Неизв. худ. Реклама «Какао Эйнем» — виды Москвы. Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1900-е, хромолитогр.
4. Е.П. Самокиш-Судковская. Реклама Эйнем для Всемирной выставки в Париже в 1900 году. М., 1900, хромолитогр.



5 5. Неизв. худ. Реклама шоколада Эйнем «Ну-ка отними!» Изд. Всемирн. почт. союза, Берлин, 1900-е, хромолитогр.
6. Неизв. худ. Серия рекламных открыток Т-ва Абрикосова и С-вей. Изд. И.С. Лапина, Париж, 1900-е, хромолитогр.



6



7



8



9



10



11



12

7. Неизв. худ., Реклама како Эйнем. М., 1900-е, хромолитогр.
8. Неизв. худ. Рекламная серия Т-ва «Проводник». СПб., 1900-е, хромолитогр.



13



14



15



16

12. Неизв. худ. Реклама шин «Континенталь». Б/м, б/г, хромолитогр.
13. В.И. Россинский (?). Реклама Т-ва Брокар и К°. М., 1900-е, хромолитогр.
14. Неизв. худ. Реклама печенья «Кинг». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1900-е, хромолитогр.
15-16. Неизв. худ. Реклама «Двухкоронного шоколада» и какао Т-ва «Жорж Борман». СПб., 1900-е, хромолитогр.
17. Неизв. худ. Реклама московской почты. М., 1900-е, смешан. техника.
18. Неизв. худ. Премия Т-ва Брокар и К°. М., 1900-е, хромолитогр.
19. Неизв. худ. Реклама фабрики И.Л. Динга. М., 1900-е, хромолит., наклейка.


ОТРЪЗНОЙ КУПОНЪ.
1000-
ПЕРЕВОДЪ.
Изъ Москвы
На сумму 1000.-
Тысячу поклоновъ
МОСКВА
Кремль. - Kremlin.

17


ПРЕМІЯ
БРОКАРЪ и К°

18


І. Л ДИНГЪ
МОСКВА.

19



Экспромты и наброски моихъ гостей.
„Вѣна".

Спб. Улица Гоголя. 13.

20



21



22



23

20-23. Неизв. худ. Из серии рекламных открыток ресторана «Вена» в Петербурге. СПб.,1900-е, фототип.
24. А. Чикин. «Воспоминание о Пушкинских праздниках...». СПб., 1899, хромолитогр.
25. В.И. Россинский (?). Реклама мыла Т-ва Брокар и К°. М., 1900-е, хромолитогр.
26. Неизв. худ. Реклама жаток В.Вуда. Б/м, нач. 1900-х, хромолитогр.


Воспоминание о пушкинских празднествахъ
въ С.П.Б. Зоологическомъ саду 26 мая 1899 г.

24


Модное мыло
Т-во
Броккаръ и Ко
Москва
Съ разрѣшенія
выкройки

25


НѢТЪ БОЛЬШЕ ЗАБОТЪ у земледѣльца, разъ онъ
имѣетъ жатку Вуда "Нов. легк." или "Стандартъ",
повсюду въ Россіи зарекомендованныя съ
самой лучшей стороны.
ВАЛЬТЕРЪ А. ВУДЪ и Ко Берлинъ, S. O. 26.

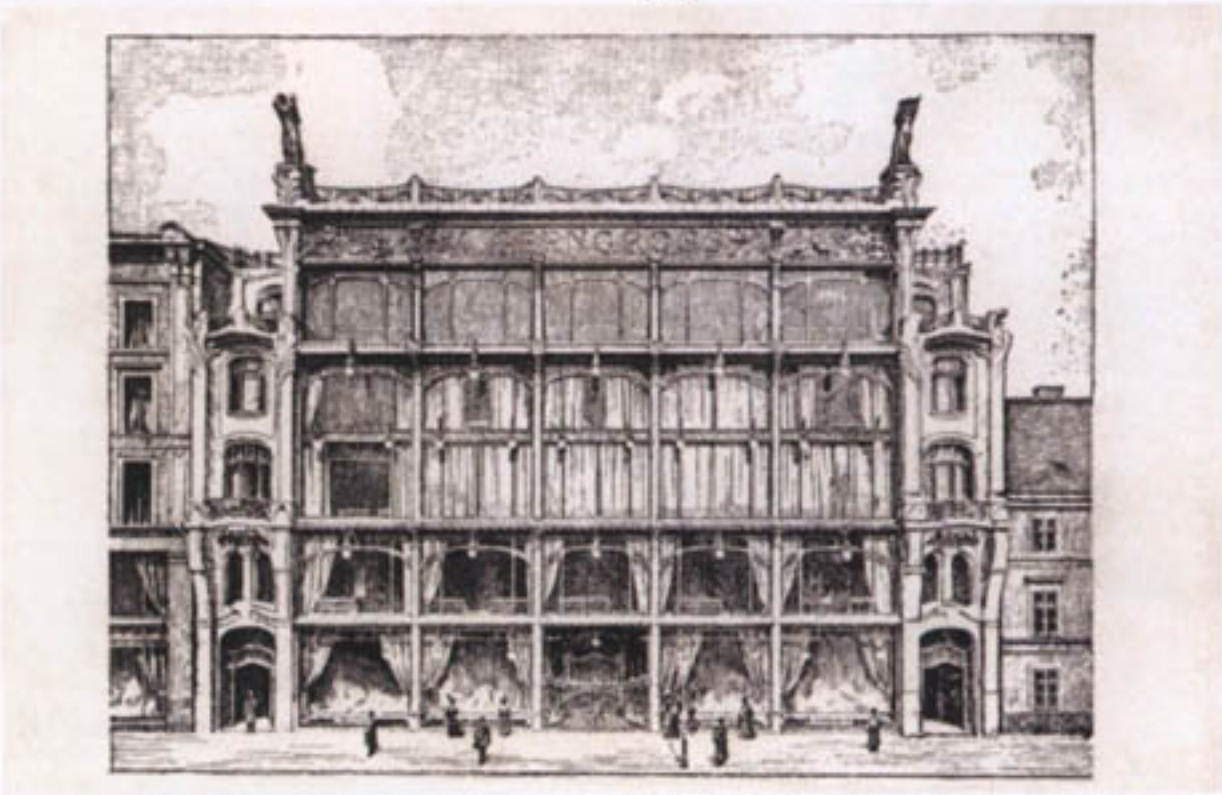
26



27



28



29

27-29 Неизв. худ. Реклама продукции книгоиздательства «Свет» в С.-Петербурге. СПб., 1900-е, литогр.
30. Неизв. худ. Реклама Дома Страхового О-ва «Россия» на Сретенском бульваре. М., 1900-е, хромолитогр.
31-33. Неизв. худ. Из серии «Россия в цифрах». Изд. Торгового Дома Эккель и Калах, М., 1910-е, хромолитогр.


Москва - Moscou.
Immeuble de la Compagnie d' Assurances „ROSSIA"
Boulevard Srétensky.
Домъ Страховаго Общества „РОССІЯ"
на Срѣтенскомъ бульварѣ.

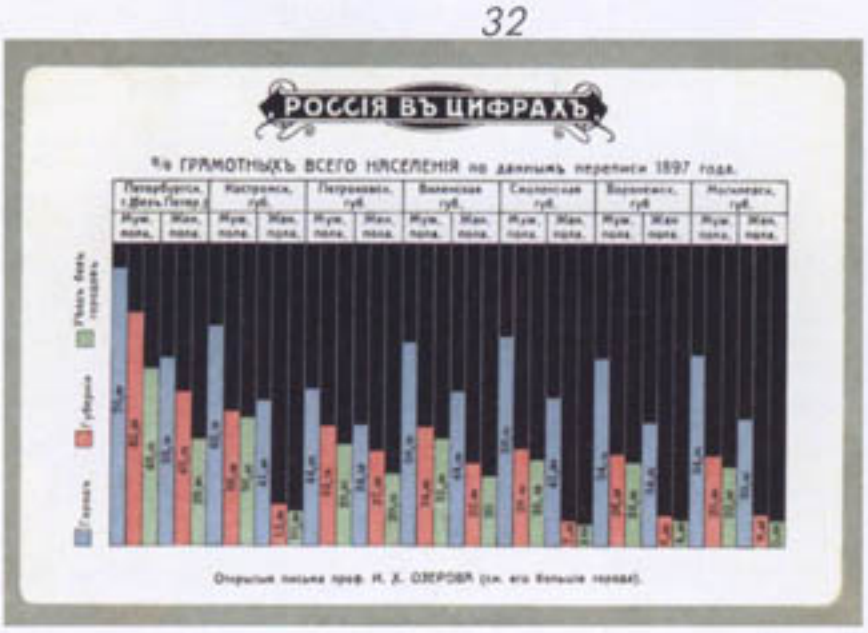
30


РОССІЯ ВЪ ЦИФРАХЪ
БОГАТСТВА РАЗНЫХЪ СТРАНЪ.
МИЛЛ. ДОЛЛАРОВЪ.

31


РОССІЯ ВЪ ЦИФРАХЪ
СРЕДНЕЕ ДУШЕВОЕ ПОТРЕБЛЕНІЕ ЧАЯ
ВЪ ГЛАВНЫХЪ СТРАНАХЪ
Великобританія
6,03
Голландія
1,45
Россія
0,91
Соед. Штаты
0,09

32


РОССІЯ ВЪ ЦИФРАХЪ
% ГРАМОТНЫХЪ ВСЕГО НАСЕЛЕНІЯ по даннымъ переписи 1897 года.

33



34



35



36



37

34. А.В. Дурново. «Выставка мебели...». СПб., 1908, хромолитогр.
35. Неизв. худ. Реклама Т-ва А.И. Абрикосова С-вей. Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1900-е, хромолитогр.
36. Неизв. худ. Реклама ламп Вестингауз. М., 1900-е, хромолитогр.
37. Неизв. худ. Премия Т-ва Брокар и К°. М., нач. 1900-х, хромолитогр.
38. С. Мюллер. Реклама гостиницы «Астория». Изд. гостиницы «Астория», СПб., 1910-е, трехцв.
39. Неизв. худ. Конверт рекламных открыток Компании Зингер. СПб., 1900-е, трехцв.
40. В.А. Табурин. Реклама швейных машин «Зингер». Изд «Зингер», СПб., 1910-е, хромолитогр.


ГОСТИНИЦА АСТОРІЯ
С.-ПЕТЕРБУРГЪ
HOTEL ASTORIA
ST. PÉTERSBOURG

38


Домъ КОМПАНІИ ЗИНГЕРЪ
С. Петербургъ, Невскій пр. у Казанск. моста.

39


SINGER

40


Домъ дѣтскихъ трудовыхъ артелей
состоящихъ подъ покровительствомъ
ИВ. Великой Княгини Елисаветы Ѳеодоровны

41


г. Омскъ.
Первая Западно-Сибирская Выставка
15 Іюня—15 Августа 1911 г.
Машинный павильонъ.

42



43



44



45



46



47

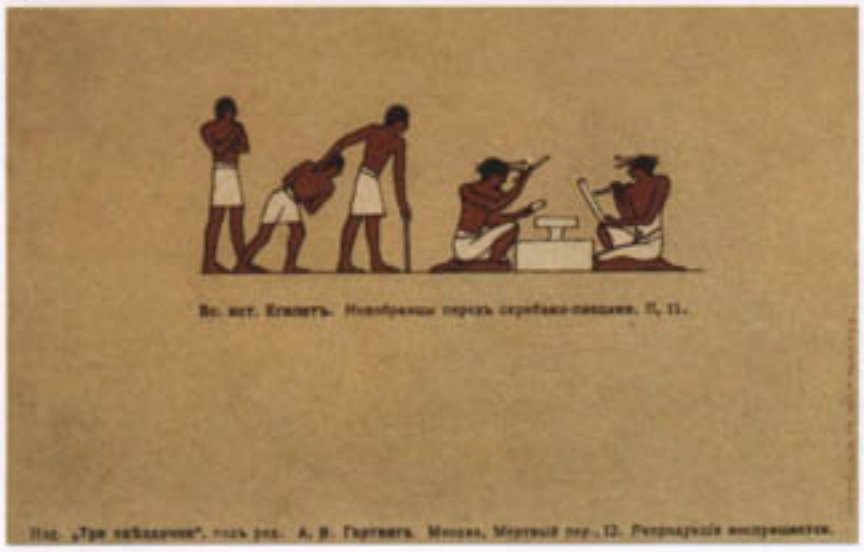
41. И.Е. Бондаренко. «Дом детских трудовых артелей...». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1915, хромолитогр.
42. Неизв. худ. Первая Западно-Сибирская выставка. г. Омск. «Машинный павильон». Омск, 1911, хромолитогр.
43. В.А. Покровский. «Проект православной церкви при Императорском Российском посольстве в Риме». Б/м, 1914, трехцв.
44. А.П. Шнейдер. «Всероссийская кустарно-промышленная выставка...». Изд. Всемирн. почт. союза, СПб., 1902, хромолитогр.
45. Неизв. худ. «Художественно-промышленная выставка...». Одесса, 1910, хромолитогр. с золотом.



48



49



50



51

46. А.В. Щусев. «Московское городское Братское кладбище. Храм, сооружаемый на участке, предназначенном для погребения сестер милосердия». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1910-е, трехцв.
47. Неизв. худ. Реклама пива Р.И. Крюгера. Томск. Изд. З.М. Маркус, СПб., 1900-е, хромолитогр.
48-49, 52-53. Неизв. худ. Серия рекламных открыток Т-ва «Треугольник». Пг.. 1910-е, хромолитогр.
50. НЕизв. худ. Открытки для учащихся для составоления альбомов; образцы детям для аппликации. Изд. «Три звездочки» О.А. Уткиной, М., 1910-е, хромолитогр.



52



53



54



55

51. Неизв. худ. Реклама сосок «Треугольник». СПб., 1910-е, хромолитогр.
54. А.П. Апсит. РЕклама французской обувной ваксы «Эклипс». Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1900, хромолитогр.
55. Неизв. худ. Реклама журнала «Малютка». Изд. Всемирн. почт. союза, б/м, 1900, хромолитогшр.
56-57. Неизв. худ. Модели одежды, рекламирующие фирму «Альберта Гюбнера в Москве». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1910-е, трехцв.
58. Неизв. худ. Рекламная открытка Т-ва П. Боткина сыновей. М., 1890-е (?), хромолитогр.



56



57


ОБРАЗЦЫ
ЧАЙНЫХЪ ОБЕРТОКЪ.
53
Высочайше утвержден.
ТОВАРИЩЕСТВО
ПЕТРА БОТКИНА
СЫНОВЕЙ
ВЪ МОСКВѢ.

58



59



60





61

59-60. В.И. Россинский. Из серии рекламных открыток Т-ва Брокар и К°. «Костюмы к постановке Московского Художественного театра «Горе от ума». Софья – актр. Германова, Фамусов – К.С. Станиславский. М., 1908, хромолитогр. с золотом.



62



63



64



65

61. Неизв. худ. Рекламная открытка Т-ва мануфактур Гука в С.-Петербурге. СПб., 1900-е, хромолитогр.
62. Е.Г. Соколов. Рекламная открытка ф-ки И.Л. Динга. М., 1900-е, хромолитогр.
63. А. Нечаев. Реклама продукции Д.И. Филиппова. Изд. Акц. О-ва Вецель и Науман, Лейпциг., 1900-е, хромолитогр.
64. Неизв. худ. Реклама Рамонской паровой ф-ки конфект и шоколада. Изд. Всемирн. почт. союза, СПб., 1900-е, хромолитогр.
65. Б.В. Зворыкин. Из серии открыток, рекламирующих гильзы «XX век» Тва насл. В.А. Белоусова. «Сказка о Сером Волке». Изд. Всемирн. почт. союза, СПб., 1900-е, хромолитогр.

VI. ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ

В русской открыточной графике тема женщины явно уступает в популярности и разнообразию графического воплощения предыдущим темам — «Сказке и фольклору», «Петербургу и Москве» и «Архитектурной старине». Тем не менее она, несомненно, одна из самых значимых для эпохи модерна, своего рода — знак времени. Во второй половине XIX века женщины во всем мире начинают все смелее и громче заявлять о себе в общественной и политической жизни, появляется так называемый «женский вопрос», внимание общества все чаще привлекают к себе незаурядные представительницы женского пола, самореализующиеся как личности. Общеизвестны были имена Жорж Санд, Полины Виардо, Сары Бернар.

В России этот процесс шел медленнее, в стране с ее еще патриархальным бытом до конца XIX столетия женщина воспринималась прежде всего как мать, хранительница семейного очага. Среди женских профессий преобладали бонны, гувернантки, няньки, кормилицы, прачки, кухарки, модистки, шляпницы, портнихи и т.д. Иными словами, сфера обслуживания. Правда, издавна существовала и область творчества, где без женщин никак нельзя было обойтись — это театр. Балерины, певицы, драматические актрисы — привычное для России проявление ярких женских

индивидуальностей. Мария Ермолова, Вера Комиссаржевская, Матильда Кшесинская, Анна Павлова — имена, значимые не только в России. Стоит упомянуть и единственную в своем роде женщину-математика Софью Ковалевскую, писательницу Зинаиду Гиппиус, поэтессу Анну Ахматову — ярчайшие звезды на небосводе русского Серебряного века.

И все же большинство профессий было в XIX веке русским женщинам еще не доступно. Лишь к концу века ситуация в России начинает постепенно меняться, русские женщины вслед за своими европейскими сестрами начинают борьбу за социальное и профессиональное равноправие с мужчинами. Образуется целое общественное движение суфражисток (от английского «surfrage» — равенство в правах), среди которых можно назвать имя небезызвестной музы русской революции Инессы Арманд. Начинает постепенно развиваться женское образование, женщин начинают принимать в университеты, организуются разного рода женские курсы. Так появляются женщины — врачи, ученые, архитекторы, художники. Сейчас, когда женщины в России профессионально занимаются буквально любым делом, ни в чем не уступая мужчинам, даже трудно представить себе, что вплоть до рубежа веков сама возможность женского образования оставалась проблематичной.



К. Саже. Из серии «Парижские фантазии». «Служанка». Париж, 1900-е, хромолитогр.

Вот почему характерной приметой эпохи безусловно являются женщины-художницы. Не случайно беспрецедентной известностью в конце XIX — начале XX века пользовалось имя молодой русской художницы Марии Башкирцевой, учившейся и работавшей в основном во Франции, рано умершей, но оставившей дневник, которым взахлеб зачитывалась молодежь всей Европы в начале XX века. Более всего в этом дневнике потрясала, собственно, сама незаурядная личность молодой девушки, свободной от привычных условностей и творчески независимой. На нее хотели походить многие. Отблеском незатухающего общественного интереса к Башкирцевой стали открытки с репродукциями ее живописных работ, изданные Общиной Св. Евгении в 1913 году.

Большинство женщин-художниц обычно занималось прикладным искусством, как Е.Д. Поленова, М.К. Тенишева и Р.Н. Браиловская, или проявляли себя в малых жанрах живописи и графики, как Л.М. Эндаурова и Е.М. Бём, А. Шнейдер и М.Я. Чемберс. Однако напомним, в эти же годы формируются мощное и неповторимое художественное дарование А.П. Остроумовой-Лебедевой, живописные

индивидуальности З.С. Серебряковой и О. Делла-Вос-Кардовской. Интерес к женщине проявлялся и в разного рода художественных экспозициях. В 1911 году в С.-Петербурге в Кружке любителей изящных русских изданий прошла выставка женских портретов, представившая, в основном, знаменитых русских аристократок и женщин императорской фамилии. Портреты были превосходны по исполнению, но любопытство вызывали и сами изображенные, в чертах которых улавливались нетривиальные характеры и судьбы. Не случайно Община Св. Евгении сочла необходимым представить наиболее интересные экспонаты выставки на серии тогда же выпущенных репродукционных открыток.

Женщина — «душа века», ей посвящены лучшие страницы литературы и поэзии Серебряного века, шедевры живописи и скульптуры. В ее образе, как в фокусе, с наибольшей силой и яркостью воплотилась борьба духовного и телесного, доброго и злого, темного и светлого, разумного и стихийного, аполлонического и дионисийского, раздумьями о единстве и противоположности которых была полна духовная атмосфера того времени. Культура эпохи, впервые проникшей в доселе неведомые глубины человеческой психологии и открыто заговорившей о телесной чувственности, впервые эстетизировавшей болезненное и уродливое, выстраивала свой собственный образ женщины, лишенный поклонения и идеализации, свойственных классицизму и романтизму. «Красивым стало больное и некрасивое — все, что мучительно. (...) И то, что когда-то считалось порочным и низменным, создавало культ, имеющий целью сладость собственных мучений. Грех и порок сделались новыми идолами современности, и их названия стали писать с прописной буквы. (...) Беспощадная, сильная и прекрасная своим нечеловеческим ликом, мечтательная похоть полонила мир. И художники отдались ей, со скрежетом борясь с ее властью. Так после женщин Достоевского пришли героини Врубеля, Сомова, Бальмонта, Сологуба, — все покорные цепям чувственности», — писал известный искусствовед рубежа веков барон Н.Н. Врангель.

Размышляя об отражении женских образов в современном русском изобразительном искусстве, он так определял женщину своей эпохи: «...эта женщина, сделанная Дьяволом, — не Ева, не Лилит, а Мечта наших дней... — девушка с невинным лицом ребенка, одетая как взрослая, в пышной прическе, раскрашенная как кукла, смесь дьяволицы и серафима, — с маленькой головой и большими глазами, как у бархатной бабочки, а рот — как

Е. Вебер. [Играющая девочка]. Б/м (Германия ?), NPG, нач. XX в.., хромолитогр.



кровавый цветок с крошечным розовым язычком кошечки, — смесь зла и невинности, подростка и старушки, — большой оранжерейный цветок в оправе Лалика, — старинное и острое слияние непонятного и знакомого, невинности и греха... Вот они — манящие призраки современности, женщины-тени, которыми населен рай».[204]

Несмотря на притягательность для Западной Европы начала века такого загадочного, эротического, даже порочного образа женщины, его интерпретации в графике русской открытки все же были немногочисленны. Пожалуй, ярче других его выразили С.С. Соломко, уподобивший женщину павлину, и С.П. Лодыгин, изобразивший ее в виде бабочки, хамелеона и змеи. Последний — «виртуоз штриха», все работы которого были «женственны, салонны, бердслеичны»[205], прославился в средних артистических кругах Петербурга, рисуя именно женские образы, впрочем, часто весьма надуманные и схематичные. В его рисунках «греховная» природа женской красоты, о которой рассуждали обыватели, нашла свое наиболее последовательное выражение. «Кукольные девушки с расцелованными пышными губками. Иногда видна грудь, почти чертежная. Нимфы запутались в изгибах лиан, водорослей или плывут в струящихся сигарных дымах».[206] Подражатель Бёрдсли, Лодыгин был, конечно, слабее своего кумира и в рисунке, и в композиции. Его «ню», скорее, напоминали раздевшихся юных жеманниц французского графика Хавье Саже, много работавшего в открытке.

Не миновала женщин и карикатурная графика, весьма популярная в те годы. Можно назвать несколько выразительных открыток с изображениями курсисток. Таковы женщины-студентки Н. Наядина (И.С.Кадулин). С добродушным сарказмом легко и выразительно неизвестный график (вероятно И.С.Кадулин) рисует расфуфыренную первокурсницу в киевской серии «Типы курсисток». Это о таких милых модницах, стараниями которых улицы городов Европы эпохи модерна напоминали порой выставки экзотических туалетов, с тоской вспоминал впоследствии в эмиграции князь Сергей Щербатов — художник, чуткий ко всем проявлениям красоты: «... серо и уныло без этих пестрых шляп, развевающихся перьев, изумительных по роскоши платьев с модными тогда пелеринами, кружевами и боа...».[207] Иные — еще более эмансипированные типы юных дев — предстают в открытках Л.О. Пастернака и С.С. Соломко — «Студентка» и «Парижанка».

И все же совершенно очевидно, что в сфере открытки образы современниц, кажется, волновали русских худож-

204. Врангель Н.Н. Любовная мечта современных русских художников // Аполлон, 1909, № 3, С. 31.
205. Виртуоз штриха – Сергей Лодыгин // Всемирная иллюстрация, 1923, № 9, С. 10.
206. Милашевский В.А. Указ. соч. С. 46.
207. Щербатов С. Указ. соч. С. 97.

ников-графиков начала века гораздо меньше, чем женщины прошедших столетий. Вероятно, и в этом проявляла себя могучая инерция русской патриархальности, еще не смирившейся с выходом женщины из семейной тени. Поразительно, но среди изображений явно лидировали «боярышни» в тяжелых мехах, парче и сверкающих украшениях. Неповоротливые и чинные, они самой своей монументальностью воплощали неоспоримую принадлежность к семейному «терему». Это были своего рода «выходные» женщины, их красота являлась чем-то вроде дополнительной визитной карточки супруга или добротного документа, подтверждающего его благостояние. Поэтизировались и куртуазные персонажи XVIII столетия — манерные красавицы в кринолинах и пудреных париках, как будто нарочно подчеркивавшие свою бутафорскую искусственность и принадлежность эфемерному празднику. Их прелесть и состояла в их игрушечности, полном отрыве от реальности с ее проблемами и бедами.

«Сон о минувшем всегда сильнее реальности. (...) И мнится: пришли наряженные в старые платья, бальзамированные, призрачные тела далеких. На фоне старинных парков, на фоне усадеб с колоннами, на берегу спящих озер, словно листья осени, шуршат они. Бледнолицые, грустноокие, печальные, осенние... Трудно решить: старые ли гримируются по-новому, или молодые нарядились в бабушкины платья?»[208] В самом деле, образы женщин древней Руси в их тяжелых, сохраняющих память о византийской роскоши нарядах, кокетливые, вечно интригующие дамы XVIII века и тонкие задумчивые девушки пушкинского времени, едва ли не доминируют в открытке эпохи модерна, вытесняя своих эмансипированных потомков. В этом — очевидное отличие русской открыточной графики от западноевропейской, ее особенность.

Изящная головка русской барышни в жемчужном кокошнике целомудренно глядит с открытки художника К.Е. Маковского — этого плодовитого «русского Тьеполо»[209], как его в ту пору иногда комплиментарно называли, — страстного коллекционера старинной мебели, оружия, женских кокошников (!) и ювелирных украшений. Задумчиво созерцает своего владельца «Русская женщина старого времени» с открытки П.А. Сведомского; полны жизнерадостности и телесного здоровья боярышни с акварелей В.А. Боброва; его же темноглазые цыганки в нарядных национальных костюмах грациозны и дышат восточной истомой; немного аляповаты и кичливы боярышни Е.П. Самокиш-Судковской; строги и благородны одухотворенные верой женщины М.В. Нестерова.

208. Врангель Н.Н. Любовная мечта... С. 43.
209. Милашевский В.А. Указ. соч. С. 26.

Головка боярышни на открытке С.С. Соломко трактована более современно, напоминая (особенно своим головным убором) портрет Сары Бернар в роли царицы Феодоры, созданный знаменитым французом Рене Лаликом.[210]

Совсем иные женские образы на других открытках Соломко, у Сомова и Борисова-Мусатова. Величественная красавица в напудренном парике XVIII столетия — жертва Амура изображена С.С. Соломко в компании с ухмыляющейся мраморной гермой; вереница нескромных юнцов и фривольных извращенных девиц того же времени активно интригуют в традиционно изящных картинках К.А. Сомова. Размышляя о женщинах с его картин, Н.Н. Врангель замечал, что Сомов принадлежит к тем художникам, кто «любит тех, которые не только позволяют, но и требуют ласк. Раздетые и одетые, лежа, сидя и стоя, вдвоем с подругой или с собачкой, или с нарядным кавалером, даже со своим веером они мечтают о любви».[211] Любовь — этот «грозный бич, жадный вампир, высасывающий живую душу, острый яд, вносящий в молодое цветущее тело убийственные ферменты разложения»[212] — главное содержание большинства открыток Сомова. Ею дышат все четыре пленительных картинки из серии «Времена года» (1907), изумрудно-серебристая, переливчатая «Идиллия» (1912) и другие сюжеты.

Незаурядна графическая композиция «Встреча у колонны» В.Е. Борисова-Мусатова (ее воспроизведение помещено в раздел «Архитектурная старина», где она удачно дополняет тему русской усадьбы) — возможно, единственное его произведение, созданное специально для открытки. «...У этого физически обездоленного, маленького горбуна был подлинный декоративный талант и большое благородство цвета; его композиции из эпохи кринолинов, в обстановке русских усадеб, с их парками и водоемами отличались своим особым стилем и ничего не имели от шаблона и подражательности. Русские по духу, они были пропитаны подлинной поэзией».[213] Эти слова прекрасно иллюстрирует нежная по колориту, движению и графической манере названная открытка художника, проникнутая нарождающейся эстетикой ностальгического русского неоклассицизма.

Женщин той же эпохи изобразил Л.С. Бакст в совершенной по графическому замыслу и композиции открытке «В мастерской художницы». Трое женщин на ней повернуты к зрителю спиной, их лица устремлены к картине, изображающей молодого человека в феске и с трубкой. Фон открытки белый, на нем лишь легким карандашным намеком

210. См.: Mervin S., Prunhuber C. Femmes. Paris, 1987. P.169.
211. Врангель Н.Н. Любовная мечта... С. 44.
212. Левинсон А.Я. Указ. соч. С. 37.
213. Щербатов С. Указ. соч. С. 34.

обрисован интерьер мастерской — нижняя часть торса Аполлона Бельведерского, драпировки, занавешенное окно. Однотонно окрашены только три женских платья и головки их обладательниц в шляпках и без них. Собственно, необычность и свежесть изображению придает крепко выстроенная художником композиция из цветовых пятен — черных, коричневых, красных, темно голубого и цвета умбры.

Галерею женских образов пушкинского времени продолжает курьезная «Татьяна» Е.М. Бём. Как большинству персонажей художницы, кудрявой «Татьяне» лет семь и она старательно выводит непослушной ручонкой: «Я к вам пишу, чего же боле?» Любопытно, что эта открытка своего рода самопародия, поскольку к юбилею Пушкина в 1899 году художница нарисовала взрослую Татьяну — следующая оказалась малюткой. Кстати, первой открыткой Бём с надписью, сделанной рукой ребенка, была иллюстрация к рассказу А.П. Чехова «Ванька» со словами: «...Милый дедушка Константин Макарыч и пишу тебе письмо», — написанными начинающим писать мальчиком — внуком Е.М. Бём».[214] Впоследствии художница не раз использовала этот прием, по-видимому, уже самостоятельно стилизуя детский почерк. Образ Татьяны воплотила в открыточной акварели и Е.П. Самокиш-Судковская.

Галерея современниц в русской открытке гораздо беднее и менее возвышенна, чем образы минувшего. Исключая несколько изысканных графических женских портретов работы С.В. Чехонина и О. Делла-Вос-Кардовской, а также многочисленные перепечатки парадных живописных портретов женщин императорской семьи, знатных аристократок, богатых купчих и актрис, чаще всего на рисунках художников тех лет можно найти детей и старушек — они явно интереснее для большинства художников, чем девушки цветущего возраста. Дети, бабушки и няни в пастелях Л.О. Пастернака, дети В.А. Серова, крестьянские дети З.Е. Серебряковой и других крупных мастеров свого времени достойно представляют в открытке детскую тему, по природе своей неразрывную с женской.

Квинтэссенцией «изящества» в изображении женщин эпохи модерна — женщин-кукол, женщин-грез, — по-видимому, следует считать претендующую на изысканный вкус серию открыток журнала «Стрекоза» с портретами «премированных» (так сообщалось в нескромной рекламе) красавиц. Выполненные в подражание аналогичным западноевропейским образцам, они, впрочем, не лишены доли изобретательности в композиции и орнаментике. Известное благородство и обобщенность им придает и то,

214. [Степанов И.М.] Указ. соч. С.17.

что они не цветные, что было редкостью в сфере художественной рисованной открытки.

Еще более «снижены» женские типы курортных адюльтеров в довольно выразительных по рисунку графических сериях Е.П. Самокиш-Судковской «На воды». Любопытно, что эти открытки представляли собой развитие несложных любовных сюжетов, что было совершенно новым для открытки. Это своего рода первые рисованные комиксы, снабженные изобразительными мотивами стиля модерн. Юмористические сценки «Ловля мужей в Германии», «Pardon! Здесь отдается комната для одинокого!...» неизвестных авторов, «Дева» М. Щеглова и другие возвращали русские женские образы из исторических эпох, представавших воображению как времена утраченной гармонии, в круг суетной повседневной жизни. Однако этот круг в русской открытке очень невелик.

Вновь обращает нас мысленно к женским образам далекого прошлого хрупкий и нежный «Портрет M-lle C» С.В. Чехонина. Изображающий современницу, он и по форме (овал), и по композиции, и по настроению апеллирует к эстетике классицизма и ампира. «С.В. Чехонин по всему своему художественному мировоззрению принадлежит все же старому, эпохе стилистических увлечений и эстетства, второго поколения «Мира искусства»[215] — считали его современники, и с этим суждением трудно не согласиться, глядя на изящные чехонинские женские портреты на открытках начала века.

Стоят упоминания и открытки, отразившие современную жизнь крестьянских женщин. Их число также невелико, но само их наличие — важная составляющая целостного представления об эпохе русского модерна. Тогда впервые в массовом искусстве появились не идеализированные, а реальные персонажи русской деревни, с натруженными руками, с обветренной кожей, подвязанные цветастыми платками и в пестрых ситцевых одеждах. Эту еще неведомую многим крестьянскую «ситцевую» Россию — не этнографическую, а подлинную, неприкрашенную, часто с грубыми манерами и дурным вкусом, начавшую медленно, но неуклонно изменяться, стали изображать и в графике. Среди открыток с подобной тематикой можно назвать сельские жанровые акварельные картинки А. Третьякова, некоторые работы С.Я. Ягужинского, К.Юона и других.

215. Данько Е. С.В. Чехонин // В кн.: Мастера современной гравюры и графики. Под ред. В. Полонского. М., 1928. С. 64.



1



2



3

1. К.Е. Маковский. «Головка боярышни». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.
2. К.Е. Маковский. «Голова старушки». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1898, хромолитогр.



4



5



6

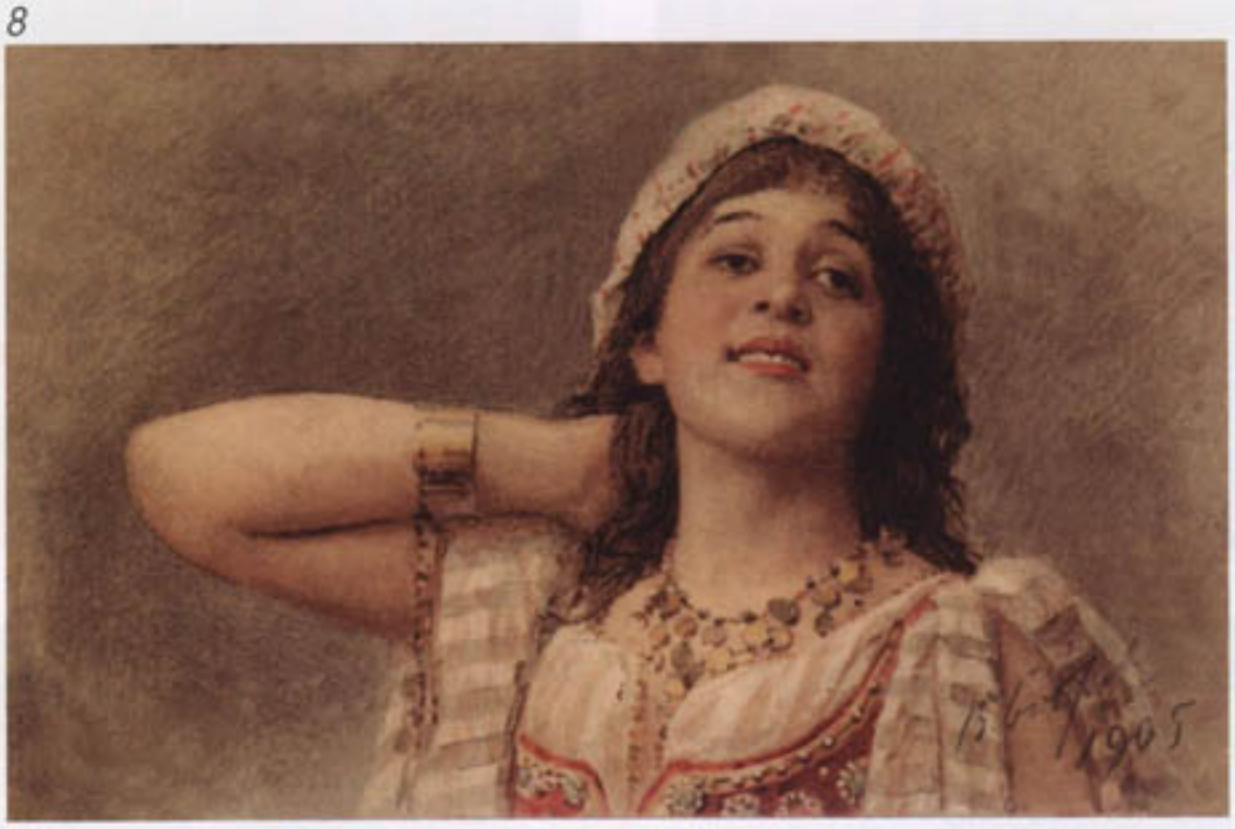


7

3. Е.М. Бём. «Я к вам пишу...» Изд. Общ. вспомоществ. учащимся женщинам, СПб., 1900-е, хромолитогр.
4. П.А. Сведомский. «Русская женщина старого времени». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.
5. В.А. Бобров. «Эстер». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, хромолитогр.
6. В.А. Бобров. «Боярышня». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.
7. В.А. Бобров. «Блондинка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, трехцв.
8. В.А. Бобров. «Головка цыганки». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1901, хромолитогр.



8



9



10



11



12



13



14

9. В.А. Бобров. «Истома». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, хромолитогр.
10. Е.П. Самокиш-Судковская. «Флирт». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1899-1901, хромолитогр.
11. С.С. Соломко. «Головка боярышни». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1898, хромолитогр.
12. С.С. Соломко «Боярышня» Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1899- 1901, хромолитогр.
13-14. С.С. Соломко. «Вопрос», «Счастливая пора». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



15



16



17

15. С.С. Соломко. «Персианка за работой». Изд. AJ. Ostrowski,б/м, 1910-е, трехцв.
16-17. С.С. Соломко. «Счасть ли?», «Встреча». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



18



19



20

18. М.В. Нестеров. «Христова невеста». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1907, (по акв. 1904 года), трехцв.
19. М.В. Нестеров. «На горах». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1899, хромолитогр.
20. А. Третьяков. Из серии о. с картин художника. «Гульбина». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



21

21. М.В. Нестеров. «В сумерках». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, хромолитогр.



22

22. Е.П. Самокиш-Судковская. «Боярышня». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., нач. 1900-х, хромолитогр.



23



24



25



26

23-24. Е.П. Самокиш-Судковская. «Из под венца», «Головка в кокошнике». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903, 1904, хромолитогр.
25. А.П. Шнейдер. [Плакат Всероссийской кустарно-промышленной выставки в С.-Петербурге]. Изд. Всемирн. почт. союза, СПб., 1902, хромолитогр.
26. П.М. (?) [Кустари-ложечницы за работой]. Б/м, нач. 1900-х, хромолитогр.
27. В.А. Бобров. «Любаша». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг.., 1917, хромолитогр.
28. 13-14. С.С. Соломко. «XVIII столетие». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



27

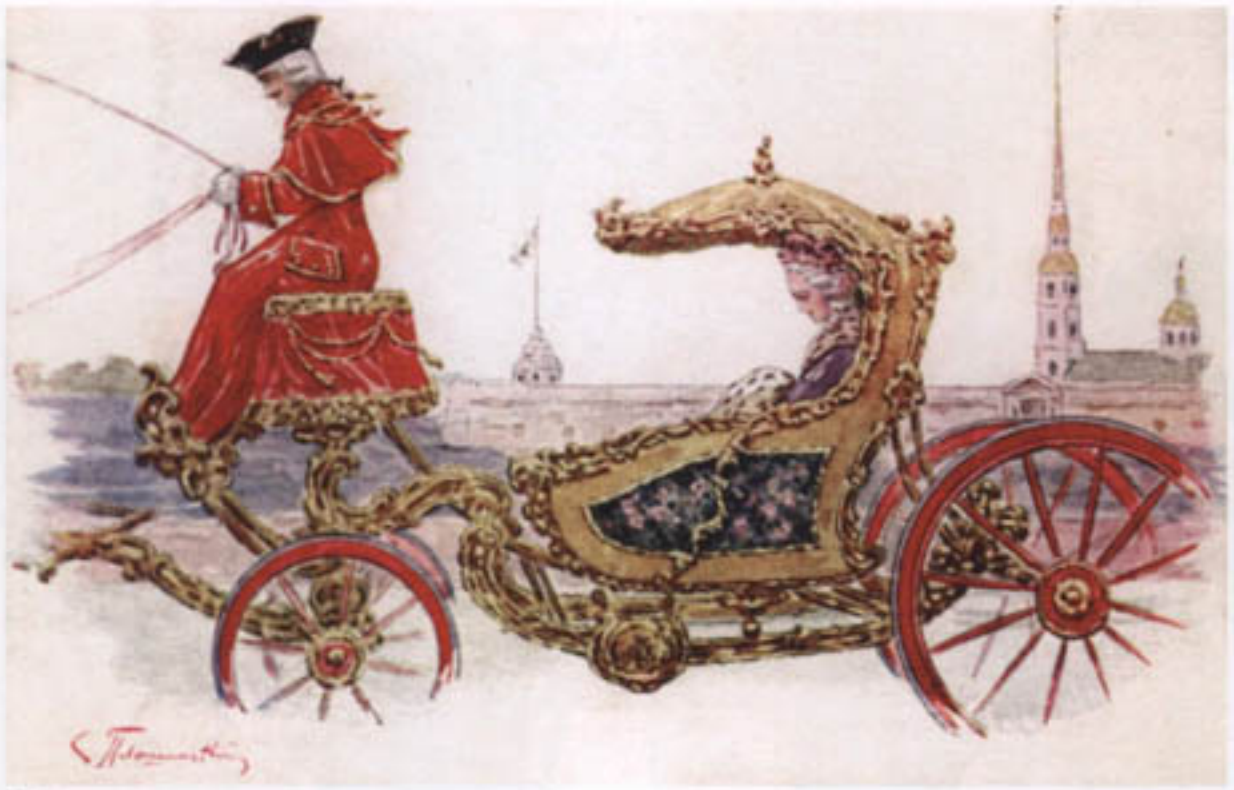


28



29

29. К.А. Сомов. «Идиллия». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв.
30. С. Плошинский. «Старый Петербург: с праздничным визитом». Изд. «Салон », Пг., 1916, трехцв.
31. С.С. Соломко. «Враг прячется». Изд. Theo Stroefer, Нюрнберг, 1910-е, трехцв.
32. С.С. Соломко. «Эко чучело!» Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



30



S. Solomko. Der Feind verbirgt sich! — L'ennemi se cache! — The enemy conceals himself!

31



С. Соломко. „Эко чучело!" (временъ Императрицы Елисаветы Петровны).

S. Solomko. Modernes Kleid (zu Kaiserin Elisabeth's Zeiten).

Robe moderne (du temps de l'Impératrice Elisabeth).

32



33



34



35

33. Е.П. Самокиш-Судковская. «Татьяна» (Евгений Онегин). Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
34. С. Плошинский. «На святках: «Сбор ряженых». Изд. «Салон», Пг., 1910-е, хромолитогр.
35-38. К.А. Сомов. Серия «Времена года». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв.


Весна . Le Printemps
К. Сомов.

36


Лето . L'Été
К. Сомов.

37


Осень . L'Automne
К. Сомов.

38

39



40



39. Л.С. Бакст. «В мастерской художницы». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1916(по рис. 1906 года), хромолитогр.
40, 42. Неизв. худ. [Женская головка] Б/м, 1900-е, хромолитогр., наклейка.



41



42



43



44

41. С.С. Соломко. «Парижанка». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
43. В.А. Бобров. «Головка Кавальери». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр. с золотом.
44. О.Л. Делла-Вос Кардовская. «Портрет». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, трехцв.



45



46

45. С.С. Соломко. «Тщеславие». Изд. Theo Stroefer, Нюрнберг, 1910-е, трехцв.
46. С.С. Соломко. «Рабыня». Изд. И. Лапина, Париж, 1910-е, трехцв.
47-50. Неизв. худ. [Женские головки]. Изд. журнала «Стрекоза», СПб., 1901, автотип.



47


Ну как он, ты теперь
покриваешь в новом фонт
ку а привыкла к магази
ному Романцево дабина?..
твой Гаш
1909г. 24 июня
Изданіе журнала „Стрекоза".

48



49



50



51



52



53



54



55



56

51-58. С. П. Лодыгин. Серия символистских открыток. Изд «Художественная открытка», Пг., 1916, хромолитогр.
59. Неизв. худ.[Девичья головка]. Б/м, 1900-е, литогр. с золотом.



57



58



59

60. М.С. Кер. «Реставрация». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
61. Б. Гутман «Соперники». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
62-63, 65. Л.О. Пастернак. «Девочки», «Лидия-Елизавета», «В детской». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, трехцв.
64. Е. Лебедева-Анохина. «По небу, по синему тучечки плывут...» Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.



60



61



62



63



64



Пастернакъ.
„Въ дѣтской".

L. Pasternak.
„Les enfants".

65

66-68. З.Е. Серебрякова. Из серии «Типы Курской губернии». «Табунщик», «Девушка», «Девушка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1908 (по рис. 1905 года), трехцв.



66



67



68



69



70

69. В.А. Серов. «Дети». Изд. Общ.в. Евгении, СПб., 1904 (по рис. 1903 года), хромолитогр.
70. Б. Гутман. Из серии «Дети»: «Любовь слепа». Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв.
71. С.В. Чехонин. «Портрет М-lle С.» Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1916, трехцв.



71



72



73



74



75

72. С.В. Чехонин. «Миниатюра портрет Л.С.В.» Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, трехцв.
73. Неизв. худ. [Лыжница]. Б/м, 1900-е, хромолитогр.
74. И.Е. Репин. «Свежий ветер». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1903 (по рис. 1902 года), хромолитогр.



76



77



78



79



80

75-76. Л.О. Пастернак. «Няня за шитьем», «Студентка». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, 1915, трехцв.
77-80. И.С. Кадулин. Из серии «Типы курсисток». Изд. «Рассвет», Киев, 1911, трехцв.



№ 3. Любовь это ты!

81



№ 2. Мы встали на ноги.

82



№ 3. Мы стали молоды.

83

81-87. Е.П. Самокиш-Судковская. Из серии «Поездка на воды». Изд. Всемирн. почтов. союза, М., 1900-е, трехцв.



b1. Камни въ печени и камни на сердцѣ.

84



a1. Безъ здоровья жизнь не мила.

85



b 2. Эскапада въ область Амура.

86



a 6. b 4.



88



89

88. К.Ф. Юон. «Рисунок». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв.
89. С.Ю. Судейкин. «Жмурки». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг.., 1916, трехцв.

VII. МИР СЦЕНЫ

Как известно, именно эпоха модерна подняла русское театрально-декорационное искусство на небывалую до того времени высоту, возбудив интерес к нему во всем мире. Тогда впервые эскизы декораций и костюмов стали самоценными художественными произведениями, фактически сравнявшись с другими жанрами станковой и прикладной графики. Любование рисунками театральных костюмов и оформления сцены в иллюстрированных журналах, начало выставочного экспонирования и коллекционирования таких работ — в порядке вещей того времени. Не случайно в эти годы на базе частных коллекций формируются первые в стране театральные музеи. Самой знаменитой из них стала коллекция московского купца и одновременно самого верного и преданного поклонника русского театра Алексея Бахрушина.

Вполне естественно, что эту постоянно развивающуюся, полную новых идей и талантливых реформаторов сферу не миновало внимание открыточного жанра. Сюжеты русских открыток, посвященные театру, можно условно разделить на три группы — эскизы декораций, театральные костюмы и оригинальные рисунки на темы театра и внутритеатральной жизни. Первые две группы наиболее многочисленны, хотя число художников, принимавших участие в их создании, сравнительно невелико.

Эскизы театральных декораций в открыточной графике представлены, в основном, работами И.Я. Билибина, Н.К. Рериха и М.В. Добужинского. Большинство их театрально-декоративных работ не предназначалось специально для открыток, что впрочем, не мешало некоторым из избранных для воспроизведения композиций точно отвечать требованиям открыточной специфики. Среди подобных изданий отметим чрезвычайно нарядную открытку М.В. Добужинского «Танцующие барышни» — эскиз декорации к пьесе М.Н. Загоскина «Урок матушкам» (1911). Чудесны усадебные интерьеры для тургеневского «Месяца в деревне», также созданные Добужинским, ставшие такими привлекательными и популярными в 1910-е годы — период расцвета русского неоклассицизма.

Несколько особняком среди декорационных сюжетов стоят работы Сергея Судейкина, выделяющиеся яркой индивидуальностью живописной манеры. Его работы, изображающие театральное действо или персонажей спектаклей, немного напоминают народные картинки, так называемое «наивное искусство», и отличаются поразительным многоцветьем. Живопись мастера нарочито вызывает в памяти сочные аляповатые образы ярмарочного балагана, в котором, на первый взгляд, не слишком заботятся о цветовой гармонии. Однако цветовая полифония Судейкина как раз тонко гармонизирована — каждая работа словно диковинная инкрустация из сверкающих самоцветов.



М. В. Добужинский. Костюм из «Хижины, спасенной казаком». (Юбилейный спектакль в память 1812 года в доме гр. Шуваловой). Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1917, хромолитогр.

Театральный костюм в открытке прежде всего связан с именами Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа и И.Я. Билибина. Костюмы к спектаклям «Карнавал Шумана» и «Фея кукол», созданные Л.С. Бакстом, наглядно демонстрируют его неподражаемый графический дар и поистине уникальное декоративное мастерство. Однако несмотря на то, что они великолепно смотрятся на открытках и в их размещении на открыточном поле проявлен и подлинный полиграфический профессионализм, степень авторской адаптации их к специфике открытки минимальна. Несколько более затейливо скомпонованы костюмы к балету «Павильон Армиды» А.Н. Бенуа. На всех четырех открытках серии персонажи сгруппированы по двое, образуя смысловые пары — Армида и Ринальдо (главные герои, сошедшие по сюжету пьесы со старинного гобелена), Одалиска и Паша, Виконт и Маркиз, Придворный кавалер и Дама. Самая нарядная и динамичная открытка серии изображает Армиду и Ринальдо, как бы выходящих к зрителям на аплодисменты после спектакля.

Непревзойденным примером полного графического приспособления театральных эскизов к воспроизведению

на открытках является серия костюмов И.Я. Билибина к опере «Борис Годунов». Художник сначала готовил рабочие эскизы, носившие чисто служебный характер — с комментариями на полях для исполнителей, даже не полностью раскрашенные[216], а затем выполнял по ним новые графические листы, специально предназначенные для выставочного показа или подготовленные для полиграфического воспроизведения. Все сюжеты «годуновской» серии были серьезно доработаны художником именно с учетом размера открытки и особенностей ее восприятия — добавлены рамки, картуши с надписями, некоторые другие детали. Каждый рисунок превратился в самостоятельную графическую композицию, которая может существовать как в ансамбле с другими картинками серии, так и отдельно, что естественно для любой профессионально подготовленной открыточной серии. Кстати, первоначально серия предполагалась с большим количеством сюжетов. Помимо костюмов мужских персонажей художник разработал для открыток и женские одеяния, рисунки которых сохранились в его графическом наследии[217]. По каким-то причинам они опубликованы не были.

Кроме декораций и костюмов, мир сцены в открытке представляет еще одна тематическая группа — оригинальные рисунки на театральные темы, исполненные специально для открыток, чаще всего с рекламными целями. Хотя такие открытки немногочисленны, они, пожалуй, представляют наибольший интерес с точки зрения рассматриваемого нами жанра открыточной графики.

Понимание всех его особенностей, незаурядное графическое и композиционное мастерство отличает серию рисунков И.А. Федотова к «Нюрнбергским Мастерам Пения», поставленным в московской опере С.И. Зимина. Большинство сюжетов подписано инициалами И.Ф., но на одном отчетливо видна подпись художника. Заключение линеарных, в меру условных изображений в рамки в виде гирлянд, обилие надписей в прихотливо изогнутых лентах, стилизованных в духе книжной графики немецкого средневековья, изысканность холодной цветовой гаммы изображений – все изобразительные средства направлены на создание стилистически единой, совершенной композиции каждого сюжета.

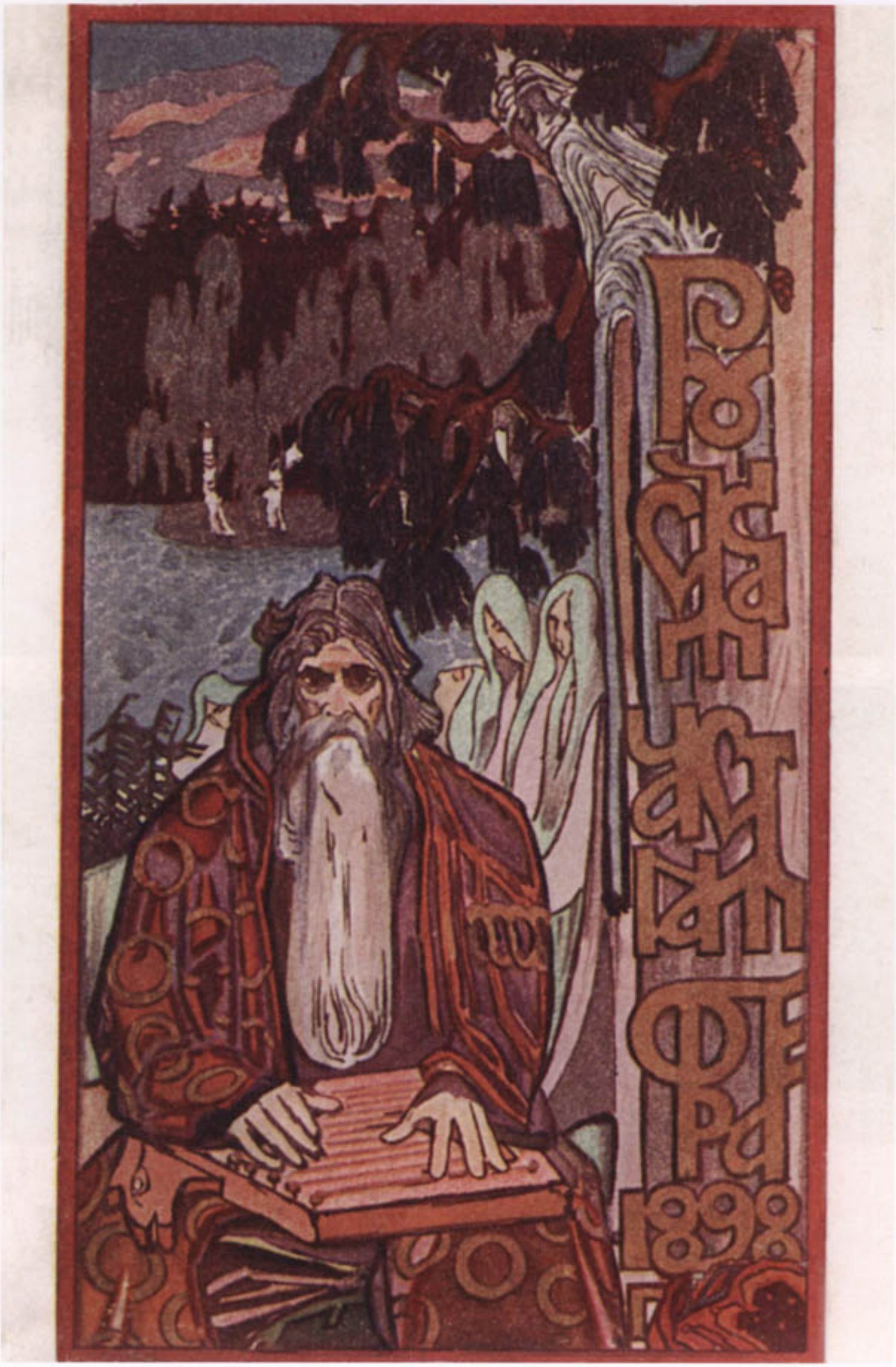
Очень ритмичны и оригинальны по замыслу петербургские открытки, рекламирующие цирк «Cardinale's». Хотя автор их неизвестен, это, бесспорно, был незаурядный график. Достаточно посмотреть как «музыкально» располагает он мужские и женские фигуры в первом сюжете, как разме-

216. Голынец Г.В., Голынец С.В., Билибин И.Я. М., Изобразительное искусство, 1972. С. 91-92.
217. Там же. С. 92.

щает на поле открытки пятна, залитые черным цветом, как комбинирует полоски на брюках акробатов и клетки на платьях их помощниц и куклы. Здесь художник создает сложную композицию из акробатических приспособлений и фигур, заставляя их замереть в самый рискованный момент номера.

Для полноты представления о теме театра в открытке модерна нельзя не упомянуть и театральные плакаты, которые также изредка дублировались на открытках. Упомянем характерно «модернистский» плакат М.А. Врубеля, сделанный для представлений частной оперы С.И. Мамонтова в 1898 году — следует заметить, что его публикация на открытке не имела ничего общего с задачами рекламы этого театра, а была предпринята для популяризации наследия гениального мастера после его смерти.

Напротив, именно рекламные цели преследовал репринт плаката театра Соловцова, распространявшийся для привлечения публики. Автор этого выразительного плаката неизвестен. Его эстетика уже явно свидетельствует о наступлении иной эпохи. На смену модерну приходила менее романтическая и изысканная апология материальности и практицизма, обретавшего нередко форму гротеска. До становления нового стиля было еще далеко, и плакат театра Соловцова демонстрирует стилистику этого переходного периода.


1898





2





3





4



5



6



7



8

1. М.А. Врубель. «Баян». «Русская частная опера. 1898». (с плаката). Изд. Общ. Св. Евгении, 1912, трехцв.
2-4. А.Н. Бенуа. Из серии костюмов к балету «Павильон Армиды». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, хромолитогр
5-6. И.С. Федотов. Из серии «Нюрнбергские мастера пения» — постановка Оперы С.И. Зимина. Изд. Т-ва Скоропеч. А.А. Левенсонг, М., 1909, хромолитогр.
7. Вел. кн. Елизавета Федоровна. «Иоланта». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1902, хромолитогр.



9



10



11



12



13



14

8. А.Н. Бенуа. «Арлекинада». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1909, фототип.
9-15. И.Я. Билибин. Из серии костюмов к опере «Борис Годунов». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1908, хромолитогр.



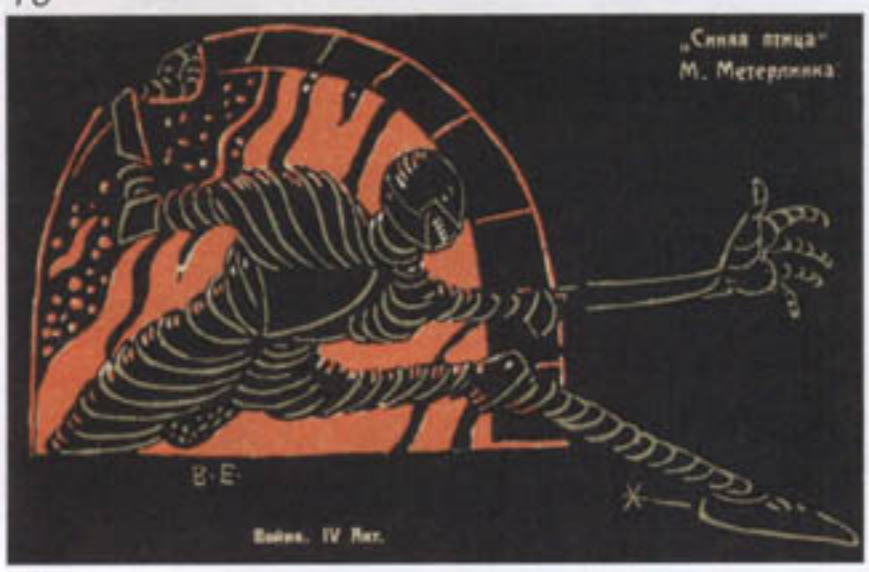
15



16



17



18



19

16-25. В.Е. Егоров. Серия «Синяя птица» М. Метерлинка. Изд. В.Е., М., 1900-е, хромолитогр.



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31

26-33. Д. Моор. Серия шаржей на известных московских актеров и деятелей Московского художественного театра, одетых в костюмы эпохи Александра I. СПб., 1910-е, хромолитогр.



32



33



34

34. И.Я. Билибин. Эскиз декорации к опере «Руслан и Людмила» в постановке Народного Дома Императора Николая II. Изд. Общ. Св. Евгении. СПб, 1914, трехцв.



35



36



37



38



39

35-42. Л.С. Бакст. Из серии костюмов к балету «Фея кукол». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.
43. Л.С. Бакст. «Маска». Из серии рисунков костюмов к «Карнавалу Шумана». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1910, трехцв..
44. М.В. Добужинский. «Марионетка» (пролог для «Кукольного



40



41



42



43



44

театра»). Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1916, хромолитогр.
45-46. С.Ю. Судейкин. «Пастораль», «Маскарад». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, трехцв.
47. Б.И. Анисфельд. «Садко» (Царство подводное). Эскиз декорации для балета. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, трехцв.



С. Судейкинъ.
„Новолуніе".

S. Soudeikine.
„Nouvelle lune".



С. Судейкинъ.
Маскарадъ.

S. Soudeykine
Bal-masqué.

45

46



Б. Анисфельдъ.
„Садко" (Царство подводное).
Эскизъ декораціи для балета.

B. Anisfeld.
„Sadko" (Royaume sous-marin).

47

48-49. С.Ю. Судейкин. «Кукольный театр», «Арлекинада». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1916, трехцв.
50. М.В. Добужинский. «Танцующие барышни». (Эскиз декорации к пьесе М.Н. Загоскина «Урок матушкам»). Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, трехцв.
51. М.М. Щеглов. Илл. к пьесе-сказке Н. Шкляр «Бум и Юла». Изд. детского альманаха «Творчество», Пг.., 1917, трехцв.



48



49

52. Н. Ульянов. «Карточный театр». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1912, трехцв.



50



51



52

VIII. ДЕКОРАТИВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Тема декоративных композиций в определенном смысле подытоживает тематическую панораму открытки русского модерна. Хотя она далеко не самая представительная, но, несомненно, одна из самых органических для этой эпохи. «Характерная особенность «нового стиля» заключается в том, что он старается как можно ближе подойти к природе во всей ее простоте и во всем ее своеобразном, капризном сочетании линий и оттенков... Растекающиеся струи воды, мимолетная сетка пены, покрывающая волну красивым и причудливым переплетом, бесконечное разнообразие в сплетениях жилок и волосных сосудов в нежной ткани, древесного листа — все это служит элементами и основаниями «нового стиля». В нем все — изменчивость, гибкость, волнообразие»[233]. Природоподобие пронизывает всю область формотворчества стиля — от архитектурного сооружения и его декорации до утилитарной орнаментики ресторанных меню и конфетных оберток. «Животные, птицы, цветы, листья, деревья — излюбленные мотивы в орнаменте модерна»[234].

Это была первая эпоха, которая открыто продемонстрировала свои предпочтения в мире флоры (ирис, орхидея, подсолнух, мак, вьюнок) и фауны (павлин, чайка,лебедь,бабочка). Впрочем, эти пристрастия совсем не означали, что в ней не

233. Нечто о новом стиле. // Нива, 1905, № 9, С. 172.
234. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., Искусство, 1989. С. 216.

было места другим цветам или птицам. Необъятный мир природы, такой притягательный для человека того времени, пожалуй, впервые заинтересовал искусство со столь пристальным, «ботаническим» вниманием. От любования роскошным панорамным пейзажем, так многообразно воплощенным в эпоху романтизма, художник модерна обратился к разглядыванию строения отдельного цветка, травы, мира насекомых. Изменилась сама точка зрения рисовальщика: теперь он как будто бы вооружился лупой. «Он (новый стиль — М.Н.) не берет, например, лилию в ее гордом виде, но разлагает ее на ее составные художественные части и старается догадаться, в чем заключается секрет ее красоты. Он берет ее грациозные изгибы, волнообразные контуры ее стебля и ее цветка и пользуется этими элементами уже для своих собственных созданий».[235]

По-новому для русских художников раскрылась неброская, но самобытная красота простых полевых цветов — одуванчиков, львиного зева, клевера, родных деревьев — рябины, березы, ивы, которые все чаще становились объектами стилизации. Приветствуя это, С.В. Ноаковский писал: «... наконец, наши скромные ромашки, крапивы, ландыши, подсолнечники взяли верх, их теперь понесли во всей непринужденной естественной красе будущим художникам-ремесленникам, и, ставя их как образец, рекомендуют тщательно изучить и затем, стилизуя, применить как основной мотив орнаментики»[236]. Стилизация в «национальном стиле», то есть использование растений и животных России, стала в начале века обычным упражнением и в столичном училище Штиглица, и в школе Общества поощрения художеств (здесь училось много женщин-художниц, которых такие занятия особенно привлекали), и в Московском Строгановском училище. Через их учеников флоральные стилизации прочно вошли в лексику декоративно-прикладного и изобразительного искусства русского модерна.

Очарование этого, по-своему еще неизведанного мира российской флоры предстает в прелестных цветочных сериях М.Я. Чемберс (Билибиной) и А.П. Шнейдер. Душистый горошек, подсолнечник, хмель, чертополох, рябина — сюжеты акварелей А.П. Шнейдер. Как видим, среди них и вьющиеся растения — безусловно, самая большая привязанность стиля, и цветы символизма — подсолнух и репейник. Впрочем, художница перерисовала едва ли не большинство растений русской флоры — это был ее любимый жанр; в нем она обрела известность и общественное признание. Недаром ее часто приглашали поработать в своих крымских имениях члены императорской семьи, в сво-

235. Нечто о новом стиле. С. 173.
236. Ноаковский С.В. Выставки в рисовальных школах // Мир искусства, 1899, Т. 1, № 1-12, Художественная хроника, С. 58.
237. Кондаков С. Выставка А.П. Шнейдер // Столица и усадьба, 1917, № 73, С. 26.

их усадьбах — верхушка русской аристократии[237]. К сожалению, совсем не так успешно сложилась творческая биография гораздо более талантливой художницы модерна М.Я. Чемберс, работавшей в книжной и журнальной графике. Серия из шести открыток с изображениями цветов (1903 года) — одно из немногих ее графических произведений в жанре открытки. В нем художница отдала предпочтение Ивану-да-Марье, макам, колокольчикам, васильков, купальницам и дрёме — привычным спутникам среднерусских лесов и полей. Открытки Чемберс чрезвычайно эффектны; несомненно, они относятся к числу лучших произведений русской открыточной графики стиля модерн.

По избранным сюжетам с открытками М.Я. Чемберс перекликается открыточная серия А.П. Остроумовой-Лебедевой, состоящая из 10 рисунков. Тончайший акварелист и график, художница еще более углубилась в процесс ботанического познания самых обыкновенных, встречающихся на каждом шагу лесных травок. В отличие от своих предшественниц, Остроумова-Лебедева не только рисует отдельные растения, но иногда комбинирует их между собой, создавая крошечные и абсолютно нетрадиционные букеты. В ее открытках — Иван-да-Марья и душистый горошек, вереск, лапчатка, полевой жасмин, настурция и львиный зев, поповник, львинозубка и другие цветы. Эти рисунки были созданы художницей весной 1904 года в Иматре — популярном русском курорте в Финляндии.

Впоследствии А.П. Остроумова-Лебедева вспоминала: «Живя в Финляндии, в лесу, я собирала скромные лесные цветы и травы, которые зарисовывала в дождливые дни. Открытки были исполнены трёхцветкой и напечатаны за границей»[238]. Несмотря на сдержанность этих строк, сама художница, видимо, относилась к этим десяти открыткам серьезно, с нежностью, считая их недооцененными. Во всяком случае, великолепный рисунок львиного зева, изящный, стильный, очень модернистский, был взят Остроумовой-Лебедевой впоследствии для оформления обложки книги ее воспоминаний.

Полевые цветы, бабочки , кузнечики, пчелки — мир цветущего летом луга, а также царица цветов — роза предстают перед нами в разнообразных сочетаниях в открытках Л.М. Эндауровой, родной сестры Е.М. Бём. Как и ее гораздо более известная сестра, Эндаурова, избрав определенную графическую манеру, следовала ей в дальнейшем неукоснительно. Фактически все ее работы в открытке однотипны — стихотворный текст, написанный от руки и помещенный на нарисованном клочке бумаги, в обрамлении цветов, ли-

238. Остроумова-Лебедева А.П. Указ. соч. С. 72.

стьев, насекомых, трав. Стилистика Л.М. Эндауровой близка к альбомной «обманке» XVIII-XIX вв. Например, иллюстрация стихотворение Л. Афанасьева «Утро встало, блещут росы...», она натуралистично изображает на краю листка с текстом правдоподобную каплю росы. Сходство с «обманкой» легко обнаружить и в особенной камерности ее созданий, в желании достичь эффекта материальности изображаемого, в стремлении создать стереоскопическую иллюзию — преодолев плоскостность бумаги, придать предметам объемность. Лучшие открытки художницы не лишены поэзии, их приятно держать в руках и разглядывать. Они выражают как бы иную ипостась стиля модерн в графике, гораздо менее «стильную», чем в работах Чемберс и Остроумовой, но, бесспорно, индивидуальную и лиричную. Любопытно, что даже в открытках Эндауровой, таких далеких от политической жизни, заметна динамика времени. В годы Первой мировой войны художница делала сходные композиции, дополненные патриотическими стихами — твердость духа и волю к победе в них, например, символизировали веточки дуба.



Л.М. Эндаурова. Из серии открыток военного времени. Любанское общ. попечительства о бедных. Пг., 1915, трехцв.

Крупнейшим мастером декоративных композиций в графике русской открытки был К.А. Сомов. Хотя его работ в жанре немного, среди них есть подлинный шедевр — уникальная серия «Дни недели». Здесь орнаментальная фантазия автора, кажется, выразилась в полной мере. Каждая композиция имеет свою цветовую, графическую и ритмическую характеристику, не повторяющую предыдущие. Самой скромной открыткой сделан Сомовым «Понедельник», хотя его вьющиеся, беспредметные завитки — рокайли (?), облака (?) — очень затейливы; роскошеством южного сада веет от декоративной рамки «Вторника», увитой гроздьями и желтеющей листвой винограда. «Среда» в гирляндах мелких розочек, пожалуй, лучшая композиция серии, но как не восхититься павлином под тенистой перголой «Четверга», холодноватой нарядностью «Пятницы», «субботним» сплетением орхидей и яркостью райских птиц «Воскресенья»?

Очень немногие открытки удостаивались чести быть выставленными на серьезной выставке живописи и уж совсем единичные были способны обратить там на себя внимание — среди них сомовские «Дни недели». Они были представлены на выставке Союза Русских художников, открывшейся в конце декабря 1904 года в Москве[239] и имели даже отзывы в прессе[240]. В.Я. Курбатов охарактеризовал эту работу, сделанную по заказу Общины Св. Евгении, так: «В виду желания дать рисункам на открытках смысл,

239. Там же. С. 70.
240. [Н.Т.] Выставка «Союза русских художников» в Москве // Искусство, 1905, № 2, С. 54.

соответствовавший самому назначению их, была заказана одному из лучших европейских орнаментистов К.А. Сомову серия из семи открыток для дней недели. Грациозные орнаменты хотя бы «среды» и «пятницы» могут стать наравне с заставками XVIII века»[241]. Последние слова были высшей похвалой в устах «мирискусссника», яркого поклонника старой книги. Рисунки Сомова действительно перекликаются с его же книжными знаками[242], однако заметим, что, несмотря на легкую стилизационность, орнаменты «Дней недели» очень современны, их никогда не перепутаешь с виньетками XVIII века, они изящнее, манернее, наконец, разнообразнее. Это орнаменты русского модерна, любившего частенько примерить прабабушкино платье.

Следует упомянуть еще одну сомовскую открытку — изящную композицию, включающую две тонких девичьих фигурки с собачками и увитое листвой место для надписи. Она вышла в 1911 году, но рисунок художника относится к 1898 году, причем он был создан как плакат «Выставки русских и финляндских художников». При воспроизведении на открытке с него была убрана соответствующая надпись. Вместе с уже упоминавшейся выше открыткой Бакста, рисунок которой был первоначально задуман как плакат выставки Сецессиона, эта работа Сомова являет собой очень редкий пример открыточной графики.

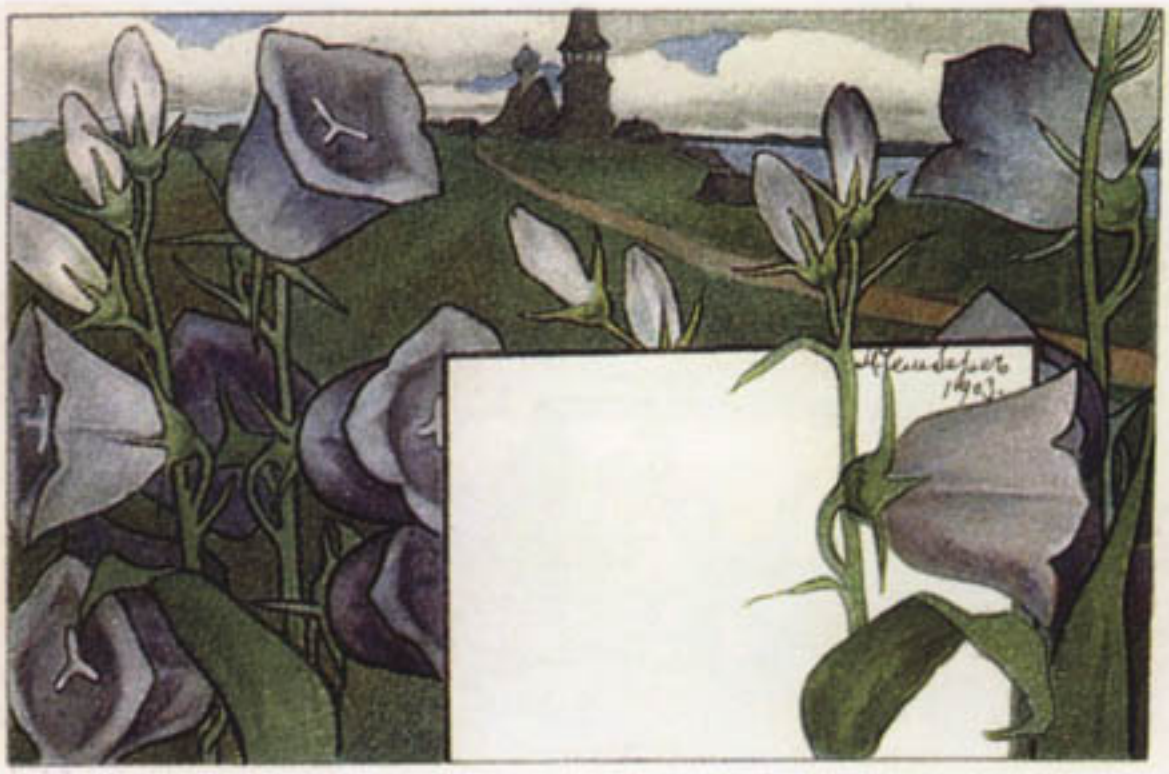
Большой интерес представляет и обширная серия московских орнаментальных открыток. Хотя она анонимна, ее стилистика близка к графике молодого, талантливого московского художника и знатока древнерусского искусства С.И. Вашкова. Открытки напечатаны на кусочках плотной, дорогой разноцветной бумаги с неровным обрезом. (Они, по-видимому, произведены ручным способом в специальных формах). Все орнаменты стилизуют заставки русских средневековых рукописей. Сравнивая их с графическими украшениями знаменитой книги, написанной и оформленной С.И. Вашковым «Религиозное искусство»[243], нельзя не заметить родства их орнаментики, хотя уверенности в его авторстве нет. Кстати, листы этого роскошного издания тоже были обрезаны неровно, стилизуя древний фолиант, сшитый из пергамента. Среди открыточных рисунков обращает на себя внимание изящная птичка с хохолком, которая также очень близка к вашковским изображениям мифологических райских птиц, на полях вступительного текста «Религиозного искусства». Как бы то ни было, эта серия – очень декоративна и единственна в своем роде.

241. Курбатов В.Я. Указ. соч. С. 15.
242. Радлов Н. Современная русская графика. С. 22.
243. См.: Вашков С.И. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом П.И. Оловянишникова С-ья, 1901-1910. М., 1911.

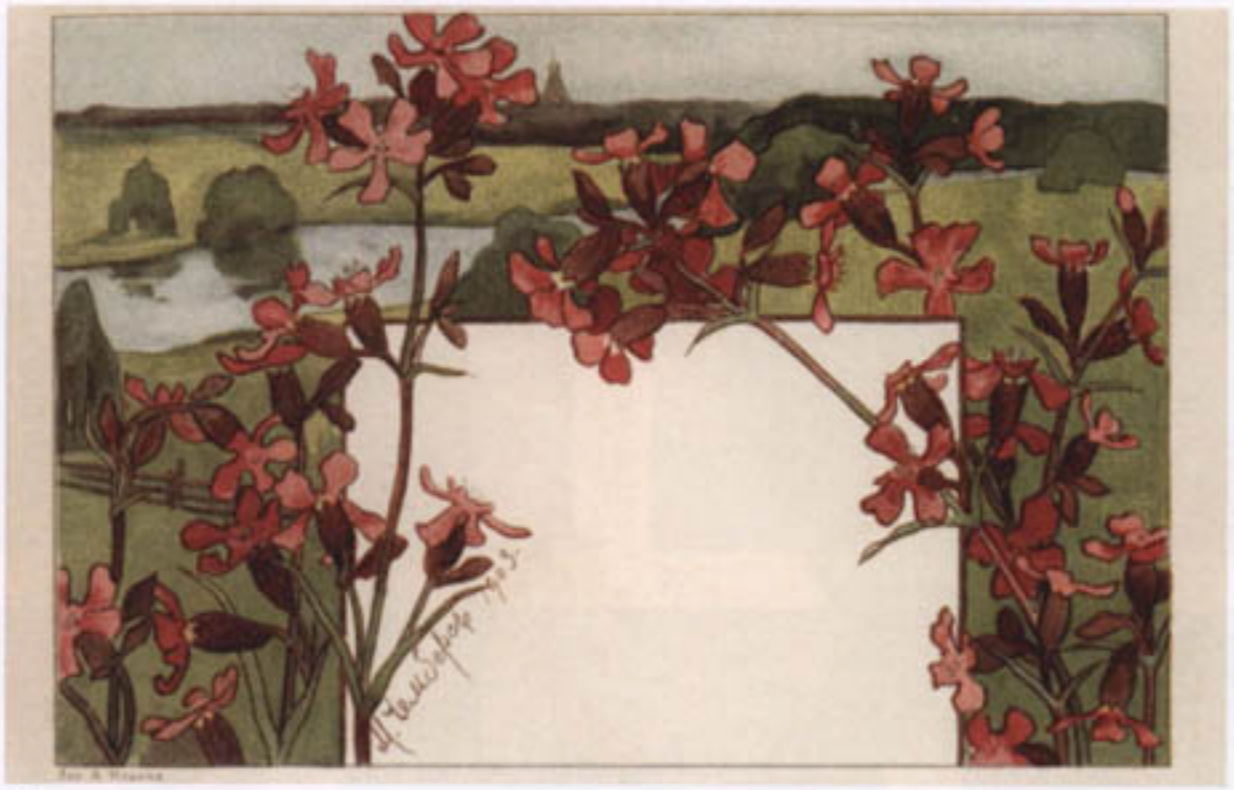
Высоким графическим мастерством отмечена и серия декоративных графических миниатюр, помеченных монограммой I H (к сожалению, пока исследователям и коллекционерам не удалось установить полное имя этого мастера). В некоторых из них оживают образы «онегинской» России — уездные барышни и кавалеры в соответствующих эпохе костюмах, в других возникает театральная тема — грустящий Пьеро из итальянской Комедии дель Арте, забавные театральные маски, подвешенные к ветке. Особенно изящны силуэты темпераментных восточных танцовщиц, привлекающие тонкостью и экспрессией.

Обзор декоративной открытки был бы не полон без упоминания имени еще одного корифея русской графики начала XX века — Е.Е. Лансере. В 1913 году им была выполнена открытка на традиционную для эпохи символизма тему «Времена года» — лиричная «Осень» — последний всплеск изысканного орнаментального модерна в открытке. Тонкая полоска орнамента из желудей, венок из дубовых листьев вокруг надписи, широкая панорама сельского пейзажа с мельницами, просматриваемая сквозь еще не осыпавшуюся желтую осеннюю листву, силуэты нахохлившихся галок — все в этой композиции полно чувства и смысла. Это не южная, теплая и плодоносящая осень, а русская — с ее серым, набухшим дождем небом, с опустевшими, черными полями, с ее острым одиночеством и грустью. Очень гармонична композиция — взаимодействие всех ее компонентов выверено с необыкновенной точностью. Рука мастера безупречна.

Среди произведений черно-белой открыточной графики обращает на себя серия, созданная киевским графиком А. Красовским. Его виньетки в характерных «клубящихся» рамках — чистейший образец журнальной графики русского модерна. Сходные декоративные мотивы и заставки можно увидеть в художественной периодике того времени — в журналах «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы»,«Искусство и печатное дело», «Аполлон». Среди мастеров, с легкостью рисовавших подобные виньетки, — Леон Бакст, Мстислав Добужинский, Константин Сомов, Евгений Лансере, Михаил Демьянов, Николай Ульянов, киевский график Г. Золотов. Несмотря на соседство с такими громкими именами, виньетки Красовского совсем не кажутся их бледным подобием, они достаточно индивидуальны, изобретательно нарисованы и хорошо скомпонованы по тону и пятну.



1



2


Liebste Liebste!
Empfange die
die herzlichsten
Glückwünsche zum
Geburtstage von
W. M. Seyffert

3



4

4



5



6



7



8



9



10



11



12

1-6. М.Я. Чемберс (Билибина). Серия «Цветы». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904 (по рис. 1903 года), хромолитогр.
7. Е.Е. Лансере. «Осень». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1913, трехцв.



13



14



15



16

8-9, 15, 20. Л.М. Эндаурова. Из серии рисунков к стихам русских поэтов. Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905-1907, хромолитогр.
10-14, 16. Л.М. Эндаурова. Из серии рисунков к стихам русских поэтов. Изд. «Ришар», СПб., 1900-е, трехцв..



17



18

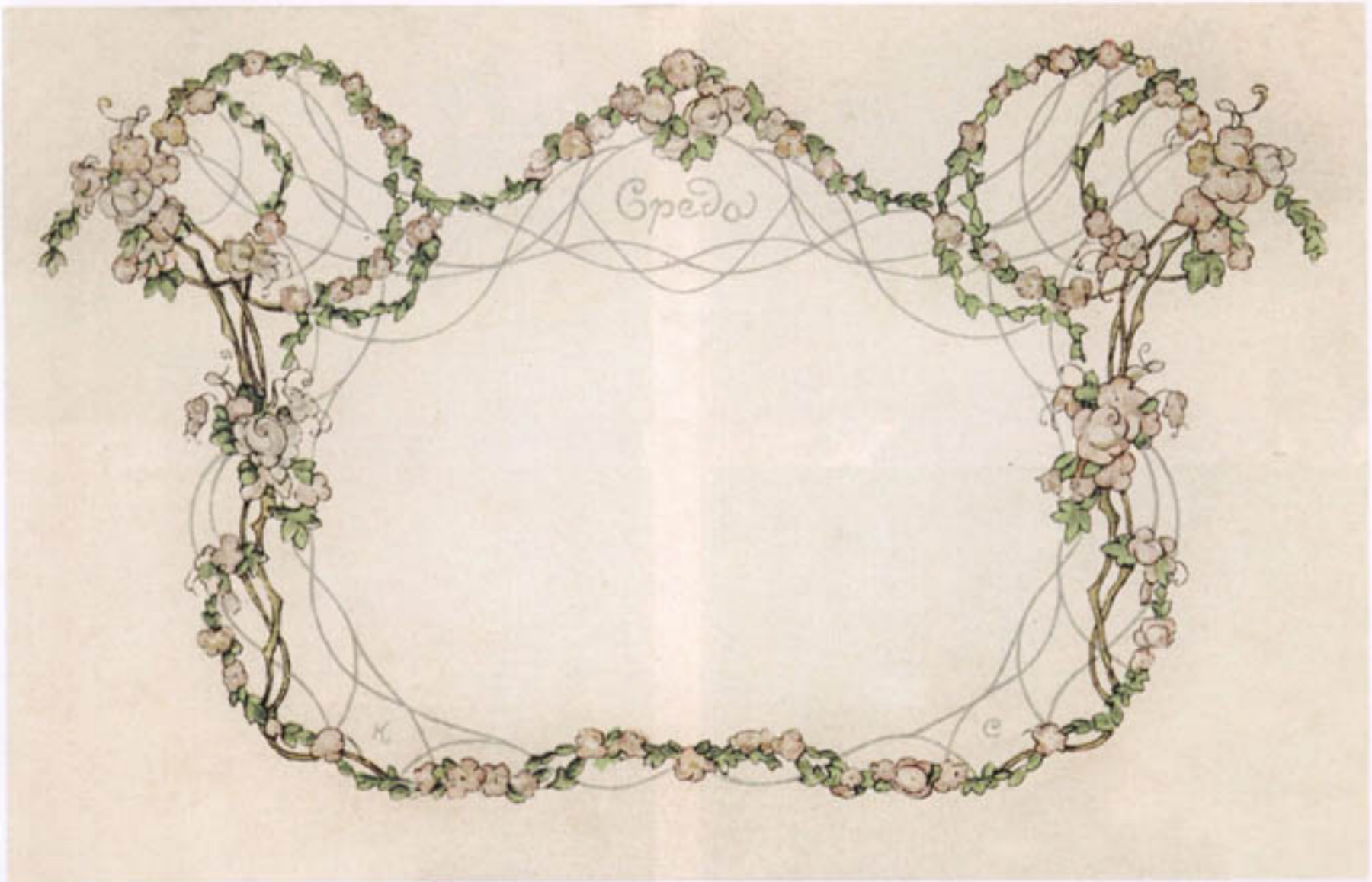


19



20

17-19. Л.М. Эндаурова. Из серии «Розы». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905 (по рис. 1898 года), хромолитогр.

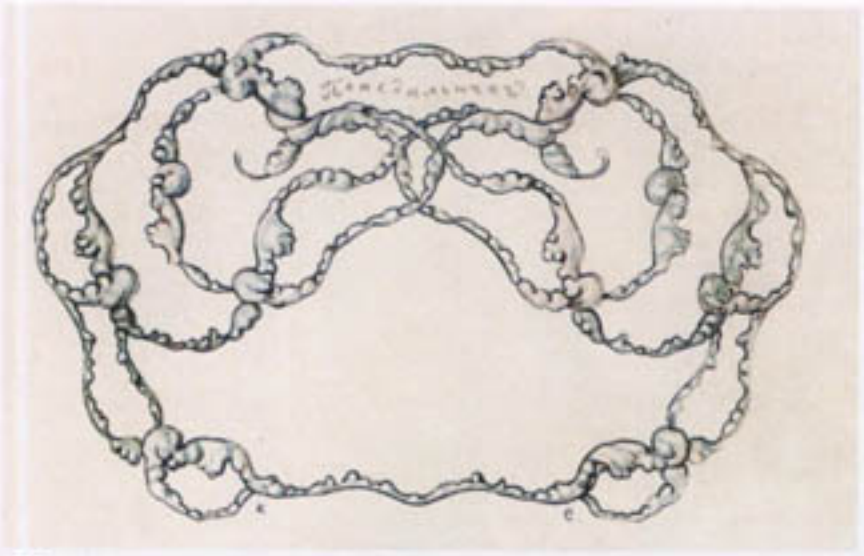


21



22

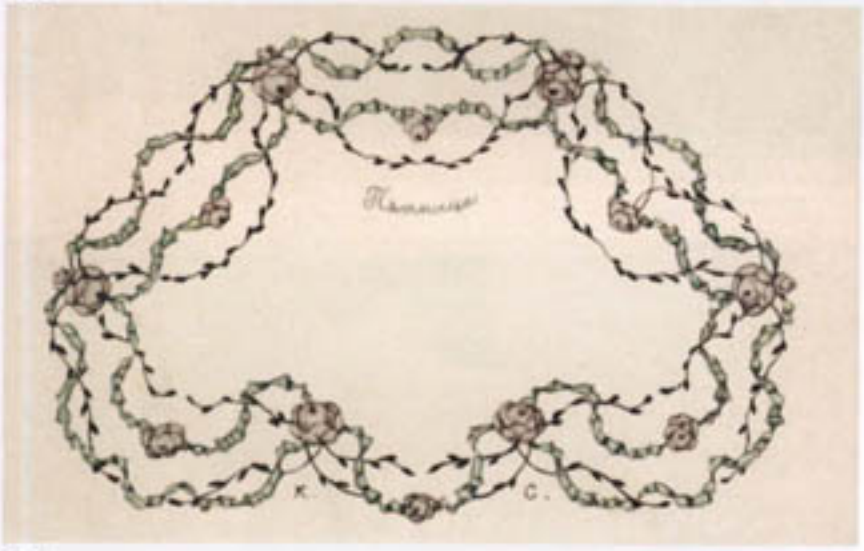
21-27. К.А. Сомов. Серия «Дни недели». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.



23



24



25



26



27



28



29



30



31

28-30, 35. А.П. Шнейдер. Серия «Цветы». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр.



32



Бутень лѣсной. Chaerophyllum sylvestre.
Leontodon autumnalis.
Chrysanthemum leucanthemum.

33



34



ПОДСОЛНЕЧНИКЪ (Helianthus L.). TOURNESOL.

35



Бутень лѣсной. Chaerophyllum sylvestre.

36

31-34,36-41. А.П. Остроумова-Лебедева. Серия «Цветы». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1906, трехцв.



37



38



39



Душистый горошекъ. *Lathyrus odoratus.*

40



Флоксъ, Настурція, Львиный зѣвъ *Phlox, Tropaeolum majus, Antirrhinum majus.*

41



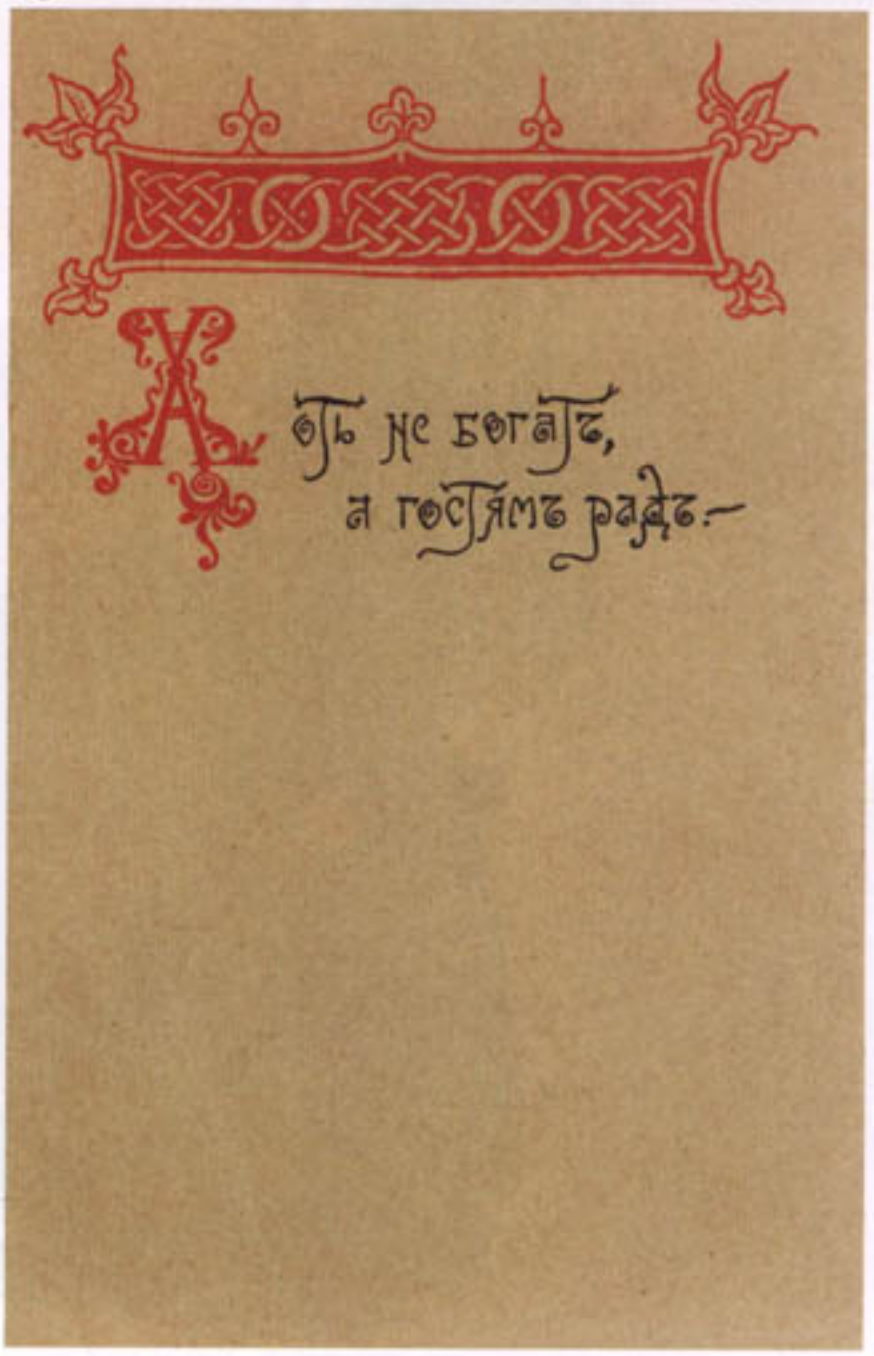
42



43



44



45

42. К.А. Сомов. [Розы] Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905 (по рис. 1898 года), хромолитогр.
43. А. Кайгородов. «Осень». Б/м, 1910-е, трехцв.
26. С.П. Яремич. Из серии «Цветы». «Мальвы». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1905, хромолитогр
27. Неизв. худ. Из серии декоративных композиций по мотивам заставок русских рукописных книг. Б/м, б/г, цв. ксилография.



К. Сомовъ. C. Somoff.

46



47



48



49



50



51



52

46. К.А. Сомов. Декоративная композиция (с плаката «Выставки русских и финляндских художников»). Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1911 (с рис. 1898 года), трехцв.
47-52. Монограммист I. Н. Из серии открыток с виньетками. Изд. «Рассвет», М., 1900-е, литогр.



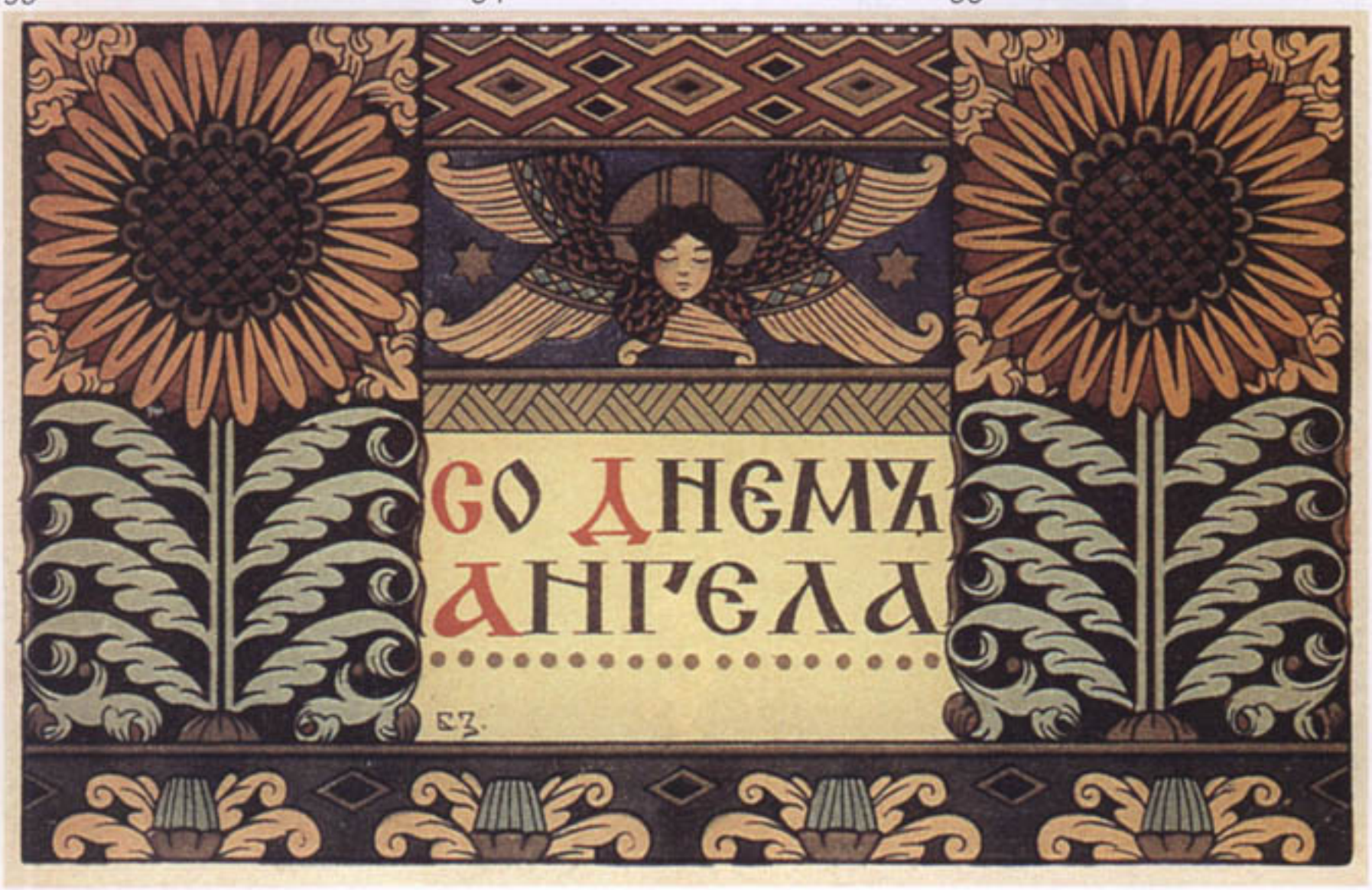
53



54



55



56

53-55. А. Красовский. Из серии «Виньетки». Изд. «Рассвет», Киев, 1910-е., цинкография.
56. Б.В. Зворыкин. «Со днем ангела». Изд. Гранберг, Стокгольм, 1910-е, хромолитогр. с золотом.

IX. ВОЙНА И ПОЛИТИКА

Самыми важными политическими событиями в России эпохи модерна были русско-японская война и последовавшая за ней революция 1905-1907 годов. В каком-то смысле они застали русское общество, жившее в основном интересами повседневности, врасплох, небывало политизировав общественную атмосферу. Эти годы проложили определенную границу и в искусстве. Во многих его видах после первой русской революции развитие интернационального стиля, каким был модерн, пошло резко на спад, укрепились позиции национальных тенденций, в числе которых активнее всего вскоре заявил о себе неоклассицизм, опиравшийся на наследие отечественного ампира. Разницу между до- и послереволюционным (имеется в виду революция 1905-1907 годов) искусством замечали уже его современники. Николай Врангель писал Игорю Грабарю: «Что ни говорите, а весь старый дух, а следовательно и искусство после японской войны, революции и проч., стали совсем иными. Будущему историку России, несомненно, придется считаться с этим этапом, как мы считаемся с Французской республикой, наполеоновскими войнами, освобождением крестьян и проч.»[218] Хотя в сфере графики упадок модерна обозначился несколько позже, чем в архитектуре — стиль фактически «дожил» до Первой мировой войны — тем не менее и здесь произошли изменения, затронув даже

218. Игорь Грабарь. Указ. соч. С. 421.

открыточный жанр. В политической открытке времен Первой мировой войны сохранялись уже лишь немногие отголоски модерна, однако ее помещение в данную книгу вполне закономерно — эта тема логично завершает развитие стиля в графике, подводя черту под эпохой в целом.

Если выразить графически динамику выпуска в начале века открыток на политические темы, вероятнее всего следует изобразить круто восходящую прямую линию. Событиям японской войны еще посвящено совсем немного открыток. Последовавший вскоре взрыв русской сатирической журнальной графики 1905-1906 годов, сопутствовавший революционному процессу, закономерно повлиял и на их расширившийся выпуск — тогда, пожалуй, и сложилась изобразительная специфика этой темы.

К началу событий Первой мировой войны период становления политической открытки кончился, и с первых военных дней она часто используется для организации различных благотворительных акций и становится едва ли не самым доступным средством общественной пропаганды. Ее выпуск и влияние нарастают с 1914 по 1917 год. Открытка — политическая карикатура, — появившаяся еще в период японской войны, становится в те годы одним из ведущих жанров открыточной графики. Не меньший подъем переживает и открытка - политический плакат; таких масштабов ее издание никогда не приобретало ни в сфере рекламы, ни в сфере театрального плаката. Популярностью пользовались и открытки с фронтовыми зарисовками, разнообразные «аллегорические» картинки чаще всего патриотического содержания (например, военные игры детей, бои деревянных солдатиков и т.д.). Они как бы приближали фронтовый быт, волновавший всех, чьи родственники находились на передовой, к реалиям тыловой повседневности.

Среди открыток русско-японской войны своим незаурядным художественным качеством выделяется аллегорический рисунок Н.К. Рериха «На Дальнем Востоке», изображающий «бой русских богатырей с благородными японскими самураями»[219]. Композиция выполнена в стиле японских гравюр, с тонким пониманием их изобразительной и цветовой специфики, изученной художником еще в пору учебы в Академии художеств. Соединяя в этой работе, казалось бы, несоединимое — былинные образы богатырей в островерхих шлемах и кольчугах с заимствованной из восточных гравюр острохарактерной фигурой самурая в боевой позе, художнику удалось не только избежать графического противоречия, но, напротив, создать оригинальное по цвету и композиции целое.

219. [О.Б.] Н.К.Рерих. С. 380.



Неизв. худ. Из серии карикатур на японское военное руководство. Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1904, хромолитогр.

Другие открытки японской войны в своем большинстве — политические карикатуры, относящиеся к первому ее этапу (1904 год), когда еще трудно было себе представить то полное, сокрушительное поражение, которое придется пережить русской армии. Обращает на себя внимание анонимная, довольно мастерская серия карикатур-силуэтов, изданная в Москве. Наиболее характерный ее сюжет – беззаботно смеющийся могучий русский казак и вереница крошечных плачущих японцев, фигурки которых напоминают детские. Пафос национального превосходства в рисунке очевиден, только действительность, к сожалению, расставила другие акценты. Жестокий и сильный самурай Рериха оказался несравненно ближе к исторической истине.

Графически гораздо менее совершенна, хотя и содержит более явные признаки графики модерна, другая анонимная серия карикатур на японских военачальников (8 шт.), также московская. Неприятен контраст гигантских (с портретным сходством) голов генералов и адмиралов с их маленькими тельцами — прием часто используемый в карикатуре, но совсем не всегда удачно. В то же время написание шрифта, линеарная манера изображения, оконтуривание его пятна — приемы типично «модернистские», по сути чисто декоративные.

Открытки, посвященные событиям революции 1905-1907 годов, чаще всего вторичны по отношению к журнальной графике того времени — нередко перепечатки особенно острых, запрещавшихся цензурой рисунков. Как известно, во многих художественных журналах того времени — «Жупеле», «Адской почте», «Зрителе», «Лешем», и даже в «Осколках», «Стрекозе», «Шуте», «Будильнике» и других, цензура запрещала к печати те или иные рисунки или вымарывала их, заливая черной краской, в уже отпечатанных номерах. Некоторые из самых политически непримиримых с правительством изданий были вскоре попросту закрыты, как, например, «Жупел»[220]. В 1905 году в этом журнале был опубликован крамольный билибинский общипанный петух в императорской горностаевой мантии, снабженный красноречивой надписью: «Sic transit...»[221]. Это широко известное русскому обществу, обученному в классических гимназиях, недосказанное латинское изречение «Sic transit gloria mundi» — «Так проходит мирская слава». Тогда же этот запрещенный рисунок был выпущен в виде открытки.

В 1906 году в Петербурге было основано издательство «Шиповник»,[222] специализировавшееся не только на выпуске литературно-художественных альманахов, но и наладившее выпуск политических и сатирических художественных открыток. Большинство из них были также репринтами с

220. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. С. 124.
221. См.: Жупел, 1905, № 2, С. 5.
222. Келдыш В.А. Альманахи издательства «Шиповник» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 257-294.

журнальных рисунков, причем не только русских. Необычайно популярны были тогда немецкие графики, работавшие в знаменитом острополитическом художественном журнале немецкого модерна «Simplicissimus», живо откликнувшиеся на русскую революцию 1905 года.

Вспоминая об этом, И. Билибин писал: «В 1905 году группа русских художников, в числе которых был и я, выражала через печать братание с художниками из «Simplicissimusa» ... мне вспоминалось ... изображение пригородной и рабочей нищеты, чванства прусских лейтенантов, пивного священнодействия корпорантов, остроумных и беспощадныхнападок на разные случаи мировой политики...»[223]. Учитывая большой интерес русского общества к немецкой изобразительной сатире, многократно усиленной политическими событиями во внутренней жизни страны, «Шиповник» щедро публиковал на своих открытках многих ведущих немецких карикатуристов — Т.-Т. Хайне, Ю. Дица и других. Не оставалась без внимания и российская политическая графика. Примером тому может служить выразительная открытка Б.И. Анисфельда «Кошмар капитализма», созданная по мотиву его же рисунка «Тюрьма» («Сатирикон», 1908, № 11) с добавлением излюбленных художником монстров, не раз появлявшихся в различных его журнальных работах. Кстати, этот мастер был, по мнению А.А. Сидорова, одним из немногих, кто продолжал традиции революционной графики в конце 1900-х годов[224].

Среди оригинальных, то есть созданных специально для открытки, графических произведений периода первой революции — художественно выразительный силуэт С. Животовского «Один с сошкой — семеро с ложкой»[225](несколько раз переиздававшийся), а также серия открыток-карикатур молодого художника, студента Строгановского училища М.М. Щеглова, отчасти послуживших причиной его вынужденного отказа от продолжения образования и отъезда из Москвы[226]. Его работы еще в полной мере обладают графическими особенностями эпохи модерна.

Первые русские открытки времен начавшейся мировой войны, когда ее масштаб и катастрофичность для государства еще не были осознаны в полной мере, напоминают по настроению открытки начала русско-японской войны. Хоть в них меньше ура-патриотизма (все же дальневосточные уроки еще не забылись), они представляют войну как нестрашную детскую игру — поиграли деревянными игрушечными сабельками, покричали и разошлись. Таким близоруким и страшноватым инфантилизмом веет от рисунков анонимной серии «Военные игры детей», от некоторых открыток А. Лаврова, Е. Лебедевой-Анохиной и других художников.

223. Билибин И.Я. Немецкие рисовальные патриоты из журнала «Simplicissimus» (письмо в редакцию) // Речь, 1912, 24 ноября, С.4.
224. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. С. 169.
225. Шлеев В., Файнштейн Э. Художественные открытки и их собирание. М., Изогиз, 1960. С. 12.
226. Щеглов М.М. Автобиография. – РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1, Ед. хр. 925. Л. 6-7.

227. Русские военные открытки // Искры, 1915, № 50, С. 394.
228. Там же.
229. Там же.

Еще не уничтоженная войной мирная жизнь с ее неожиданно остро почувствованным очарованием повседневности не отпускала художников, заставляла намеренно уходить от ужасов современной технизированной и усовершенствованной человеческой бойни в иллюзии ее государственной и патриотической необходимости, надеяться на скорое и победоносное окончание войны, возвращение воинов домой. Этими по-человечески понятными надеждами проникнуты все яркие, нарядные открыточные композиции С.С. Сергеева из его военной серии. Цветы, березки, прекрасные молодые девушки, ждущие воинов дома, даже некий «комфорт» изображенного военного быта — телефон, автомобиль и т.д. — все в этих рисунках было жизнеутверждающим, противостояло кровавой, уничтожающей всякие мирные помыслы реальности.

Эта серия, изданная в 1915-1916 годах, в период, когда война уже набрала обороты, превратившись в гигантскую бесчеловечную мясорубку, — прощальный отблеск модерна в русской художественной открытке как стиля по духу своему, обращенного к жизни мирного обывателя, к синтетическому воплощению гармонии всей окружающей его предметной и природной среды, к преодолению того духовного кризиса, которым была очевидно чревата индустриальная революция. Избегавший острых углов (и в прямом, и в переносном смысле), полный неоромантических мечтаний стиль умер, не в силах справиться с беспощадностью наступающего времени. Образы молодых щеголеватых красавцев в галифе и фуражках и их розовощеких подруг канули вместе с ним.

Им на смену пришли гораздо менее романтичные раненые воины, калеки, сироты, сестры милосердия, — будничная правда войны. Эти образы воплотились в открытках В.М. Васнецова, С.И. Ягужинского, Н.С. Самокиша, В.А. Боброва, М.В. Добужинского, И. Пархоменко и других художников[227].

Иную тональность приобрели и архитектурные зарисовки — разрушенная ратуша бельгийского Лувена в открытке А. Красовского[228], руины польского костела М.В. Добужинского — уже не немые свидетели прошлого, а взывающие к состраданию, живые творения человеческой культуры, само существование которой оказалось под угрозой. «Открытое письмо, когда-то бывшее просто хорошенькой или смешной картинкой, стало теперь своего рода зеркалом, отражающим и запечатлевающим текущую современность»[229], — констатировала периодика того времени. Трагизм происходивших событий заставил взглянуть на войну другими глазами.

Перемена мироощущения проявилась и в том, что из военной открытки 1915-1917 годов почти исчезает политическая карикатура на противников. Во всяком случае, издание

таких открыток, как тогда в Германии, снабженных надписью «Cott strate England» (Боже, накажи Англию)[230], в России невозможно представить. Общество уже воспринимало войну очень болезненно и остро. Даже такие, на первый взгляд, реалистически достоверные рисунки как «Рассказ раненого» С.В. Виноградова и «Раненый солдат» Л.О. Пастернака, ставшие основой для военных плакатов, а затем не раз изданных на открытках, вызывали у современников двойственное чувство. Казались слишком нарядными слушающие виноградовского солдата крестьяне, чересчур театрализованными — жест и поза пастернаковского воина[231].

Плакат — одна из самых распространенных разновидностей открытки Первой мировой войны. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что большинство выпускавшихся тогда плакатов дублировались на открытках. Строг и монументален Дмитрий Донской с известного плаката К.А. Коровина; лапидарен, но декоративно выразителен имперский российский гербовый орел с плаката И.К. Крайтора; орнаментальны, нарядны благотворительные плакаты Московского городского общественного управления, один из которых выполнен В.М. Васнецовым. Целая серия графически чрезвычайно интересных плакатов пропагандировала Военный заем 1916 года. Их создателями были В. Табурин, А. Архипов, В. Эберлинг, другие художники. В этих плакатах появился тот особый изобразительный лаконизм, которого было лишено большинство более ранних русских плакатов и которым в дальнейшем будут отмечены лучшие образцы этого жанра.

Довольно многочисленными были и «благотворительные» открытки, специально выпускавшиеся с целью сбора средств для различных военных надобностей — они чаще всего стоили несколько дороже обычного. Например, в 1915 году Никольская община Красного креста выпустила в продажу серию открыток, иллюстрирующие эпизоды военной и тыловой жизни, для сбора средств на изготовление противогазов[232], Комитет Северной железной дороги собирал средства для оказания помощи воинам, Особый петроградский комитет Е.И.В. Великой Княжны Ольги Николаевны — солдатским семьям, этот перечень можно легко продолжить. Художественные достоинства благотворительных открыток различны. Одной из самых выразительных была открытка Комитета Северной железной дороги, автора которой установить не удалось. Ее яркий декоративизм, цветовая гамма, символистская атрибутика мысленно возвращают нас к эстетике модерна. Многословны, но как всегда нарядны и декоративны сложные композиции на открытках Е.П. Самокиш-Судковской.

230. Чуковский К.И. Гимны ненависти и гимны любви // Нива, 1915, № 24, С. 465.
231. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., Советский художник, 1983. С. 43 – 44.
232. Благотворительные открытки // Искры, 1915, № 29, С.230.

Обращает на себя внимание то, что в русской открытке времен первой мировой войны сложился определенный круг образных аллегорий и символов, которыми оперировали художники. Прежде всего ожила и вновь наполнилась для всех ясным содержанием вся государственная символика Российской империи — двуглавый орел, трехцветный флаг и знаки императорской власти. Очень популярными оказались Святой Георгий Победоносец (герб Москвы — его особенно часто использовало Московское градоначальство и самоуправление), русское средневековое воинство — витязи с орлиным взором в сверкающих шлемах и их верные и мужественные жены-подруги в княжеских одеждах. Битву с врагом нередко изображали в сказочной интерпретации как бой витязя со Змием. Именно эти сказочно-патриотические мотивы воплотили открытки по рисункам Виктора Васнецова, очень эмоционально откликнувшегося на начавшиеся военные события.

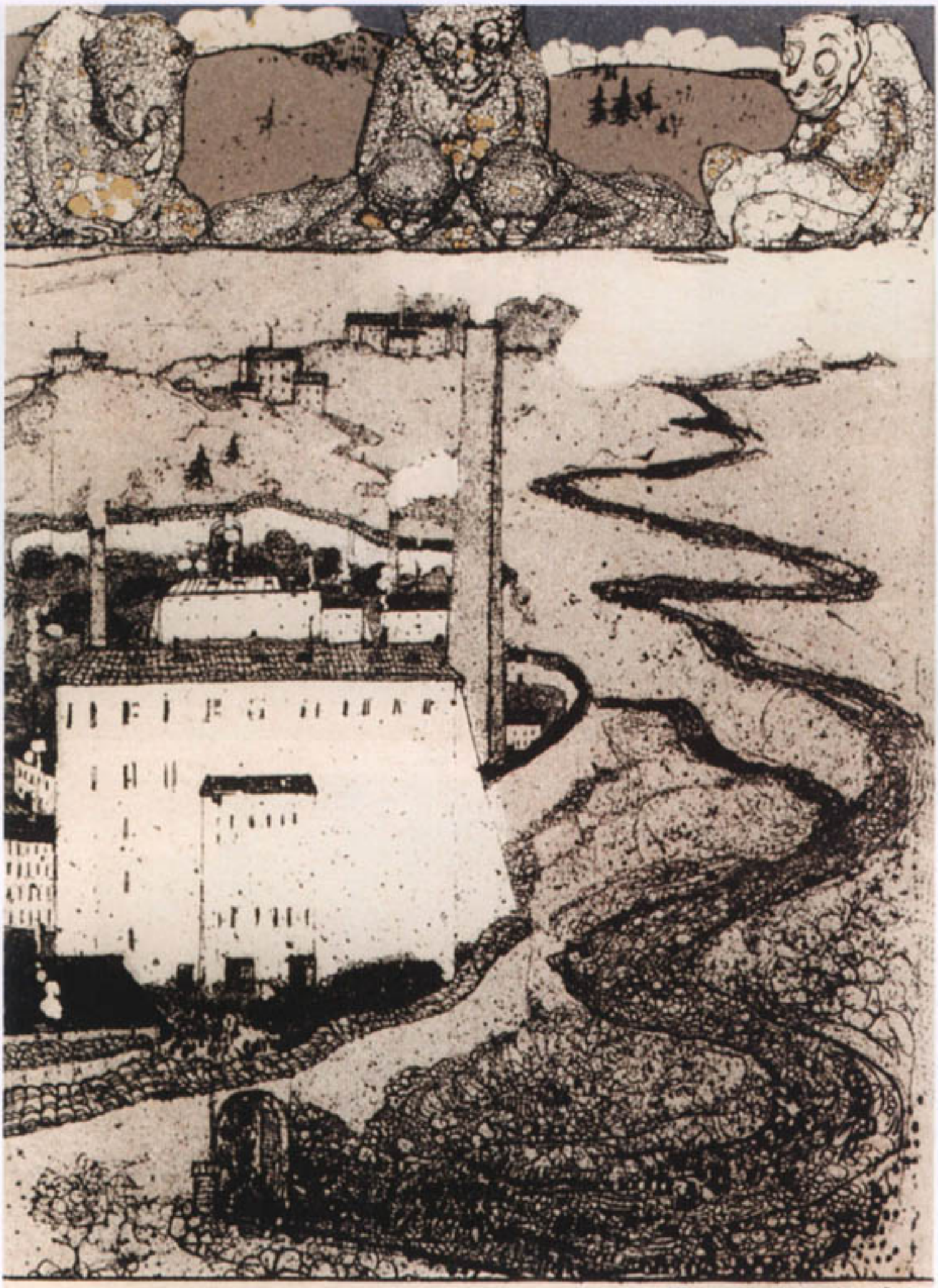
Образный символизм присущ и военным открыткам Б.В. Зворыкина в русском стиле. Именно в этой тематике художник, наконец, оказался без конкурентов. Его постоянный кумир и объект подражания И.Я. Билибин почти не обращался к теме войны, а потому ярко декоративные и «по-билибински» тонко расчерченные рисунки Зворыкина можно смело отнести к одним из самых художественно совершенных произведений открыточной графики времен Первой мировой войны. Особенно оригинальна и выразительна по замыслу и исполнению его открытка «Он окоянный с пособники: смертью и дьяволом». Пожалуй, это самый лаконичный и емкий образ, воплотивший трагедию войны, которую современники называли Второй Отечественной. Открытка стилизована художником под раннебарочную русскую книжную графику, хороша ее композиция, уместен картуш с надписью, архитектурный фон с башнями католических соборов и русских церквей, бушующее на нем пламя войны. Эта открытка была выпущена московской фабрикой А.Ф. Постнова, специализировавшейся в 1916-1917 годах именно на политической открытке.

Этим же издателем была выпущена открытка-раскладушка «Свободная Россия — свободной армии». Хотя подписи художника на ней нет, почти без сомнений можно утверждать, что она также принадлежит Борису Васильевичу Зворыкину. Открытка выполнена в той же стилизованной графической манере, что и предыдущая, а кроме того, содержит очевидные заимствования из билибинских работ, что смело можно отнести (увы!) к характерным чертам творчества этого художника. Фигуры по бокам открытки явно срисованы с Табеля-календаря И.Я. Билибина на 1911 год,

изданного Общиной Св. Евгении. Левая копирует билибинскую аллегорию «марта», правая — представляет собой комбинацию «июля» и «августа». Общая композиция весьма сходна с титульным листом, предварявшим статью о древнерусской живописи в журнале «Золотое Руно» (1906 год), также нарисованным Билибиным. Несмотря на обилие заимствованных деталей, открытка Зворыкина очень нарядна, а в сочетании с дополняющей общее впечатление специально для нее нарисованной оборотной стороной, все же может быть отнесена к незаурядным произведениям военной открыточной графики.

Февральская революция вновь сделала политическую карикатуру едва ли не самой популярной темой открытки. Несколько месяцев с февраля до октября 1917 года — время ее настоящего бума. Совсем не все из таких открыток были графически интересны. В частности, многие образцы продукции уже упоминавшейся плодовитой постновской фабрики были весьма посредственны. Впрочем, их изобразительные недостатки с лихвой покрывала тематическая злободневность и убийственный сарказм. Примером сочетания художественного мастерства и политической остроты является серия (9 шт.) на политические партии России. Художник как бы создает обобщенные портреты партий, снабжая атрибутикой: анархиста — бомбой, тощую социал-революционерку — пистолетом (здесь явно напрашивается параллель с пламенной революционеркой Марией Спиридоновой), монархиста — набором устрашающих кухонных ножей, беспартийного — теннисной ракеткой. Как всегда у этого мастера сюжеты композиционно безупречны — прислоняя фигуры к краю открытки или помещая их в центре, заставляя их двигаться или замереть, Соколов достигает необходимого для серии художественного разнообразия, точно выверенного баланса статики и движения. Весьма профессиональна и быстрая эскизная акварельная техника, в которой выполнены эти рисунки.

Завершить обзор можно красивой силуэтной открыткой А.С. Зеленского, посвященной так называемому Заёму Свободы, выпущенному в марте 1917 года Временным Правительством — последнему военному заёму гибнущего государства. Сюжет ее по-своему символичен. У старинной афишной тумбы художник изобразил типы уходящей России — барина в цилиндре, буржуа в котелке, кокетливую девицу с муфточкой, добропорядочного мещанина в фуражке и русского мужичка, застывшего с немым вопросом у очередного политического воззвания. Образ перекликается со знаменитыми блоковскими стихами...



(Рис. Б. Анисфельда).

Кошмаръ капитализма.

1

1. Б.И. Анисфельд. «Кошмар капитализма». Изд. «Шиповник», СПб., 1900-е (по рис. 1908 года), хромолитогр.



2



3

2. Н.К. Рерих. «На Дальнем Востоке». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1904, хромолитогр.
3. Е.П. Самокиш-Судковская. «После войны». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1899-1901, хромолитогр.
4. А. Ильин. «Бой «Варяга» и «Корейца» (Капитаны кораблей — В.Ф. Руднев и Г.П. Беляев). Изд. Н. Апостоли, СПб., 1904, автотип.
5. Б.В. Зворыкин. «Московское городское общественное управление — жертвам войны». Изд. А.А. Левенсон, М., 1914, хромолитогр.



4



5



6

6. Неизв. худ. [Портсмутский мир 1905 г.]. Изд. М.К., СПб., 1905, хромолитогр.
7. С. Животовский. «Один с сошкой — семеро с ложкой». Б/м, 1905-1907, фототип.
8. К.А. Коровин. «Дмитрий Донской». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1914, хромолитогр.



7



8



9

9. Р.Н. Брайловская. «Граждане Москвы оденьте беженцев». Изд. Т-ва скоропечатни А.А. Левенсон, М., 1915, хромолитогр.
10. Б.В. Зворыкин. «С нами Бог!» Изд. Т-ва А.И. Абрикосова С-вей, М., 1916, хромолитогр.
11-12. М.В. Нестеров. Открытки со стихами А.С. Хомякова. Изд. Особого комитета Е.И.В. Великой княгини Елизаветы Фёдоровны, М., 1910-е, литогр.



10

13. В.М. Васнецов. Изд. Губернского комитета Всероссийского Земского Союза помощи раненым и больнам воинам, б/м, 1914, литогр.



11



12



13

14. В.М. Васнецов. «Жертвам войны 1914 года». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1914, хромолитогр.
15. М.А. Врубель. «Борьба с гидрой». Изд. Моск. губ. комитета ...помощи больным и раненым воинам, М.., 1915, трехцв.
16. С. Шелковый. «Св. княгиня Ольга». Изд. Особого Петроградского комитета Е.И.В. вел. кн. Ольги Николаевны, М., 1916, хромолитогр.


Жертвамъ
войны
1914
года
Московское городское общественное управление

14


Врубель.
Борьба съ тигром.

15


ОЛЬГИ НИКОЛАЕВНЫ

16



17



18



19



20



21

17-20. С. Сергеев. Из серии военных открыток. Изд. «Салон», Пг., 1915-1916, хромолитогр.
21. Неизв. худ. «Россия». Изд. В.Б., б/м, 1910-е, хромолитогр.



22

22. Б. Романовский. «Георгий Победоносец». Изд. «Рассвет», М.-Киев, 1916, трехцв.



23



24



25

26

27

23. Г. Нарбут. «Казак Крючков». Изд. Общ. Св. Евгении, СПб., 1914, хромолитогр.
24. К. Говояров. «Прискакал он на песчаный...» Изд. О-ва призрения сирот, павших жертвами долга, 1910-е, хромолитогр.
25. Неизв. худ. «По утру из Львова вышли...». Изд. «Сегодняшний лубок», М., 1910-е, хромолитогр.
26. Е. Лебедева-Анохина. «Где ласка да забота — не забыты и сироты». Особ. комитет Е.И.В. великой княжны Ольги Николаевны, Пг., 1910-е, хромолитогр.
27. M.L. Из серии «Военные игры детей». «Военные трофеи». Изд. лит. Найшуль и Беренштейн, Вильно, 1914, хромолитогр.



28



29

28-29. Е.П. Самокиш-Судковская. Изд. склада Императрицы Александры Фёдоровны, СПб., 1914-1916, хромолитогр.



30



31



32



33

30. Б.В. Зворыкин. «Он окоянный с пособники: смертью и диаволом». Изд. ф-ки А.Ф. Постнова, М., 1917, хромолитогр.
31, 33. М.В. Добужинский. «Сестра милосердия», «Сестра милосердия в санитарном поезде». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, литогр.
32. Л.О. Пастернак. «Раненый». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М.,1910-е, хромолитогр.



34



35



36

34, 36. В.М. Васнецов. «Александр Невский», «Бой Ивана царевича со змеем». Изд. Комитета Е.И.В. Великой княгини Елизаветы Фёдоровны в пользу семей запасных, М., 1914, трехцв.
35. Л.О. Пастернак. «Раненый витязь». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1914, трехцв.



37



38

37-38. С.Я. Ягужинский. «Под шрапнелью», «От дорогого тьтьки». М., 1910-е, хромолитогр.
39. В.С. Сварог. Е.И.В. Вел кн. Николай Николаевич — ерховный главнокомандующий в подвижной штаб-квартире. Изд. «Три флага согласия», Пг., 1910-е, хромолитогр.
40, 42. А. Тавиц. Серия «Привет герою». Изд. Скобелевского комитета, Пг., 1916, хромолитогр.
41. Мисс (А.В. Ремизова). «Слава-павшим!» Изд. Журнала «Новый Сатирикон», Пг., 1910-е, хромолитогр.
43. С.А. Виноградов. «рассказ раненого». Изд. «На помощь жертвам войны», М., 1915, хромолитогр.
44. Неизв. худ Изд. Особ. Комитета Е.И.В. великой княжны Ольги Николаевны, Пг., 1916, хромолитогр.



39



40



41



42



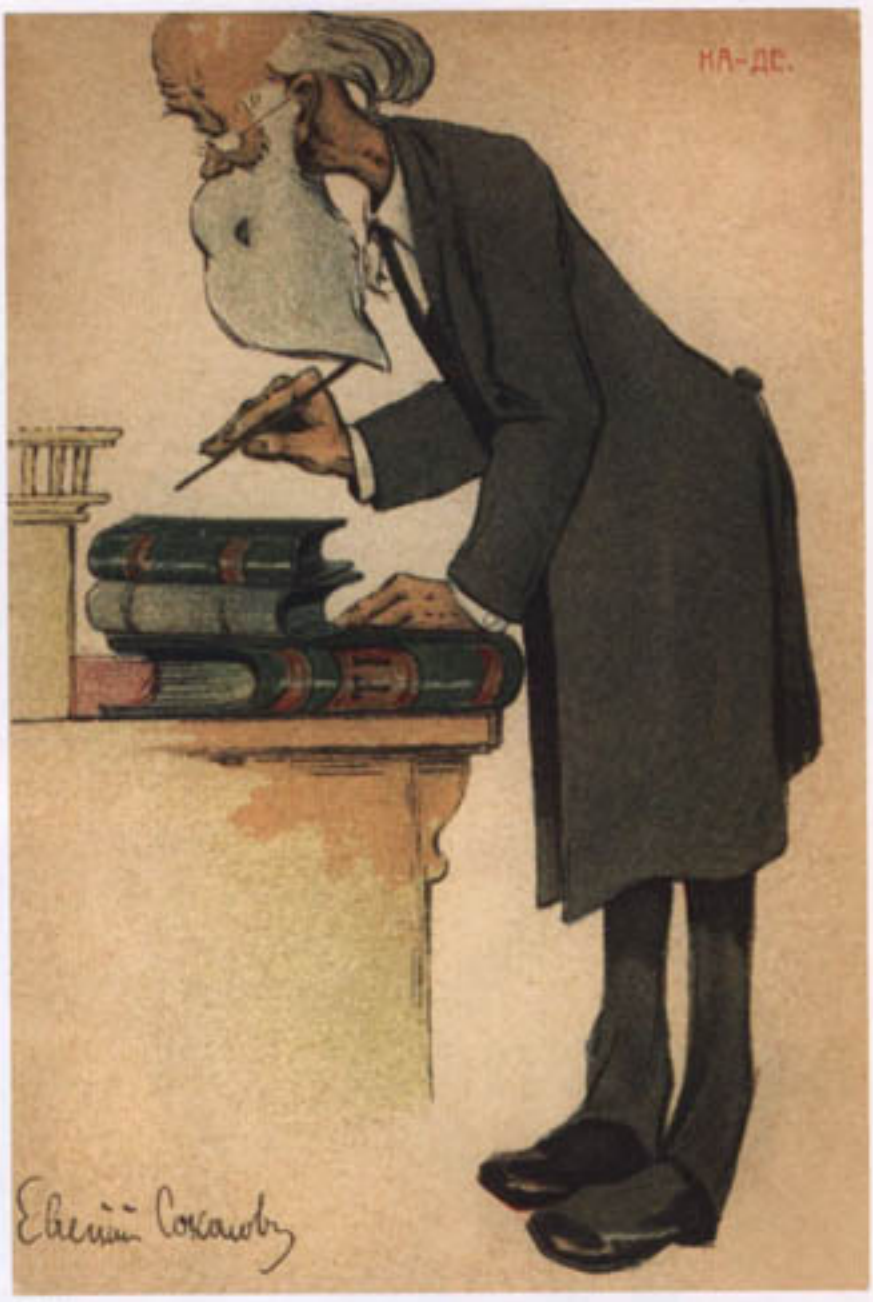
43



44



45



46



47



48



49

45-46, 48-54. Е.Г. Соколов. Серия карикатур на полит. партии. Изд. Всемирн. почт. союза, М., 1917, хромолитогр.
47. М.В. Нестеров. «Милосердие». Изд. Склада М.Н. Кристи для помощи раненым передовых позиций, б/м, 1910-е, трехцв.



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59

55-58, 60-64. Серия воспроизведенных на о. плакатов разных художников, посвящ. военному заему. Изд. Всемирн. почт. союза, Пг., 1917, хромолитогр.
59. С.А. Виноградов. «Русские воины в плену ждут от нас помощи». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1915, хромолитогр.
64. Неизв. худ. «Помогите беженцам». Изд. скоропечатни А.А.



60



61



62



63

Левенсон, М., 1914, литогр.
65. С.С. Соломко. «Пикардия» Изд. И.С. Лапина, Париж, 1919, хромолитогр.
66. Монограммист I.H.. «Враг близко». Изд. «Рассвет», М.-Киев, 1910-е, литогр.
67. Неизв. худ. «Бельгия. Пех. егерь». Изд. Т-ва Эйнем, М., 1910-е, хромолитогр.
68. М. Лисовский. Из серии силуэтов: «Рукопашная». Изд. Общ. Св. Евгении, Пг., 1915, ксилогр.



64



65



66



67



68


ЗАЕМЪ СВОБОДЫ
ЗАЕМЪ СВОБОДЫ
ЗАЕМЪ СВОБОДЫ

X. АДРЕСНАЯ СТОРОНА ОТКРЫТОК

244. Иллюстрированные открытые письма // Коллекционер, Псков, 1902, № 1, С. 24.

Пристальное внимание к служебной адресной стороне открыток — особенно наглядное свидетельство тому, что с момента своего появления художественная открытка воспринималась как целостное произведение графического искусства. Необычайно пышно оформлялись обороты первых открыток будущей Общины Св. Евгении, тогда еще называвшейся С.-Петербургским попечительским комитетом о сестрах Красного Креста. С использованием древнерусской орнаментики решены обороты, созданные В.П. Шнейдер и Г.П. Анненковым. (Открытки Евгеньинской Общины 1899 года были украшены на адресной стороне «древнерусской орнаментацией — голубой орнамент по коричневому фону»[244]. В этих ранних образцах насыщенный по цвету и композиции оборот нередко был выразительнее, чем лицевая сторона. Однако ярко выраженный национальный характер рисунка не всегда соответствовал стилю основного сюжета. Например, сочетание рисунка М.В. Нестерова «На горах» с такой адресной стороной было органично, а сочетание с ней акварели Альберта Н. Бенуа «Старый Мерв», изображающей руины восточного города, выглядело уже довольно странно. Первый опыт показал, что рисунок оборота должен быть более нейтральным.

Следующие попытки художников Общины Св. Евгении были последовательно направлены на создание универсальной адресной стороны и явно двигались в сторону ее упрощения. Очень выразительный рисунок (уже в стиле модерн!) появился на ней в том же 1899 году. Вероятно, побудительной причиной его возникновения как раз и была необходимость подбирать стиль оборота к стилю лицевого рисунка. Однако вскоре от такой усложненной практики отказались. Поводом было изменение названия комитета. Адресная сторона открыток новоявленной общины была заказана М.В. Добужинскому, который выполнил ее с присущим ему артистизмом.

Небольшая по размеру, круглая печатка с красным крестом в центре и императорской короной наверху была первой официальной эмблемой Общины Св. Евгении, исполнявшейся в нескольких цветовых вариантах. Отступление от использования этого оборота было сделано только в 1903 году, когда праздновался юбилей С.-Петербурга. К торжествам Община подготовила много тематических открыток, которые были изданы со специальными юбилейными оборотами — «рокайльным», «расстреллиевским» по рисунку Ф.Г. Беренштама и очень красиво «кудрявящимся» модернистским по рисунку М.В. Добужинского.

Однако уже в 1904 г. Общине вновь понадобилось переделка рисунка адресной стороны открыток. На этот раз причина была внешняя — во многих европейских странах были введены в обращение открытки нового образца с подразделением оборота на две половины: правая — для письма, левая — для адреса. Расширявшие возможности общения отправителей и получателей, такие открытки быстро утвердились в России[245]. Рисунок нового образца для оборота открыток Общины Св.Евгении великолепно исполнил Е.Е. Лансере — непревзойденный мастер разного рода виньеток и заставок. Он просуществовал до 1915 года, когда его сменил более будничный и простой оборот, созданный С.В. Чехониным[246]. Потребность перемены, по-видимому, была вызвана желанием избавиться от императорской короны в эмблеме, сделать ее более скромной и демократичной.

Постоянной эмблематикой были отмечены и открытки других появлявшихся тогда художественных издательств — «Шиповника», «Рассвета», «Нови». Марка и оборот открыток «Шиповника», созданные в 1905 году М.В. Добужинским[247], были едва ли не самыми изысканными среди всех существовавших в России в начале XX века.

Наличие фирменной эмблемы на адресной стороне открыток — общая особенность большинства открыток того

245. Открытки нового образца // Открытое письмо, СПб, 1904, № 1, С. 25-26.
246. Издательство Общины Св. Евгении. С. 14.
247. Чугунов Г.И. Указ. соч. С.258.

времени, причем не только собственно издательств, но и фирм разного профиля, для которых издательская деятельность была побочной. В этих случаях открытки обычно обретали то же клеймо, что и основная их продукция.

Таковы обороты открыток Товарищества А.И. Абрикосова С-вей, Товарищества Эйнем, компании Зингер. Гораздо более затейливыми и выразительными были обороты с эмблемами заведений художественного профиля, издававших открытки — Московских женских строительных курсов, издательства А.В. Маковского и А.И. Лажечникова, графических мастерских Строгановского училища, Общества возрождения художественной Руси, Русского музея императора Александра III (последний был выполнен Г. Нарбутом) и других.

Новую страницу в оформлении оборотов художественных открытых писем открывают разнообразные благотворительные общества, появившиеся с началом Первой мировой войны. Они вносят в адресную сторону не только новую эмблематику (например, пеликан, раздирающий грудь и кормящий своей кровью птенцов — символ христианского милосердия в марке издательства Любанского общества попечения о бедных), но и разнообразные надписи, поясняющие цель выпуска тех или иных открыток («На помощь жертвам войны», например). Красивы фирменные обороты Особого Петроградского Комитета Е.И.В. Великой Княжны Ольги Николаевны для помощи семьям воинов, созданный И.Я. Билибиным, Петроградского городского комитета в пользу воинов и их семей, нарисованные Н.Л. Подберезским (выпускником Императорской Академии Художеств) и С.В. Чехониным, Московского городского общественного управления и некоторыми другими. В основу их изобразительного решения чаще всего положены национальные русские или классицистические орнаменты, ассоциируемые с прошлым России.

Иные декоративные мотивы в 1910-х годах появляются и на открытках далеких от политики новых художественных издательств — «Современное искусство», «Художественная открытка». Они свидетельствуют о полном отходе от прихотливой орнаментики модерна и неорусского стиля, о развитии неоклассических и протоавангардных тенденций.

NB* Иллюстрации оборотов открыток подобраны с учетом их художественной ценности и наличия в альбомной части книги; подписаны лишь те из оборотов, авторство которых известно точно или предположительно.



1



2



3



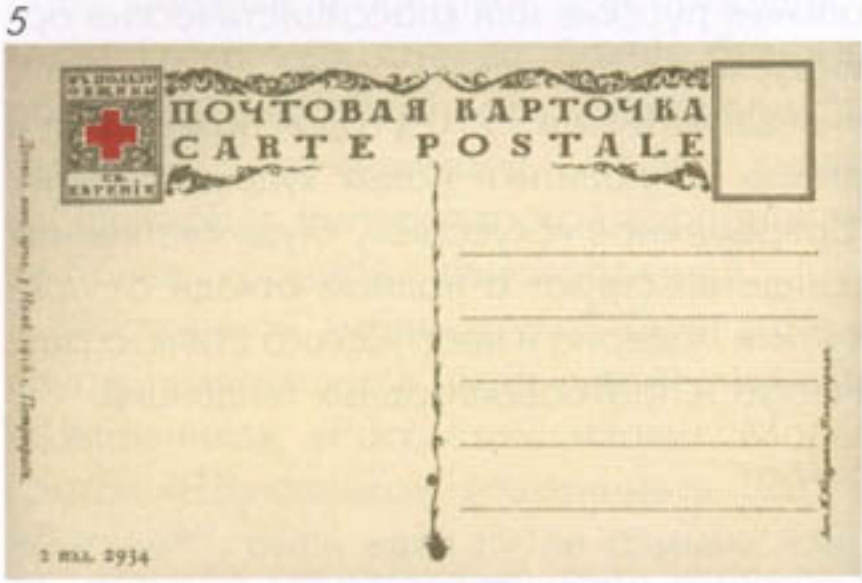
4



5



6



7



8

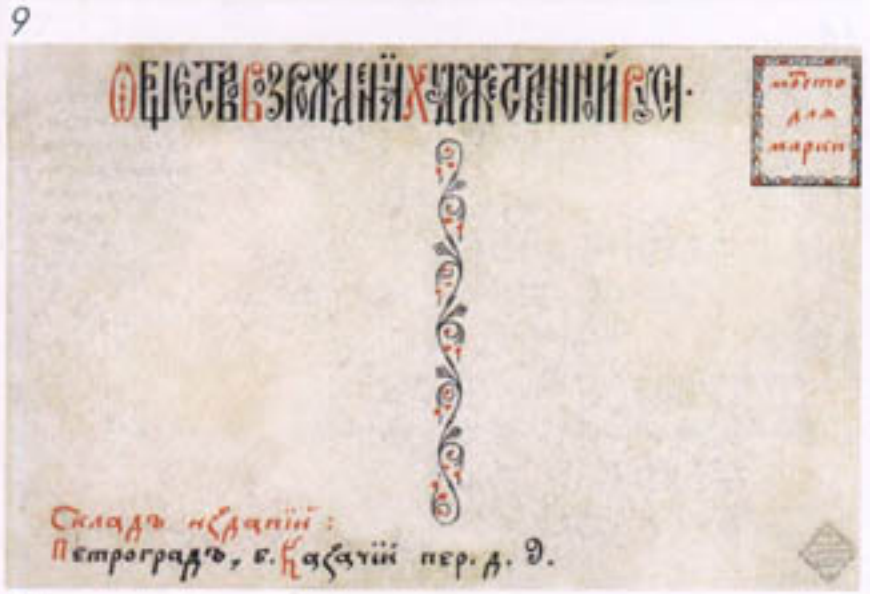
Обороты открыток Общ. Св. Евгении: !. 1899-1901; 2. 1901-1902; 3. Ф.Г. Беренштам. 1902-1903; 4. 1903-1904; 5. М.В. Добужинский. 1903; 6. Е.Е. Лансере. 1904-1914; 7. С.В. Чехонин. 1914-1917.



9



10



11



12



13



14



15



16

8, 15-16. И.С. Лапин (?). 1900-1910-е; 9. Г.И. Нарбут. Издание Русского музея императора Александра III. 1910-е; 11. В.А. Плотников (?). Общество Возрождения художественной Руси. 1910-е;



17



18



19



20



21

13-14. А. Маковский. Собственное изданиеия. 1900-е.
17-21. А.С. Янов. Обороты серии «Древняя Москва». 1900-е.



22



23



24



25

26

27



28



29

24. М.В. Добужинский. Оборот открыток издательства «Шиповник» 1905; 25. И.Я. Билибин. Особый Петроградскитй комитет Е.И.В. Великой княжны Ольги Николаевны для помощи семьям воинов. 1915-1916;



30



31



32



33



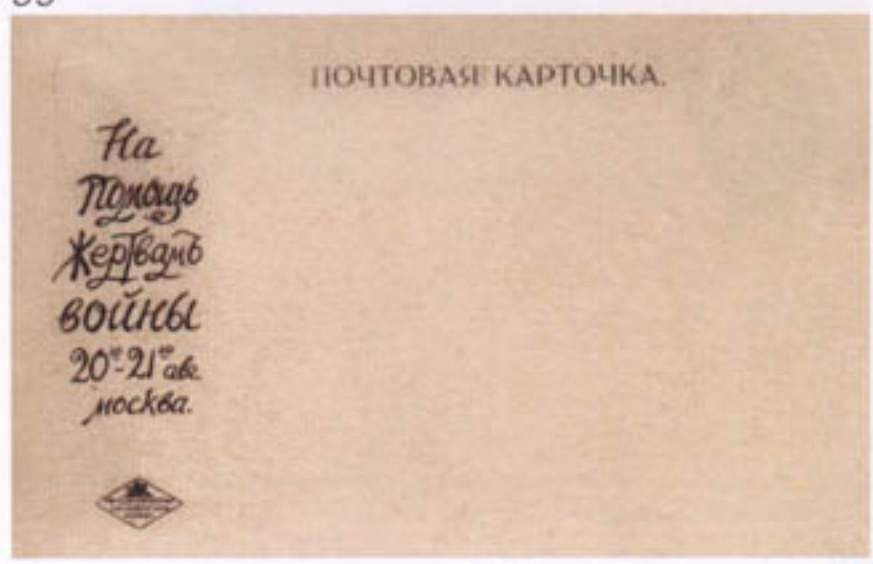
34



35



36



37

31. С.П. Лодыгин (?) Изд-во «Художественная открытка» 1915-1917;33. В.М. Васнецов. Московское Общественное управление. 1914-1916; Н.Л. Подберезский. Петроградский городской комитет. 1915.



38



39



40



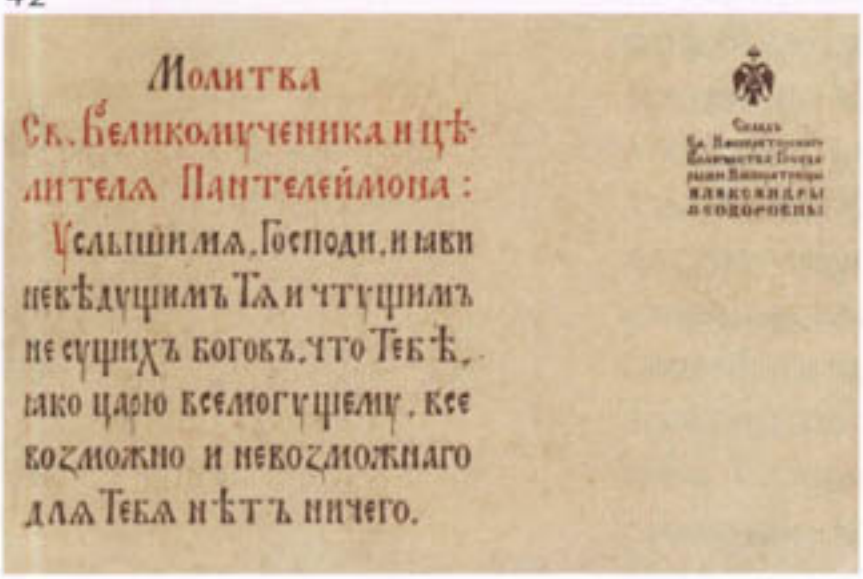
41



42



43

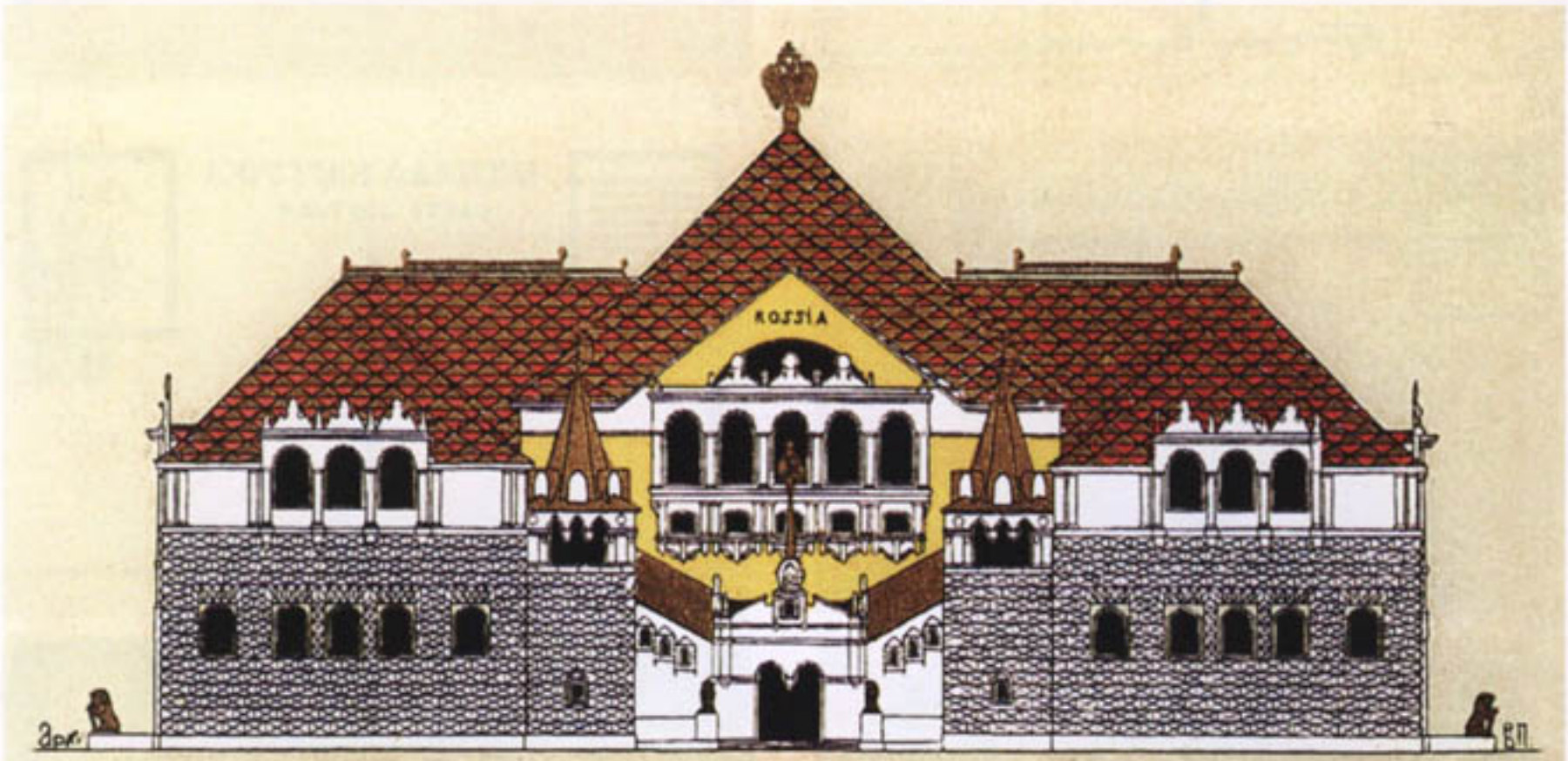


44



45

38. Б.В. Зворыкин. А.Ф.П. собственное издание. 1917; 43. С.В. Чехонин. Петроградский городской комитет. В пользу воинов и их семейств. 1915.



АРХИТЕКТОРЪ В.ПОКРОВСКІЙ: РУССКІЙ ПАВИЛЬОНЪ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКѢ ПЕЧАТНАГО ДѢЛА И ГРАФИКИ ВЪ ЛЕЙПЦИГѢ 1914

W.POKROWSKI ARCHITEKT: DER RUSSISCHE STHATSPAVILLON AUF DER INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG FÜR BUCHGEWERBE UND GRAPHIK ZU LEIPZIG 1914

В.А. Покровский. «Русский павильон на международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге». Изд. Т-ва А.А. Левенсон, М., 1914, хромолитогр.

ТИПОГРАФИИ, ВЫПУСКАВШИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТКИ В РОССИИ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА



Назвать, а тем более охарактеризовать все типографии, специализировавшиеся на выпуске русских открыток в начале века, чрезвычайно сложно — их было великое множество. Поэтому упомянем лишь те, продукция которых обращала на себя внимание своим художественным качеством и имела сравнительно широкое распространение.

В главе, посвященной издательской деятельности Общины Св. Евгении, уже были перечислены ее основные полиграфические подрядчики, и все же к этому перечню стоит вернуться еще раз. Община сформировала круг типографий, которые наиболее профессионально выполняли заказы на издание открыток. Изначально предъявляя к полиграфистам очень высокие требования и живо интересуясь их выполнением, руководители Общины проложили дорогу другим издателям, высоко подняли планку качественных критериев, не отвечая которым любая издательская фирма, подвизавшаяся на выпуске открыток, рисковала потерпеть фиаско. Другими словами, культуртрегерство Общины проявилось и в этой, по сути, производственной сфере, дав толчок развитию открыточной полиграфической отрасли в целом.

Итак, напомнив основные полиграфические заведения России, сотрудничавшие с Общиной Св. Евгении, мы факти-

чески охарактеризуем лучшие предприятия этого рода, работавшие на русский рынок открытки. Среди них: типография Экспедиции Заготовления Государственных бумаг, типография Товарищества Р. Голике и А. Вильборг, литографии А.А. Ильина, И.М. Кадушина, С.М. Прокудина-Горского[248], Н. Собко, печатни «Унион»[249] и «Современное искусство»[250], а также московская типография А.А. Левенсона, парижская типография И.С. Лапина и некоторые другие.

Хотя Экспедиция Заготовления Государственных бумаг была, несомненно, очень квалифицированным партнером[251], Община предпочитала высококлассные заведения И.М. Кадушина и А.А. Ильина, для которых подобные заказы были не побочными, а серьезными и желанными. Оба полиграфиста добивались высочайшего класса воспроизведения оригиналов, удивлявшего даже самих авторов рисунков.

Картографическое заведение А.А. Ильина было основано в столице еще в 1859 году[252]. Его основной продукцией были гравюры, географические карты и разнообразные хромолитографические художественные издания, отмеченные многими медалями выставок — Большими медалями Всемирных выставок в Вене в 1873 году и в Париже в 1900 году, Большими медалями и дипломами в 1876 году в Филадельфии и в 1893 году в Чикаго[253]. С началом выпуска открыток Общины Св. Евгении литография А.А. Ильина с энтузиазмом включилась в работу на новом поприще — ею было выпущено большинство первых открыток в технике хромолитографии.

Однако несомненно, наибольшие деловые связи у Общины были с типографией товарищества Р. Голике и А. Вильборг, созданной в С.-Петербурге в 1902 году и имевшей самые широкие полиграфические возможности — она могла издавать литографии, фотогравюры, фототипии, цинкографии, трех- и четырехцветные автопитии. Работа этой типографии много раз удостаивалась наград на выставках печатного дела — Большой золотой медали в С.-Петербурге в 1908 и 1909 годах, Золотой медали в Дрездене в 1909 году, Crand Prix в Турине в 1911 году.[254] Основал ее Р.Р. Голике на базе типографии своего отца, некогда пришедшего в столицу бедным наборщиком[255]. Изучив типографское дело в Лондоне и Париже и объединив свои усилия с энергией и капиталом А.И. Вильборга, он создал крупнейшее по размерам, самое современное по технологическому оборудованию и лучшее по качеству полиграфическое производство в стране[256].

Этой типографией было напечатано не только большинство открыток Общины Св. Евгении, многие открытки

248. *С.М. Прокудин-Горский // Открытка, Калуга, 1907, № 6, С.7б.*

249. *Художественное полиграфическое заведение «Унион» было основано в 1907 г. в С.-Петербурге; выполняло работы в технике фотоцинкографии, меццотинтографии, гальванопластики и художественной печати. (Каталог русского отдела. Международная выставка печатного дела и графики в Лейпциге. СПб, Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. С.256).*

250. *Печатня «Современное искусство» работала при одноименном книгоиздательстве Н.И. Бутковской с самого начала 1910-х гг. (См.: Игорь Грабарь. С. 425).*

251. *Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг [исторический очерк] // Печатное искусство, 1901, № 11, С. 45-47; № 12, С. 72-75.*

252. *Картографическое заведение, географический и книжный магазин комиссионера Главного штаба А. Ильина. СПб, тип. А. Бенке, 1882.*

253. *Каталог русского отдела. С. 246.*

254. *Там же. С. 244.*

255. *Р.Р. Голике // Нива, 1902, № 3, С. 57.*

256. *Штейн В. Товарищество Р.Р. Голике и А. Вильборг // Печатное искусство, 1903, № 2, С. 176-180.*

второго по величине после Общины (исключая продукцию Всемирного почтового союза) художественного издательства открыток «Ришар» (выпустившего более 1590 образцов[257], но и практически все открытки издательств художников А.В. Маковского и А.И. Лажечникова, Любанского общества попечения о бедных (234 образца[258]), «Творчества», Петроградского городского комитета и других столичных издательских фирм.

Меньший масштаб, но сопоставимую со столичной типографией Р. Голике и А. Вильборг роль в полиграфии Москвы играла Скоропечатня А.А. Левенсона, основанная в 1881 году[259]. Она выполняла много открыток по заказу российского отделения Всемирного почтового союза, Товарищества А.И. Абрикосова С-вей, Московского городского общественного управления, московско-киевского издательства «Рассвет», многих других московских издательств, порой сама выступала в роли издателя. В начале XX века это было одно из крупнейших полиграфических предприятий России, работы которого отличались очень хорошим качеством. Особенно важно, что она специализировалась на выпуске графической продукции — книги и плакаты, меню и программки торжественных спектаклей, нарядные расписания церковных служб выпускались товариществом А.А. Левенсона по рисункам лучших русских художников-графиков В.М. Васнецова, С.И. Вашкова, С.И. Ягужинского, А.Я. Головина, Б.В. Зворыкина[260] и др. Издания Товарищества скоропечатни А.А. Левенсон (такое название было принято в 1889 году.[261]) награждались на Всемирных выставках в Париже в 1900-м и в Мадриде в 1907 году, золотыми медалями на выставке печатного дела в С.-Петербурге в 1895 году и на художественно-промышленной выставке в Одессе в 1910 году.[262]

Может быть, особенно важно отметить в аспекте нашей темы то, что скоропечатня бралась и за очень сложные факсимильные издания (например, Архангельского Евангелия XI века, Летописного и лицевого изборника дома Романовых[263]. Качество полиграфии, близкое к факсимильному, требовал и выпуск художественных открыток.

Несравненно меньше работали в сфере открытки крупные московские типографии Ю.Г. Кирстен[264] (затем братьев Менерт) и А.И. Мамонтова[265] — обе очень именитые, они выполняли, в основном, открытки по заказам Товарищества А.И. Абрикосова С-вей и Товарищества Эйнем, — а также книгоиздательское товарищество «Образование», возникшее в 1908 году[266], и типография

257. Забочень М.С. Указ. соч. С. 40.
258. Там же. С. 41.
259. Каталог русского отдела. С. 248.
260. Товарищество скоропечатни АА. Левенсон на выставке печатного дела и графики в Лейпциге. М., 1914. С. 27-51.
261. Там же. С. 9.
262. Там же. С. 11-13.
263. Там же. С. 17.
264. Каталог русского отдела. С. 249.
265. Там же. С. 248.
266. Там же. С. 250.

Товарищества И.Н. Кушнерев и К°. В тоже время маленькая типолитография В.Ф. Кудинова (затем Е.Ф. Кудиновой), располагавшая всего восемью печатными станками, имела для развития московской открыточной графики очень большое значение. Хотя объемы ее продукции были невелики, качество полиграфического воспроизведения оригинальных авторских рисунков было очень высоким. (В 1914 году, к сожалению, это предприятие было поглощено Товариществом И.Д. Сытина[267], художественные открытки не выпускавшим).

Довольно значительны были объемы издававшихся открыток в московской типографии Эд.А. Стольтерфот, хотя среди них преобладали фотооткрытки[268]. Особняком среди московских полиграфистов стояла типография (затем фабрика) А.Ф. Постнова. Ее владелец был несомненным энтузиастом художественной открытки и сам, по-видимому, часто выступал не только в роли исполнителя, но и издателя. Особенно велика его роль в распространении в Москве политической открытки в годы Первой мировой войны и Февральской революции.

Заметны в мире рисованной открытки были и работы таких небольших производств, как петербургские: издательство-типография А. Улыбина, типография А. Белокопытова (напечатавшая открытки С.П. Лодыгина), типография Ю. Фельтена, московские типографии Г. Ламберта и Г. Лиснера (существовала в 1903 году), литография Коркина.

Крупнейшим производителем открытки в Киеве была типография С.В. Кульженко. Она печатала открытки для издательств «Рассвет», «Новь» и некоторых других. Ее полиграфические возможности были самыми широкими среди местных заведений аналогичного профиля, хотя качественного уровня лучших столичных типографий она не достигала.

Среди русских открыток начала XX века можно встретить и такие, которые напечатаны вовсе не в типографии, а каким-либо ручным кустарным способом. Чаще всего их выпускали сами авторы, используя технику ксилографии или линогравюры. Открытки выпускались в этих случаях штучно или очень малыми сериями.

267. Орлов Б.П. Полиграфическая промышленность Москвы. Очерк развития до 1917 г. М., Искусство, 1953. С. 248.
268. Эд. А. Стольтерфот в Москве // Открытка, Калуга, 1907, № 6, С. 76.

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ХУДОЖНИКОВ



В словарь включены имена наиболее интересных художников, работавших в стилистике модерна в 1898-1915 годах и внесших определенный вклад в графический жанр открытки, а также те, чьи произведения были использованы для воспроизведения на открытках, характерных для своего времени, и способствовавших сложению их графической специфики. Кроме русских художников, в перечне представлено несколько имен иностранных мастеров, работы которых издавались на открытках отечественных или иностранных издательств, выпускавших продукцию, специально предназначенную для России. Биографии включают краткие сведения об образовании художников, принадлежности к художественным объединениям, участии в выставках, основных областях деятельности. Более подробно освещается работа в области графики — журнальной и книжной иллюстрации, родственных открытке, и других жанров, если они непосредственно с нею связаны. (Например, театрально-декоративное искусство, которое проявилось в открыточных сериях театральных костюмов и т.д.)

В качестве материала для биографий использованы Биобиблиографический словарь «Художники народов СССР», тт.1-4. (М., Искусство, 1970-1983) и некоторые другие общие и специальные работы, монографии об отдельных художниках, биографические статьи в различных изданиях, архивные материалы. Краткая биография содержит лишь некоторые архивные источники, основные публикации о художниках, причем предпочтение отдано тем из них, которые включают научные каталоги произведений, а также изданиям, освещающим их деятельность в сфере графики почтовых открыток. Библиография строится по схеме: справочная литература (словарь), монографии (книги, статьи общего характера), источники сведений о работе художников для издательств открытых писем (книги, каталоги, статьи) в хронологической последовательности.

Анисфельд Борис (Бер) Израилевич

Бельцы Бессарабской губ. 2(14). 10.1879 — Чикаго, 1973

Живописец, график, художник театра. Окончил в 1900 году Рисовальную школу в Одессе, затем учился в ИАХ у Д.Н. Кадовского и И.Е. Репина (1900-1909). Был членом объединения «Мир искусства». Экспонировал работы, нередко представлявшие сложные ассоциативные символические произведения, на выставках «Мира искусства» и «Союза русских художников». Член Осеннего салона в Париже в 1906 году. В 1905-1906 годах рисовал для сатирических журналов «Адская почта» и «Жупел», оформлял книги.

Как декоратор с 1907 года работал для театра В.Ф. Комиссаржевской, Мариинского театра в СПб, русского балета в Париже. В 1917 году уехал в США: оформлял спектакли для «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке и для «Чикаго-опера»; в 1928-1958 годах преподавал в Художественном институте в Чикаго.

Для о., вышедшей в издательстве «Шиповник», был использован его сатирический журнальный рисунок. Община Св. Евгении опубликовала на о. рисунок «Садко».

Библ.: Словарь. Т.1. С.159; Э.Ф. Голлербах. Художники, участвовавшие в сатирических журналах 1905-1906 гг. Л., 1925. С.171; The Twilight of the Tsars. P.275; Справочный указатель. С.79; Художники эмиграции. С. 20-24; Символизм в России. С. 433.

Антокольский Лев Моисеевич (Мовшевич)

Вильно, 31.05 (12.06) 1872 — Стерлитамак, ?.12.1942

Живописец. Племянник известного скульптора М.М. Антокольского. Окончил ИАХ (1891-1900), ученик И.Е. Репина. Экспонировал работы на выставках ИАХ и О-ва художников им. И.Е. Репина. С 1912 года работал в Москве. Участвовал в декоративных росписях кинотеатров «Одеон», «Модерн» (в гостинице «Метрополь»), Всероссийской сельскохозяйственной выставки (1923). В 1929 году выполнил несколько проектов комплексной художественной окраски застройки Москвы.

Создал в 1903-1904 годах серию декоративных о. – портретов библейских персонажей (6 шт.), выпущенных в Москве типографией Г. Ламберта по заказу Московского бюро техники.

Библ.: Словарь. Т.1. С. 166.

Апсит (Апситис) Александр Петрович

Рига, 25.03 (6.04.). 1880 — Германия, 1944

График, плакатист, иллюстратор. Занимался в студии Л.Е. Дмитриева-Кавказского в С.-Петербурге в 1898-1899 годах. В 1900-1910-х годах входил в московский художественный кружок «Среда». Участвовал в выставке «Blanc et noir», выставке картин русских художников (М., 1912), выставках «Среды». Рисовал для журналов «Родина», «Звезда», «Нива» (1902-1906), «Дух времени» (1905-1907) и др. Иллюстрировал сочинения А.М. Горького, Н.С. Лескова, А.П. Чехова, Л.Н.

Библ.: Словарь. Т.1. С. 182; Иван Павлов. Моя жизнь и встречи. М., 1949. С. 137-140; Апсит (Листовка). Рига, 1956; Художественная открытка. Альбом. С. 290; Художники эмиграции. С. 31-32.

Толстого для журналов и московских книгоиздателей И.Д. Сытина, А.Ф. Маркса, А.Д. Ступина и других. Много работал в области торговой рекламы и плаката, в 1918-1920 годах создавал советские политические плакаты. С 1921 года жил в Латвии; рисовал для рижских журналов и латышских открыток.

Для о., изданных Товариществом А.И. Абрикосова и С-вей, А. создал серию пасхальных рисунков; рисовал о. на темы русской истории, Первой мировой войны, делал поздравительные и рекламные о.

Афанасьев Алексей Федорович

С.-Петербург, 30.11 (12.12).1850 — ?, 1930

Библ.: Словарь. Т.1. С. 228. Художник А.Ф. Афанасьев и его творчество. Из собрания А.Е. Бурцева. СПб., 1912. Вып.14. Вып.15; Искусство и художественная промышленность, СПб., 1899. № 12. С. 1027-1028; Справочный указатель. С. 79; Я.М. Белицкий, Г.Н. Глезер. Рассказы об открытках. М., 1986. С. 33.

График, живописец. Вольнослушатель ИАХ (1872-80). Иллюстрировал сказки А.С. Пушкина, «Конька-горбунка» П.П. Ершова (Последняя была впервые опубликована в 1897-1898 годах в журнале «Шут»). В 1900-1910 годах рисовал для журналов «Шут», «Осколки», «Всемирная иллюстрация», «Лукоморье», «Север». В 1887-1905 и 1909 годах преподавал в Рисовальной школе ОПХ, с 1905 по 1909 год — директор Пензенского художественного училища.

Иллюстрация к «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина — «Жена рыбака» была издана в числе первых на о. Общины Св. Евгении (№27). Серия оригинальных рисунков к «Сказке о Коньке-горбунке» — самой популярной работе Афанасьева, вышла на о. издательства «Ришар».

Бадаева Любовь Ивановна

Дмитров, 3(15).08.1886 — ?

Библ.: РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 549; Иван Павлов. Моя жизнь и встречи. М., 1949. С. 196.

График. Окончила полный курс гимназии в Кишиневе (1897-1904). Была удостоена похвалы ИАХ на ежегодном конкурсе рисунков учеников различных средних учебных заведений России, проводимом Академией (1907). С 1907 по 1909 год рисовала в студии московского художника Келина. С 1909 по 1913 год занималась в Строгановском училище. В период учебы училась чеканке, технике эмали, с 1910 года полностью посвятила себя литографии. Неизменно получала высшие баллы по художественным предметам, удостаивалась наград за самостоятельные творческие работы. Считалась одной из самых способных учеников графических мастерских Строгановского училища. Окончила его со званием ученого рисовальщика 1-ой степени. Предполагала посвятить себя преподаванию рисования в средних учебных заведениях России (Бобруйск, Луганск — ?).

На о., выпущенных графическими мастерскими Строгановского училища, была воспроизведена ее гравюра с видом Триумфальных ворот у Тверской заставы.

Бакст (Розенберг) Лев Самойлович

Гродно, 27.04. (9.05). 1866 — Париж, 23.12.1924

Живописец, график, художник театра, один из крупнейших мастеров живописи и графики модерна. Вольнослушатель ИАХ (до 1894 года), затем учился в Париже у А.А. Эдельфельда. Один из организаторов объединения «Мир искусства». Участвовал с 1890 года в выставках ИАХ, О-ва русских акварелистов, СРХ, «Мира искусства» и многих других в России, Европе и Америке. В русский период творчества создал несколько программных символистских произведений, в основном навеянных образами античной древности; в живописи и графике всегда тяготел к яркой и в то же время тонкой, изысканной декоративности. С 1914 года академик ИАХ.

Один из самых крупных мастеров европейского театрального костюма. Оформлял спектакли Александринского и Эрмитажного театров (в том числе — «Фея кукол» Й. Байера, 1903), труппы русского балета С.П. Дягилева (в том числе — «Карнавал» Р. Шумана, 1910). Театральные эскизы Б. во многом способствовали выработке европейского стиля Ар Деко. В 1890-1910 годах рисовал для журналов «Мир искусства», «Весы», «Аполлон», «Художественные сокровища России», «Жупел», «Адская почта», «Сатирикон».

Община Св. Евгении опубликовала на о. две серии театральных костюмов к «Фее кукол» (12 шт.) и «Карнавалу» (4 шт.), а также специально исполненные художником для о. рисунки «Любимый поэт» (1902), «Гостиный двор», «В мастерской художника» (1907). Кроме того, Община выпускала оформленные им конверты «Вместо визита» (1902), силуэты для почтовой бумаги (1905) и воспроизведения живописных и графических работ.

Библ.: Словарь. Т.1. С. 264; A. Levinsohn. Leon Bakst. Berlin, 1922; И.Н. Пружан. Лев Самойлович Бакст. М., 1975; «Фея кукол» // Открытое письмо, СПб., 1905. № 3. С. 81-82; Справочный указатель. С. 79-80; Fanelli G, Godoli E. P. 240; Russian Graphic Design. P. 73, 77; Художники эмиграции. С. 48-52; Открытые письма Серебряного века. С.44-51; Символизм в России. С.433.

Беггров Александр Карлович

С.-Петербург, 17(29).12.1841 — Гатчина, 15(28).04.1914

Живописец. Сын известного петербургского литографа К.П. Беггрова. Вольнослушатель ИАХ (1879), занимался в Париже у Л. Бонна и А.П. Боголюбова (1871-74). Офицер, художник Морского ведомства. Участвовал в выставках О-ва русских акварелистов, являясь одним из его учредителей. В 1899 г. получил звание академика, в 1912 — почетного члена ИАХ. Работы публиковались в журналах: «Всемирная иллюстрация» (с 1869), «Нива» (с 1886), «Север» (с 1890) и других.

Община Св. Евгении воспроизвела на о. несколько его акварелей с видами С.-Петербурга.

Библ.: Словарь. Т.1. С. 316; Справочный указатель. С. 80.

Белкин Вениамин Павлович

С. Верхотурье, Екатеринбургской губ., 1884 — Ленинград, 1951

Живописец. график, педагог. Учился в школе А.П. Большакова в Москве с 1903 по 1906 год, у В.Э. Борисова-Мусатова, а затем в Париже (1907-1909). Участник выставок «Мира искусства» (1912-1924) и других.

Рисовал для журналов «Аполлон», «Сатирикон» в 1919-1911 годах, иллюстрировал книги.

На о. Общины Св. Евгении воспроизведены две живописных работы художника.

Библ.: Ю.А. Молок, В.С. Турчин, при участии Ю.М. Лоева. Книга и книжники. Образ книги в русской графике первой трети XX века. М., 2003. С. 223-224.

Бенуа Александр Николаевич

С.-Петербург, 21.04 (3.05). 1870 — Париж, 9.02. 1960

Живописец, график, художник театра, историк искусства, художественный критик. Вольнослушатель ИАХ (1887-88), студент юридического факультета Петербургского университета (1890-1894). Один из организаторов объединения «Мир искусства» и его идейный руководитель. Участвовал в выставках О-ва русских акварелистов (с 1891), «Мира искусства» (с 1889) и многих других. Рисовал для журналов «Мир искусства» (с 1899), «Художественные сокровища России» (с 1901) и других. С 1926 года жил в Париже.

Иллюстрировал книги «Азбука в картинках Александра Бенуа» (СПб., 1905), «Игрушки» (СПб.,1905), «Медный всадник» А.С. Пушкина (Пг., 1923) и некоторых других. Как художник-декоратор работал для Эрмитажного («Павильон Армиды», 1907), Мариинского (СПб), Московского художественного, Александринского театра (СПб.), балетов и опер труппы С.П. Дягилева в Париже, «Комеди Франсез», «Гранд Опера», «Ла Скала», «Королевского балета в Лондоне» и других.

На о. Общины Св. Евгении, к издательской деятельности которой он был непосредственно причастен, воспроизводились серии его акварелей, созданных в Версале (1905-1906), исторических картин и пейзажей, изображающих Петербург и его пригороды в XVII — XIX веках, театральных костюмов к «Павильону Армиды» (4 шт.). Специально для Общины Св. Евгении Б. нарисовал две серии о. «Игрушки кустарного производства» (по 6 шт. в каждой), серию «Пасха в XVIII столетии» (4 шт.), а также несколько исторических сюжетов к юбилею С.-Петербурга, рисунки для конвертов, альбомов и почтовой бумаги.

Библ.: Словарь. Т.1. С. 363-365; М. Эткинд. А.Н. Бенуа. Л.-М.,1965; «Александр Н. Бенуа. «Игрушки» // Открытое письмо. 1905. №3. С. 75-76; А. Бенуа «Русские народные игрушки в открытках Александра Бенуа // Открытое письмо.1905. № 7. С. 199-209; А.Н. Бенуа Игрушки // Аполлон, СПб., 1912; Справочный указатель. С. 85-86; С. Серов. Игрушки Александра Бенуа // Декоративное искусство СССР, 1984. № 3. С. 48-49; Fanelli G.,Godoli E. P. 240; Russian Graphic Design. P. 75; Художники эмиграции. С. 64-66; Открытые письма Серебряного века. С.58-73; Символизм в России. С.434.

Бенуа Альберт Николаевич

14(26).03.1854 — Фонтене-о-Роз, близ Парижа, 16.04.1936

Живописец, архитектор. Брат Александра Н. Бенуа. Окончил ИАХ (1877) как архитектор-художник; ученик акварелиста Л.О.

Библ.: Словарь. Т. 1. С. 366; Указатель выставки аквare-

Премацци. Впоследствии в основном работал и был чрезвычайно популярен как акварелист. Участвовал в выставках ИАХ (с 1874), О-ва русских акварелистов (с 1876 — один из его организаторов) и др. В 1884 г. получил звание академика. Преподавал в ИАХ (с 1885), с 1924 года жил в Париже.

Община Св. Евгении воспроизвела на о. несколько десятков его городских пейзажей (С.-Петербурга и его окрестностей, Крыма, Киева, Малороссии и других местностей).

лей А.Н. Бенуа. СПб., 1903; Справочный указатель. С. 84-85; Художники эмиграции. С. 67-69; Открытые письма Серебряного века. С.52-57; Символизм в России. С.434.

Беренштам Федор Густавович

Тифлис, 25.04 (7.05).1862 — Ленинград, 9.08.1937

График, гравер, архитектор. Окончил ИАХ (1882-89) как архитектор-художник. Гравюре учился у В. Матэ. С 1892 по 1918 год работал в библиотеке ИАХ, где организовывал выставки рисунков и эстампов. Был одним из организаторов русского художественного дела на Международной выставке в Риме в 1911 году. С 1908 года — действительный член ИАХ. Как архитектор выполнил проекты нескольких надгробий в Петербурге. Работал как иллюстратор книг и журналов («Шут», 1901). После революции Б. стал хранителем Петергофских музеев.

Специально для о. Общины Св. Евгении создал рисунки «Суд Париса», «Барышня-крестьянка» (1899), «Старый Петербург» (1902), серии «Blanc et noir» (8 шт.) (1901) и «Петербургский возница» (5 шт., 1903 — к юбилею города). Некоторые из них были победителями специальных конкурсов рисунков открытых писем, проводившихся журналом «Искусство и художественная промышленность» и редакцией журнала «Открытое письмо», редактором которого он был в 1904-1906 годах, и некоторых других. Не раз получал премии на конкурсах, проводившихся Общиной Св. Евгении — к 100-летию со дня рождения А.С. Пушкина, к 200-летию основания Петербурга и т.д. В дальнейшем премированные работы выходили как открытки (например, «С Новым годом!»).

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 11; Словарь. Т. 1. С. 375-376; Указатель выставки «Blanc et noir» в АХ. СПб., 1901. С. 28; Обзор художественных изданий Общины Св. Евгении СПб., 1909. С. 5-6; Справочный указатель художественных изд. Общины Св. Евгении. СПб., 1911. С. 78, 79; Справочный указатель. С. 86-87; 74-79.

Бём (Эндуарова) Елизавета Меркурьевна

С.-Петербург, 12 (24).02.1843 — С.-Петербург, 25.07 (7.08).1914

График, рисовальщик, силуэтист, гравер по стеклу. Училась в Рисовальной школе ОПХ в СПб (1857-1864) у И.Н. Крамского, которую окончила с серебряной медалью. В 1870 году получила Большую серебряную медаль в ИАХ. Участница выставок ИАХ, МОЛХ, международной выставки в Чикаго в 1893 году, Всемирной выставки в Париже 1900 года и других. Работала для журналов: «Игрушечка» (1882-1886), «Малютка» (1886-1887), «Нива» (1875-1913), народных изданий

Библ.: РГАЛИ. Ф. 122. Оп. 2. Ед. хр. 187; Словарь. Т. 1. С. 360-361; С. Лаврентьева. Друг детей Бем // Русская старина, 1911, Т.145, С. 485-500; Силуэты-открытки Елиз. М. Бем // Открытое письмо, 1905, № 4, С.113-114; О. Ба-

занкур. Е.М. Бем // Открытое письмо, 1906, № 5, С. 121-128; Справочный указатель. С. 80-84; Чапкина С. Детская книга Елизаветы Бём // Русская галерея, 1999, № 2, сю 84-87; Goulzadian. P. 104; Художественная открытка. Альбом. С.290.

«Посредника». Автор альбомов и книг: «Мороз, Красный нос» (СПб, 1872), «Силуэты из жизни детей» (СПб, 1877), «Силуэты к басням Крылова» (СПб, 1878), «Народная сказка о репке» (СПб, 1881), «Из деревенских воспоминаний» (СПб,1872), «Типы из «Записок охотника» И.С. Тургенева в силуэтах» (СПб, 1884), «Поговорки и присказки в силуэтах» (СПб, 1885), «То, чего не было» (СПб, 1889), «Для крошечных людей» Е.Е. Горбунова-Посадова» (М, 1905) и некоторых других.

По рисункам Б. были выпущены десятки о. (более 300 шт.), как сериями (например, русские пословицы и поговорки), так и отдельно — Всемирным почтовым союзом, издательством «Ришар» (СПб.), типографией И.С. Лапина в Париже, а также Общиной Св. Евгении. В Общине рисунки Б. были изданы на о. в числе первых – еще в 1899 году; в том числе серия силуэтов (8 шт.), вышедших не одновременно, но объединенных тематически и графически — «На перышке», «Пасхальная», «В гнездышке», «Поговорки» (3 шт.), «Завтрак» (2 шт.). В общей сложности Община издала 68 о. художницы, что было своеобразным рекордом в сравнении с другими мастерами этого жанра.

Специально для о. Б. сделала серию рисунков к «Евгению Онегину», приуроченную к юбилею А.С. Пушкина, серию «Будущие великие люди» (5 шт.), портреты героинь Л.Н. Толстого — Наташи Ростовой, Анны Карениной, Катюши Масловой и Маланьи, два портрета самого Толстого, с которым художница была знакома — портрет, изображавший писателя в кругу деревенских детей, пользовался наибольшим успехом, а также многие другие рисунки. Открытки Б. были столь популярны, что вызвали немало подражаний и породили нескольких последовательных подражателей своеобразной графической манере художницы, особенно после ее смерти.

Билибин Иван Яковлевич

Тарховка (под СПб.), 4(16).08.1876 — Ленинград, 7.02.1942

Библ.: Словарь. Т. 1. С. 397; Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике // Сост. С.В. Голынец. Л., 1970; Г.В. Голынец, С.В. Голынец. Иван Яковлевич Билибин. М., 1972; Goulzadian. P. 101, 225-228; Fanelli G., Godoli E. P. 231-233, 239; Художественная открытка. Альбом. С. 290; Художники эмиграции. С. 81-85; Открытые

График, иллюстратор, художник театра. Один из крупнейших и самых известных русских графиков, создавший свой изобразительный язык, наиболее полно отразивший эстетику неорусской версии русского модерна. В 1900 году окончил С.-Петербургский университет, одновременно занимался в Рисовальной школе ОПХ (1895-1898); в 1898 году посещал школу А. Ашбе в Мюнхене, затем учился у И.Е. Репина в школе княгини М.К. Тенишевой. Вольнослушатель ИАХ до 1904 года. С 1899 года член группы «Мир искусства». Участник выставок «Мира искусства», СРХ и многих других. Рисовал для журналов «Мир искусства» (1899-1904), «Адская почта» и «Жупел» (1905-1906), «Золотое руно» (1907), «Народное образование» и др. Его

иллюстрации к сказкам А.С. Пушкина и народным русским сказкам стали событиями в художественном мире России начала XX века. С 1907 года работал как декоратор для труппы С.П. Дягилева в Париже, Оперного театра С.И. Зимина в Москве, Народного дома в С.-Петербурге. С 1920 по 1936 год жил в эмиграции в Египте — Каире, Александрии, затем переехал в Париж. В 1936 году вернулся в Ленинград, где продолжал работать как иллюстратор и художник театра.

Сотрудничал с Общиной Св. Евгении с 1900 года. Создал более 60 рисунков специально для о., во многом заложив изобразительные и композиционные основы нового жанра. Отточенным мастерством отличаются его графические серии «Богатыри» (6 шт.), костюмы к опере «Борис Годунов» (8 шт.), «Народный костюм русского севера» (4 шт.), «Архитектура русского Севера» (1905; 1-я серия — 6 шт.; 2-я серия — 4 шт.), «Райская птица Сирин» и «Райская птица Алконост» (1905) и некоторые другие. Кроме о., изданных Общиной Св. Евгении, его рисунки публиковало российское отделение Всемирного почтового союза, издательство «Ришар» (в частности, оно издало серию «Загадки» в 1910 году, 6 шт.), Особый Петроградский комитет Великой княжны Ольги Николаевны для помощи семьям воинов (для о. этого издательства Б. исполнил рисунок типового оборота с вензелем), издательство Н.П. Карбасникова в Париже (1926) и Ольги Дьяковой и К° в Берлине (1928).

письма Серебряного века. С.80-91; Символизм в России. С. 434-435.

Бобров Виктор Алексеевич

с. Гатобужи, СПб губ., 18 (30).04.1842 — Петроград, 2.07.1918

Живописец, гравер, мастер портрета. Окончил ИАХ (1860-1867). В 1873 году получил звание академика ИАХ. Член Артели художников, Общества русских акварелистов. Участвовал в выставках ИАХ, О-ва русских акварелистов, Товарищества передвижников и других.

Как гравер иллюстрировал журналы «Нива», «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация». В 1880-1890-е годы Б. был широко известен как автор многочисленных салонных офортов с изображением обнаженной натуры, которые нередко получали намеренно звучные символистские наименования.

Начал сотрудничать с Общиной Св. Евгении с 1899 года. На о. чаще всего воспроизводились его женские портреты (так называемые «головки»), порой в разнообразных национальных головных уборах или с другой атрибутикой национальной одежды — русской, цыганской и т.д. Его творчество в жанре о. наиболее последовательно отражало образ женщины, столь популярный в искусстве модерна. Всего создал около 40 о.

Библ.: Словарь. Т. 1. С. 414-415; Э.В. Кузнецова, А.И. Ледаков. В.А. Бобров // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. 2-я пол. XIX в. Т. 1. М., 1962. С. 265-276. (Ошибочно назван Виктором Александровичем); Справочный указатель. С. 89; Символизм в России. С. 435.

Бобышов Михаил Павлович

Д. Погорелое Тверской губ., 7(19).11.1885 — Ленинград, 7.07.1964

Библ.: Михаил Павлович Бобышов (1885-1964). Каталог выставки. Л., «Искусство» Ленинградское отд., 1986.

Живописец, график, художник театра, педагог. С 1900 по 1907 год учился в Центральном училище технического рисования А.Л. Штиглица, затем почти пять лет провёл за границей в пенсионерской поездке и путешествиях по Европе и Северной Африке. Вернувшись в Петербург в 1911 году, стал работать как художник столичных театров миниатюр и журнальный иллюстратор («Солнце России», «Театр и искусство», «Сатирикон», «Аргус», «Лукоморье»). В 1915 году оформил балет «Эрос» в Мариинском театре. Член «Товарищества независимых», участник выставки «Графические искусства», а впоследствии и выставок Союза русских художников.

После революции много работал в театрах Ленинграда, Москвы и Киева, преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (с 1926 по 1964 год с перерывами).

Выполнил в 1917 году одну очень красивую о. для Скобелевского комитета в Петрограде.

Бондаренко Илья Евграфович

Уфа, 6(18).07.1870 — Москва, январь 1946

Библ. Е.И. Кириченко. Илья Бондаренко (1870-1946) // Строительство и архитектура Москвы, 1985. № 8. С. 30-32; Справочный указатель. С. 90.

Крупный архитектор, историк архитектуры. Окончил классическую гимназию в Уфе в 1887 году. С 1887 по 1891 учился в МУЖВЗ, в 1891-1894-м — в Политехникуме в Цюрихе (окончил строительное отделение). Во время учебы в Москве был помощником архитектора А.С. Каминского, после возвращения из Швейцарии сотрудничал в мастерских А.Е. Вебера и Ф.О. Шехтеля, был архитектором Московского Купеческого общества. В 1902 года Б. был одним из организаторов в Москве «Выставки Архитектуры и художественной промышленности нового стиля», ставшей началом широкого распространения стиля модерн в России. Совместно с К.А. Коровиным зодчий был автором знаменитой «Русской деревни» на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Автор многих жилых и промышленных построек в Москве, Иваново-Вознесенске и других городах, а также старообрядческих храмов, в архитектуре которых он стилизовал мотивы древней архитектуры Новгорода и Пскова.

Помимо многообразной архитектурной деятельности работал в области прикладной графики — делал обложки для настенных календарей, афиши и программки кружка любителей русской музыки (постоянным членом которого состоял). Написал много статей и очерков по вопросам архитектуры и искусства, в том числе монографию о московском гравере И. Павлове (М., 1917).

После 1917 года работал в составе Коллегии по охране памятников искусства и старины, обследовал памятники Верхней и Средней Волги. Продолжая проектную деятельность в 1920-1940-х годах (преимущественно реконструктивного характера), наибольшее внимание уделял изучению истории архитектуры. Автор монографий об архитектуре М.Ф. Казакова и многих других работ. На о. Общины Св. Евгении была воспроизведена его графическая работа «С.-Петербург»; московским Т-вом А.А. Левенсон была выпущена о. с проектом Дома детских трудовых артелей (1915).

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович

Саратов, 2(14).04.1870 — Таруса, 26.10 (8.11). 1905

Живописец, график. Учился в МУЖВЗ (1890-1891; 1893-1895), ИАХ (1891-1893). Занимался у П.П. Чистякова в С.-Петербурге и Ф. Кормона в Париже (1895-1898). С 1893 года участвовал в выставках МУЖВЗ, МТХ, выставках во Франции и Германии. До 1903 года жил в Саратове, затем в Подольске и Тарусе. Автор очень поэтичных и изысканных по цвету и ритму символистских работ, в сюжетах которых преобладали мотивы старинной русской усадьбы.

Уже после смерти художника Община Св. Евгении воспроизвела на о. его избранные живописные произведения. Однако не исключено, что специально для о. им были выполнены два рисунка пером: «Встреча у колонны» и «У беседки» (последний, опубликованный в журнале «Весы» (1905-1909), имеет размер 19 x 14 см — специфический именно для о.).

Библ.: Словарь. Т.2. С. 38-39; А. Русакова. Виктор Ельпидифорович Борисов-Мусатов. 1870-1905. Л.-М., 1966; Справочный указатель. С. 90; Открытые письма Серебряного века. С.92-95; Символизм в России. С.435.

Браиловская Римма Никитична

Дерпт, 14 (26).04.1877 — Рим, 28.09.1959

Живописец, художник-прикладник. Работала в Москве до 1917 год. С 1899 года участвовала в выставках МОЛХ, О-ва русских акварелистов, Нового о-ва художников, МТХ и других. Исполняла художественные вышивки. Рисовала для журналов: «Кривое зеркало» и ежегодников ЕОАХ. В 1917 году уехала за границу, с 1924 года жила и работала в Риме.

Исполнила архитектурный вид для о., изданной Ярославским обществом для содействия народному образованию, и патриотическую композицию «Граждане Москвы, оденьте беженцев» для о. Скоропечатни А.А. Левенсон.

Библ.: Словарь. Т. 2. С. 59; Benezit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, nouvelle (troisieme edition) & T. 2. Paris, 1961. P. 99; Художники эмиграции. С. 103.

Васнецов Аполлинарий Михайлович

с. Рябово, Вятской губ., 25.07 (6.08). 1856 — Москва, 23.01.1933

Живописец, график, иллюстратор, театральный декоратор, историк архитектуры. Брат В.М. Васнецова.

Библ.: Словарь. Т. 2. С. 200-201; Е.К. Васнецова, И.М. Шмидт.

Аполлинарий Васнецов. М., 1980; Справочный указатель. С. 94; Символизм в России. С. 437.

Систематического художественного образования не получил. Занимался живописью вместе с братом; член Абрамцевского кружка с конца 1870-х годов, не раз писал этюды вместе с В.Д. Поленовым, И.Е. Репиным и другими крупными мастерами живописи. Участвовал в выставках Товарищества передвижников (с 1883 года), СРХ (с 1903 года) и др. Член Товарищества передвижников с 1888 года, один из организаторов Союза русских художников (СРХ), с 1900 года — академик ИАХ.

Рисовал для журналов: «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение» (1880-1886). Создал графическую серию архитектурных реконструкций Москвы XII-XVII веков. С 1918 года — председатель Комиссии по изучению старой Москвы при Московском археологическом обществе.

На о. начала XX века разных российских издательств (С.-Петербурга, Москвы, Киева) печатались некоторые его живописные работы, чаще всего картины-реконструкции древней Москвы.

Васнецов Виктор Михайлович

с. Лопиял, Вятской губ. 3(15).05.1848 — Москва, 23.07. 1926

Библ.: Словарь. Т.2. С. 201-204; Н.С. Моргунов, Н.Д. Моргунова-Рудницкая. В.М. Васнецов. Жизнь и творчество. М., 1962; Справочный указатель. С. 94; Символизм в России. С. 437.

Живописец, рисовальщик, иллюстратор, архитектор. В 1867-1868 годах учился в Рисовальной школе ОПХ в СПб у И.Н. Крамского, с 1868 по 1874 год — в ИАХ. Участвовал в выставках ИАХ (с 1868), Товарищества передвижников (с 1874). С 1893 года — действительный член ИАХ (до 1905 года). С 1878 года жил в Москве. Наиболее известны его живописные полотна на темы древнерусского эпоса и сказок, во многих из которых ощутим явственный символистский подтекст. Реформатор религиозной живописи, сумевший создать фактически новый изобразительный канон, впоследствии не раз использованный другими художниками и артелями живописцев при росписи многих городских и сельских храмов России. Самым известным и хрестоматийным для своего времени произведением В. в этом жанре стали росписи Владимирского собора в Киеве (1885-1896); создал эскизы росписей для русской церкви в Дармштадте (1899-1901), для храмов в Петербурге и Варшаве.

Много иллюстрировал, рисовал для журналов «Иллюстрация», «Искра», «Будильник» и «Семья и школа». С начала 1880-х годов вошел в художественный кружок С.И. Мамонтова, где рождались многие художественные инициативы, становившиеся со временем крупным явлением русского искусства. По его рисункам построена церковь в Абрамцеве под Сергиевым Посадом — уникальное новаторское соружение,

давшее толчок развитию неорусского стиля; оформлен фасад Третьяковской галереи и некоторые другие здания. Работал как декоратор для постановок Мамонтовского кружка, Московской частной оперы Большого и Малого театров в Москве.

Специально для о. Общины Св. Евгении в 1899 году выполнил рисунки «Купава» и «Гусляр». Кроме того, различные издательства часто публиковали на о. его живописные произведения. Художник исполнил также несколько рисунков для юбилейных и благотворительных о., изданных Московским городским общественным управлением.

Виллие Михаил Яковлевич

7(19).04.1838 — С.-Петербург, 16(29).11.1910

Живописец, акварелист. Вольнослушатель ИАХ с 1852 по 1863 год. В 1868 году получил звание академика ИАХ, в 1903 — действительного члена ИАХ. Участвовал в выставках ИАХ, О-ва русских акварелистов, Всемирных выставках в Вене (1873), Брюсселе (1874), Париже (1878, 1900) и других. Член Королевского бельгийского акварельного общества.

Создал более 10 рисунков для о. Общества Св. Евгении. Был в числе первых художников, выступавших в новом жанре.

Библ.: Словарь. Т.2. С. 270; Г. Ельшевская. Михаил Яковлевич Виллие (1838-1910) // Сто памятных дат. Художественный календарь. 1988, М., 1987. С. 98-101; Обзор художественных изданий общины Св. Евгении. СПб., 1909. С. 4-5; Справочный указатель. С. 95-96; Fanelli G., Godoli E. P. 235 (о. В. с изображением церкви в данной книге атрибутирована неверно).

Виноградов Сергей Арсеньевич

с. Большие соли Костромской губ., 4(16).06. 1869 — Рига, 5.02. 1938

Живописец, график, иллюстратор. С 1880 по 1888 год учился в МУЖВЗ. Участвовал в выставках МУЖВЗ, Товарищества передвижников (член Т-ва с 1899), Московского общества любителей художеств, «Союза русских художников», «36-ти», «Мира искусства» и др. В 1912 году получил звание академика ИАХ.

Исполнил несколько графических рисунков для о. Общины Св. Евгении; на о. были опубликованы его зарисовки времен Первой мировой войны и плакаты в помощь российским воинам.

Библ.: Словарь. Т. 2. С. 279-280; Г. Ельшевская. Сергей Арсеньевич Виноградов (1868-1938) // Сто памятных дат. Художественный Календарь. 1988. М., 1987. С. 31-33; Справочный указатель. С. 95; Художники эмиграции. С. 132-133.

Владимиров Василий Васильевич

Москва, 22.12. 1880 (3.01. 1881) — Ленинград, 30.11. 1931

Живописец, иллюстратор, офортист, гравёр на меди. В 1903 году окончил физико-математический факультет Московского университета. Художественное образование получил в частных мастерских Москвы у Н.А. Мартынова и В.Н. Мешкова (1900-1903) и в Мюнхенской Академии Художеств у профессора Г.Ф. Габермана (1904-1906). Технику гравюры изучал также в Мюнхене в мастерской И. Брокхова (1906-1907). В 1908 году преподавал технику офорта в Строгановском училище.

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 18; Владимиров В. Новое истинно художественное в русском церковном искусстве (Новый храм Марфо-Мариинской обители в Москве). Сергиев Посад, 1912; Словарь. Т. 2. С. 297; The Twilight of the Tsars. P. 304; Символизм в России. С. 437.

Пробовал свои силы в монументальной живописи — расписал интерьер домового храма в подмосковной усадьбе Знаменское-Губайлово и храм в с. Городище Полтавской губернии; создал майолики для Пресненских бань в Москве.

Член Московского товарищества художников. Участвовал в выставках МТХ, «Художники Москвы — жертвам войны» и т.д. В 1900-х годах входил в литературно-художественную элиту Москвы, в среде которой выкристаллизовывались принципы символизма. Близкий друг А. Белого.

Рисовал для журналов «Северное сияние» (1908), «Воробей» и «Новый Робинзон» (1923-1925). Тесно сотрудничал с издательством символистов «Гриф», оформил для него несколько книг; заведовал мастерской игрушки в Академии Художеств, сотрудничал с ленинградским ТЮЗом и кукольным театром.

Для о. Московского издательства В.Ф. Кудинова исполнил в 1903 году серию рисунков персонажей русских сказок.

Войцехович Г.

Биографические данные неизвестны.

Иллюстратор. Специально для о., выпускавшихся в московских типографиях В.Ф. Кудинова и А.Ф. Постнова, а также российским отделением Всемирного почтового союза, делал рисунки на тему фольклора — народных песен и былин. В своей графической манере подражал в первом случае Е.Г. Соколову, во втором — И.Я. Билибину.

Врубель Михаил Александрович

Омск, 5 (17).03. 1856 — С.-Петербург, 1 (14).04. 1910

Библ.: Словарь. Т. 2. С. 355-358; С. Яремич. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911; П.К. Суздалев. Врубель. М., 1991; Справочный указатель. С. 96-97; Открытые письма Серебряного века. С.96-101; Символизм в России. С. 438.

Живописец, график, иллюстратор, художник театра, скульптор-керамист, архитектор — гений изобразительного искусства эпохи символизма, один из столпов русского модерна. С 1867 по 1869 год занимался в Рисовальной школе ОПХ в СПб и на юридическом ф-те С.-Петербургского Университета (1874-1879); 1880-1884 — ИАХ. С 1889 года жил в Москве. Стал активным членом Мамонтовского кружка в Абрамцеве, создал там керамическую мастерскую, с которой связаны многие декоративные завоевания русского модерна. Создал в Абрамцеве серию декоративных керамических работ на сюжеты русских сказок. Исполнял эскизы декораций и костюмов для домашнего театра С.И. Мамонтова, Русской частной оперы.

Участвовал в выставках в Вене (1901), Париже (1906), Венеции (1907) и многих других. Призер многих международных выставок. С 1905 года — академик ИАХ. Иллюстрировал произведения М.Ю. Лермонтова. В 1906 году ослеп.

Хотя его работы часто воспроизводились на о. Общины Св. Евгении (36 о.), специально для о. он не работал. Тем не менее многие из о. с его работами были чрезвычайно декоративны благодаря удачному отбору для репродукции тех произведений мастера, которые наиболее точно соответствовали специфике жанра.

Гауш Александр Федорович

С.-Петербург, 30.08 (11.09). 1873 — Симферополь, 7.09. 1947

Библ.: Словарь. Т. 2. С. 423-424; А. Ростиславов. А.Ф. Гауш // Апполон, СПб., 1913. № 8. С. 16-24; Справочный указатель. С. 99.

Живописец, график. С 1893 по 1899 год учился в ИАХ. Участвовал в выставках ИАХ, Нового общества художников (с 1914 года), «Мира искусства» (член с 1916 года); с 1912 года — хранитель музея Старого Петербурга. До 1924 года жил в Петрограде, затем в Севастополе, Одессе, Симферополе (с 1938 года).

Специально для о. Общины Св. Евгении создал несколько выразительных пейзажных рисунков. На о. воспроизводились также его графические работы, экспонировавшиеся на различных выставках.

Герасимов Сергей Васильевич

Можайск, 14 (26).09. 1885 — Москва, 20.04. 1964

Библ.: Словарь. Т.3. С. 22-24; С.В. Герасимов. Выставка акварелей 1905-1913 гг. Каталог. М., 1960; Справочный указатель. С. 100.

Живописец, график, иллюстратор Учился в Строгановском художественно-техническом училище (1901-1907) и МУЖВЗ (1907-1912), окончив которое получил звание художника. Участвовал в выставках «Московского салона» и других. С 1914 по 1917 год служил в армии. После 1917 года много работал в области монументальной и станковой живописи, иллюстрировал книги, преподавал во многих художественных (высших и средних) учебных заведениях Москвы. Был одним из организаторов Союза Художников СССР.

Для о. Общины Св. Евгении специально исполнил три рисунка: «Древний город», «Часовня в лесу» и «Христос Воскресе».

Говояров К.

Биографические данные неизвестны

Библ.: Художественная открытка. Альбом. С. 290.

График. В годы Первой мировой войны работал в жанре плаката, создавал о. в стиле русского лубка.

Грабарь Игорь Эммануилович

Будапешт, 13 (25).03. 1871 — Москва, 16.05. 1960

Библ.: Словарь. Т. 3.С. 145-147; О.И. Подобедова. И.Э. Грабарь. М., 1965; Спра-

Живописец, график, крупный историк русского искусства. В 1893 году окончил юридический факультет С.-Петербургского университета. С 1894 по 1896 учился в

вочный указатель. С. 101; Открытые письма Серебряного века. С.102-107.

ИАХ у И.Е. Репина, с 1896 по 1898 — в Мюнхене у А. Ашбе, где начал преподавательскую деятельность (1898-1901). Жил в С.-Петербурге до 1903 года, затем в Москве. Член объединений «Мир искусства» (с 1901 года) и СРХ (с 1904 года), в выставках которых неоднократно участвовал.

Рисовал для журналов: «Шут», «Стрекоза», «Адская почта», «Жупел», а также иллюстрировал книги. Опубликовал в периодической печати много статей по вопросам искусства, был инициатором создания первой многотомной «Истории Русского искусства».

Для о. Общины Св. Евгении создал серию из шести рисунков «По Северной Двине» (1904). Работал над серией для Общины «Подмосковные усадьбы», предлагал выполнить также серию «Русская деревня», виды Кавказа, однако, все они реализованы не были. Кроме того, на о. различных издательств не раз печатались его живописные произведения.

Гриценко Николай Николаевич

Кузнецк, 20.05 (1.06). 1856 — Ментона (Франция), 8. (21). 12. 1900

Библ.: Словарь. Т. 3. С. 196; Посмертная выставка картин, этюдов и акварелей Н.Н. Гриценко. СПб, 1902; Справочный указатель. С. 101-102.

Живописец, акварелист. Окончил Кронштадтское морское училище. Учился в 1885-1887 годах в ИАХ у Л. Лагорио, затем у А.П. Боголюбова и Ф. Кормона в Париже. В 1894 году был назначен художником Морского ведомства.

Акварели художника, особенно с пейзажами Москвы и Подмосковья, довольно часто воспроизводились на о. Общины Св. Евгении и некоторых других издательств.

Делла-Вос-Кардовская Ольга Людвиговна

Чернигов, 2 (14).09. 1875 — Ленинград, 9.08. 1952

Библ.: Словарь. Т.3. С. 319; Справочный указатель. С. 103; Открытые письма Серебряного века. С. 108-111.

Живописец, график. Училась в Харькове (1891-1894), затем в Высшем Художественном училище ИАХ (1894-1899). С 1899 по 1901 год жила в Мюнхене. С 1903 по 1917-й была членом «Нового общества художников». Участвовала в выставках этого общества, а также СРХ. Рисовала для журналов «Нива», «Родник», иллюстрировала книги. В 1917 году выдвигалась в академики.

На о. Общины Св. Евгении публиковались ее живописные («Маленькая женщина», «Портрет Анны Ахматовой») и графические работы из серии пейзажей Царского Села и Павловска.

Денисов Василий Иванович

Крепость Замостье (Люблинской губ.), 1862 — Москва, 1920

Библ.: Символизм в России. С. 440.

Живописец, график, театральный декоратор, монументалист. До 1880 года учился в Варшавском

музыкальном институте, затем служил музыкантом в Литовском полку, в цирке Соломонского, в частных театрах Москвы. С 1895 года начал брать уроки живописи у К.А. Коровина (1897-1898), в школе Е.Н. Званцевой у В.А. Серова (1898-1900). Участвовал в выставках МТХ, «Мира искусства», «Салона» и т.д.

В качестве художника работал в театрах В.Ф. Комиссаржевской, Солодовникова, Театре музыкальной драмы в С.-Петербурге, Театре-студии К.С. Станиславского, в Народном доме в Москве. Был известен прежде всего как создатель очень своеобразных символистских декораций. Расписал храм в Иваново-Вознесенске по эскизам Ф.О. Шехтеля в 1890-х годах. Оформлял журналы и книги.

На о. были опубликованы его графические работы — «Благовещение» и безымянная символистская фантастическая композиция.

Демьянов Михаил Александрович

Артинский завод (Пермская губ.), 7.12.1873 — Ноденталь (Финляндия), 23.06.1913

Живописец, рисовальщик. Учился в МУЖВЗ у И.И. Левитана (с 1892 года), затем в ИАХ (с 1903 года) у А.А. Киселева. В 1910 году окончил ИАХ со званием художника. В 1910-1912 годах — пенсионер ИАХ во Франции и Италии. Участвовал в выставках МУЖВЗ, «Товарищества независимых».

Рисовал для петербургских сатирических журналов «Зарница», «Отбой» (1906) и некоторых других.

По заказу московского отделения Всемирного почтового союза и Товарищества Эйнем исполнил рекламные о. с изображением героев сказки А.Н. Островского «Снегурочка».

Библ.: Кондаков. Ч. 2. С. 59; Посмертная выставка картин художника М. Демьянова, СПб., 1914; Словарь. Т. 3. С. 329.

Добужинский Мстислав Валерианович

Новгород, 2 (14).08. 1875 — Месапеква близ Нью-Йорка, 20. 11. 1957

График, живописец, иллюстратор, художник театра. Учился в Рисовальной школе ОПХ (1885-1887), у В.В. Матэ (1901), на юридическом факультете С.-Петербургского университета (1895-1899) и в Мюнхене — у А. Ашбе и Ш. Холлоши (1899-1901). С 1902 года участвовал в выставках «Мира искусства», СРХ и многих других.

Рисовал для журналов — «Стрекоза» (1897), «Шут» (1898-1902), «Мир искусства» (с 1902), «Художественные сокровища России» (1903), «Золотое руно» (1906-1908), «Аполлон» (1909-1915); альманахов «Адская почта», «Жупел» и других. Выдающийся график, обладатель мощного декоративного дарования; создал иллюстрации

Библ.: Словарь. Т. 3. С. 418-421; Г.И. Чугунов. Мстислав Валерианович Добужинский. Л., 1984; Справочный указатель. С. 103-104; Художники эмиграции. С. 190-193; Открытые письма Серебряного века. С.112-123; Символизм в России. С.440.

ко многим книгам, вышедших в издательствах И.Н. Кнебеля, «Шиповник», «Аквилон» и других.

С 1907 года работал как художник-декоратор для Старинного театра, театра В.Ф. Комиссаржевской, «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже и т.д. С 1925 года жил в Литве, с 1939 года – в США.

В 1902-1916 годах активно участвовал в издательской деятельности Общины Св. Евгении (61 шт.). Специально для о. исполнил дивные графические серии видов С.-Петербурга (около 20 шт.), Царского Села и других городов, отдельные рисунки городских типов России и Польши и другие сюжеты. Разработал дизайн конвертов, почтовой бумаги, альбомов для о., а также адресной стороны для о. Общины и издательства «Шиповник». Создал фирменную рекламную о. для музыкального издательства К.В. Юргенсона в Москве.

Дурнов Александр Владимирович

Москва, 23.03.1873 — ?

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 561; Кондаков. Т. 27 С. 327; Goulzadian. P.162.

Архитектор, художник, график. С 1885 по 1873 год учился в МУЖВЗ, неизменно получая очень высокие оценки как по архитектуре, так и по рисунку. В 1897 года поступил в ИАХ для окончания образования. Окончил ее в 1901 году со званием архитектора-художника.

На о. были воспроизведены его плакаты Всероссийской кустарной выставки в С.-Петербурге в 1907-1908 годах и Выставки пивоварения.

Егоров Владимир Евгеньевич

1878-1960

Библ.: Персональные и групповые выставки советских художников. 1917-1947. Справочник. М., 1989. С. 242.

Художник театра и кино, педагог.

Создал серию о. с персонажами знаменитой постановки Московского Художественного театра «Синяя птица» по пьесе Мориса Метерлинка, которую, видимо, издал за свой счет.

Елизавета Федоровна, Св. Великая княгиня

Дармштадт, 2О. 10 (2. 11). 1864 — близ Алапаевска, 18.07. 1918

Библ.: Справочный указатель. С. 78.

Жена Великого князя Сергея Александровича — генерал-губернатора Москвы, сестра императрицы Александры Федоровны. Училась живописи на дому, нередко рисовала вместе вместе с А.П. Шнейдер. В 1902 года стала попечительницей знаменитой московской выставки художественной промышленности Нового стиля, созданной во многом по образцу Дармштадской выставки 1901 года и положившей начало широкому распространению стиля модерн в архитектуру,

изобразительное и декоративно-прикладное искусство Москвы. Состояла шефом Императорского Строгановского училища. Канонизована Русской Православной Церковью в 1992 году.

Для о. Общины Св. Евгении сделала в 1902 году два рисунка — «Ангел» и «Иоланта».

Жуковский Станислав Юлианович

Старая воля, Гродненской губ. 13 (25).05. 1873 — Прушково, близ Варшавы, ?.08. 1944

Живописец. С 1892 по 1901 год учился в МУЖВЗ у И.И. Левитана, В.Д. Поленова, В.А. Серова. Участвовал в выставках МУЖВЗ, Товарищества передвижников (член Т-ва с 1904 года), СРХ и др. В 1900-х годах преподавал в МУЖВЗ. С 1907 года — академик ИАХ. До 1923 года жил в Москве, затем в Варшаве.

Специально для о. не рисовал, но многие его произведения, изображавшие уголки парков старых русских усадеб, ампирные помещичьи дома, террасы, засыпанные осенней листвой, просторные гостиные со старинной мебелью многократно воспроизводились на о. многих российских издательств — Общины Св. Евгении, Всемирного почтового союза и других. Эта тема была одной из самых популярных в русском искусстве начала XX века и именно в работах Ж. получила наиболее полное и адекватное воплощение.

Библ.: Словарь. Т. 4. Ч. 1. С. 149-150; М.И. Горелов. Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество. 1875-1944. М., 1982; Справочный указатель. С. 105; Художники эмиграции. С. 200-202.

Замирайло Виктор Дмитриевич

Черкассы, Киевской губ. 12 (24). 11. 1868 — Петергоф, 2. 10. 1939

График, живописец-монументалист, декоратор. С 1881 по 1886 год учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко. Принимал участие в реставрации Кирилловской церкви (1883-1884) и росписи Владимирского собора в Киеве (1885-1890) по эскизам В.М. Васнецова и А.В. Прахова. В этот период сблизился с Михаилом Врубелем, поклонником которого остался на всю жизнь.

Исполнил росписи церкви Хрустального завода в с. Гусь-Хрустальный Владимирской губ.(1895) и в великокняжеском имении на Кавказе Абастуман; написал панно «Сеча в Керженце» и «Покорение Казани» для Казанского вокзала в Москве по эскизам Н.К. Рериха (1907-1914). С 1905 года стал работать в обеих столицах и как театральный художник. Живя с 1895 года попеременно в Москве и С.-Петербурге (с 1914 года окончательно в столице), участвовал в выставках МТХ, СРХ, «Мира искусства» (с 1904) и других.

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп.1. Ед. хр. 135. Л. 24; Словарь. Т.4. С. 210; С. Эрнест. В. Замирайло. Пг., 1921; Г. Ельшевская. Виктор Дмитриевич Замирайло (1868-1939) // Сто памятных дат. 1989. М., 1988. С. 290-295; The Twilight of the Tsars. P. 306; Справочный указатель. С. 105; Открытые письма Серебряного века. С.124-127; Символизм в России. С.440-441.

С 1897 года иллюстрировал и оформлял книги для издательств И.Д. Сытина, А.Д. Ступина и И.Н. Кнебеля, рисовал для московских и петербургских журналов — «Лукоморье», «Мир искусства», «Журнал для всех» (1904-1916), «Жупел», «Адская почта» и «Зритель» (1904-1906), «Кривое зеркало» и других.

Для о. Общины Св. Евгении создал серию городских пейзажей Москвы (6 шт.), изданную в два приема — «Тайницкая башня», «Варварские ворота», «Каменный мост» (1905); «У Девичьего монастыря», «Храм Христа Спасителя», «Сухарева башня» (1907).

Зворыкин Борис Васильевич

Москва, 19.09. (1.10). 1872 — Франция, 1972 (?)

Библ.: РГАЛИ. Ф.680. Оп. 2. Ед. хр. 1165; M. Blumenfeld. Boris Zworykine // The Studio, v.93,1927, p. 188-191; The Twilight of the Tsars.P. 306; Goulzadian. P. 103; Fanelle G., Godoli E. P. 234; Художники эмиграции. С. 209-210.

График, иллюстратор. Поступил в 1892 году в МУЖВЗ, однако вскоре ушел оттуда. Законченного художественного образования не получил. Как художник-прикладник, оформлял программы спектаклей и концертов, торжественных ужинов, юбилейных обедов и т.д. (в том числе выполнил несколько заказов для царской семьи). В 1917 году оформил послание Поместного собора о восстановлении патриаршества в России, личное послание патриарха Тихона главам христианских церквей, сделал эскиз патриаршей печати. Работал и в монументальных жанрах — в 1910-е годы участвовал в росписи Федоровского собора в Царском Селе и расписал собор в Симферополе. В 1915-1916 годах входил в Общество возрождения художественной Руси.

Иллюстрировал книги, издававшиеся в московских издательствах И. Кнебеля, А. Мамонтова, Б. Аванцо, А. Левенсона, И. Сытина, в петербургских — А.Ф. Маркса, Р. Голике и А. Вильборга и некоторых других. Среди его работ преобладали книги для детей. В работах конца 1890-х годов просматривается желание художника освоить орнаментальный и графический почерк Виктора Васнецова с его стремлением к реалистическому изображению сказочных персонажей. В 1900-1910 годах он нашел новый источник вдохновения — графику И.Я. Билибина, которая стала для него объектом самого откровенного и безоглядного подражания не только в Москве, но и позже (с 1921 года) во Франции. Тем не менее, З. участвовал в художественной жизни России как вполне самостоятельная творческая личность, хорошо освоившая русский орнамент и декоративные особенности неорусского стиля в графике. Наиболее часто художник пересекался с Билибиным по тематике в сфере книжной иллюстрации. З. также

проиллюстрировал сказку А.С. Пушкина о Золотом петушке (1903), сказку о Марье Моревне (1904) и т.д.

Художник много работал специально для жанра о. Многочисленны его поздравительные о. (рождественские, пасхальные и новогодние), о. на темы русских сказок, вышедших в различных, преимущественно московских издательствах, а также изданные Акционерным обществом Гранберг в Стокгольме (1912-13). Многие из ранних сюжетов подражательны работам Билибина, поздние — более самостоятельны и композиционно совершенны. Последняя персональная выставка художника прошла в 1935 г.

Зеленский Александр Николаевич

1882 – 1942

График, плакатист.

Известны несколько о. с его силуэтами, относящиеся к 1917 году.

Библ.: Художественная открытка. Альбом. С. 291.

Злотников Лука Тимофеевич

Биографические данные неизвестны.

График, иллюстратор, плакатист. Один из самых активных сотрудников журнала «Шут».

На о. Общины Св. Евгении был опубликован его рисунок к русской сказке «Лисичка-сестричка»; делал рисунки поздравительных о. для разных издательств и о.-карикатуры.

Библ.: Справочный указатель. С. 107; Художественная открытка. Альбом. С. 291.

Кадулин Иван Семенович

Биографические данные неизвестны

График, плакатист. Работал под псевдонимами: К. Дулин, Н. Наядин.

В 1911 году создал графические серии о. для издательства «Рассвет» (Москва-Киев) — «Типы курсисток» и «Типы студентов». В годы войны рисовал о. с политическими карикатурами. Всего известно более 50 о. с его рисунками.

Библ.: Художественная открытка. Альбом. С. 291.

Калмаков Николай Константинович

Нерви (Италия), 23.01. 1873 — Шелль (под Парижем), 1955

Живописец, театральный декоратор, график. Окончил училище правоведения в С.-Петербурге в 1895 году. В 1900-х годах изучал классическое искусство Италии. Начал самостоятельно работать и участвовать в выставках с 1906 года. Член «Мира искусства», выставлял работы на выставке объединения в 1913 году; участвовал в выставках Петербургского общества художников, Современных

Библ.: РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Ед. хр. 3, 19, 132; A. Mgebrov. La vie au theatre. Vol.1. Ed. Academia, 1932. С. 360-366; 375-376; Н. Лобанов-Ростовский. Находка на Блошином рынке // Новое

русское слово, Paris, 1969, 17 авг.; The Twilight of the Tsars. P.285; Художники эмиграции. С. 227-229; Символизм в России. С. 441.

течений в искусстве, СРХ и труппы «Треугольник». Сюжеты живописных работ художник часто черпал из античной или восточной мифологии, а также из Библии и христианских апокрифов. Многим его произведениям был присущ явственный оттенок эротики, бывший неотъемлемым элементом искусства эпохи модерна, но спровоцированный, по словам его биографов, болезненными особенностями его натуры (даже своей оригинальной подписи-монограмме художник придал откровенную фаллическую форму). Первая и единственная персональная выставка К. в России состоялась в 1913 году в С.-Петербурге, затем были выставки в 1922 и 1923 годах в Ревеле, в 1923 году — в Хельсинки, в 1924 году — в Брюсселе, в 1928 году — в Париже. С начала 1920-х годов жил в Таллине, затем в Брюсселе и во Франции.

Первые работы К. в качестве театрального художника связаны со спектаклями Н. Евреинова в «Старинном театре» (1907-1908); затем работал для театра В.Ф. Комиссаржевской и некоторых других постановок. Скандально известны его шокирующие эротические декорации к «Саломее» О. Уайльда, как известно, культового автора для всех приверженцев однополой любви.

Специально для о. Общины Св. Евгении выполнил серию символистских акварелей – «Свет вечерний» (1914), «В райском саду», «Спящий город», «Ангел карающий» (1916) и другие.

Кандауров Антон Иванович

1863 — 1930 (1936?)

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп.2. Ед. хр.4 81; Кондаков. Т. 2. С. 85; Словарь, 1995, т. 4, с. 156.

Живописец, иллюстратор. В 1881-1884 годах учился в Одесской рисовальной школе Общества изящных искусств, от которой в 1884 году был послан стипендиатом в МУЖВЗ, где пробыл только один год. С 1885 по 1894 год учился в ИАХ. В 1897 году был отправлен пенсионером ИАХ за границу.

В 1900-х годах иллюстрировал русские сказки. Впоследствии руководил Тифлисской рисовальной школой. Известна серия о. на темы басен И.А. Крылова (6 шт.), изданная С.-Петербургским издательством А. Улыбина в 1908 году.

Каразин Николай Николаевич

Харьковская губ., 27. 10. 1842 — Гатчина, 6. 12. 1908

Библ.: Кучер Е. Николай Николаевич Каразин (1842-1908) // Сто памятных дат. Художественный календарь. М., Советский художник, 1991. С.

Иллюстратор, живописец, очеркист, писатель, военный художник. С 1865 по 1867 год — вольнослушатель ИАХ по мастерской батальной живописи. Участник Бухарского похода и сербско-турецкой войны 1876 года, впечатления от которых воплощены им в серии очерков и множестве

рисунков. Наиболее значительные живописные произведения — цикл картин, посвященный Хивинскому походу.

Иллюстрировал Н.В. Гоголя, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и других писателей. Сотрудничал во многих иллюстрированных журналах – «Шут», «Стрекоза» и других, но особенно много работал для «Нивы», поместив в ней более 450 рисунков и 60 повестей, романов и очерков.

Был у истоков русской художественной о. Первым из художников предоставил Общине Св. Евгении четыре акварели для воспроизведения – «Пахарь», «У часовни», «Весна», «Тройка летом». О. с его акварелями также выпускали русское отделение Всемирного союза и частные издательства.

299-302: Справочный указатель. С. 108.

Каргус-Смоленский В.Р.

1890 — 1917

Художник, график. Самоучка — профессионального художественного образования не получил. С 1912 года выставлял работы на выставках «Независимых», Петербургских художников и других. Погиб на фронте Первой мировой войны.

На о. была выпущена серия графических пейзажей художника, выполненных карандашом с подцветкой пастелью.

Библ.: В. Уманов-Каплуновский. Художник В.Р. Каргус-Смоленский // Столица и усадьба, 1917, № 83 – 88, С. 17.

Кардовский Дмитрий Николаевич

с. Осурово (ныне г. Переславль-Залесский), 24.08 (5.09). 1866 — Переславль-Залесский 9.02.1943

Живописец, график, иллюстратор, художник театра, педагог. После окончания Московского университета в 1892 году учился в ИАХ у П. Чистякова и И. Репина, затем в Мюнхене в Школе А. Ашбе (1896-1900). С 1903 по 1917 год был бессменным председателем Нового Общества художников. В 1907-1918 годах — профессор, руководитель мастерской в Высшем Художественном училище ИАХ, в 1920-х годах — профессор ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

Иллюстратор произведений А.П. Чехова, Н.А. Некрасова, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского и других.

На о. Общины Св. Евгении и издательства И.Н. Кнебеля воспроизводились его книжные иллюстрации, а также специальная серия «Солдаты Петра I» (10 шт.), представившая красочное разнообразие военных форм петровского времени.

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 86; К.С. Кузьминский. Д.Н. Кардовский // Мастера. С. 107-134; Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1960; Художественная открытка. Альбом. С. 291; Открытые письма Серебряного века. С.134-137.

Коровин Константин Алексеевич

Москва, 23. 11 (5. 12). 1861. — Париж, 11.09. 1939

Живописец, художник театра, архитектор. Окончил МУЖВЗ (1875-1886), занимался у А. Саврасова и В. Поленова. В 1882

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 98; Н.И. Комаровская. О Константине

Коровине. Л., 1961; Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания / Сост. Н.М. Молева. М., 1963; Goulzadian. P. 229; Russian Graphic Design. P. 154; Художники эмиграции. С. 257-261; Символизм в России. С. 442.

году посещал ИАХ. С 1884 года — член Абрамцевского кружка. Создал (в соавторстве с архитекторами Л.Н. Кекушевым и И.Е. Бондаренко) павильоны для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде (1896) и Всемирной выставки в Париже (1900), имевшие большой успех. Член Абрамцевского художественного кружка. Был членом объединений «Мир искусства» (с 1899 года) и СРХ (с 1903 года). Участвовал в выставках Товарищества передвижников (1889-1889), МОЛХ (1889-1911), «Мир искусства» (с 1899 года), «36-ти», СРХ (с 1903 года) и других. С 1905 года — академик ИАХ. С 1901 по 1918 год преподавал в МУЖВЗ. С 1923 года жил в Париже.

С 1896 по 1898 год — декоратор Московской частной оперы С.И. Мамонтова, с 1900-го работал как декоратор для императорских театров, в 1910-м стал главным художником Большого Театра.

На о. был воспроизведен знаменитый плакат К. с изображением Димитрия Донского (1914). Кроме того, на о. печатались некоторые из его живописных произведений, наиболее точно выражающих эстетику эстетику символизма — «Муза», «Северная идиллия», «Девушка на пороге».

Косяков Георгий Антонович

С.-Петербург, 15.05. 1872 — Ленинград 20.05. 1925

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 345; В.Г. Исаченко. Творчество братьев Косяковых // Строительство и архитектура Ленинграда, 1981. № 6. С. 34-37; Архитекторы-строители Петербурга — Петрограда начала XX века. Каталог выставки. Л., 1982. С. 750-76; Справочный указатель. С. 112.

Архитектор, график, театральный художник. В 1892-1900 годах учился в ИАХ. В 1902 году был отправлен пенсионером ИАХ за границу. Один из призеров конкурса на фасады гостиницы «Метрополь» в Москве. С 1911 года — академик архитектуры. По его проектам 1900-1910-х, чаще всего осуществленным совместно с братом, Василием Антоновичем Косяковым, было построено несколько жилых домов, домов призрения, дом Благородного собрания, Троицкий театр и некоторые другие сооружения в С.-Петербурге. Участник многих выставок в ИАХ, Обществе акварелистов и др. Блестящий акварелист. Сюжетами его акварельных и графических работ чаще всего были архитектурные памятники Древней Руси.

Для о. художником были выполнены серии элегантных акварелей, посвященных архитектурным достопримечательностям Москвы, Ярославля, Ростова Великого и дополненных хорошо скомпонованными изящными надписями в стиле модерн.

Красовский Александр

Биографические данные неизвестны

Библ.: Отчет художественно-ремесленных учебных мастер-

График. В 1919 году окончил художественно-ремесленные учебные мастерские печатного дела в Киеве.

В 1915 году создал серию рисунков для рождественских о. в стиле японских гравюр; известны также его о. с изображениями разрушенных войной памятников Бельгии, например известной средневековой ратуши в Лувене (1914), и виньетками. Часть тиража серии о. с виньетками издательства «Рассвет» была вручную подкрашена акварелью.

ских печатного дела в Киеве. Киев, 1910; То же. Киев, 1911; Русские военные открытки // Искры, 1915. № 50. С. 394.

Кругликова Елизавета Сергеевна

С.-Петербург, 19.01 (1.02). 1865 — Ленинград, 21.07. 1941

Живописец, график, мастер монотипии и силуэта. Окончила гимназию в Москве. С 1890 года — вольнослушатель МУЖВЗ; занималась у С. Коровина, К. Савицкого, А. Архипова. С 1895 по 1898 год посещала академии Витти и Каларосси в Париже. С 1900 по 1914 год жила в Париже постоянно, приезжая в Россию лишь на несколько месяцев. С 1904 года — член французского «Общества оригинальной гравюры в красках». С 1909 года преподавала офорт в парижской Академии «La Palette». Участвовала в выставках МУЖЗ, Московского Товарищества художников, Нового О-ва художников, «Blanc et noir», «Мира искусства», в «Галерее декоративного искусства» в Париже и других. В 1917-1922 годах — профессор полиграфического факультета АХ в Петрограде. В 1921-1929 годах заведовала кабинетом офорта при полиграфическом факультете ВХУТЕИНа. Известна как книжный иллюстратор и плакатист.

Выполнила для о. Общины Св. Евгении рисунки «Боровики» и «Дружная семья». В 1917 году создала силуэтные о., рекламирующие так называемый «Заём свободы».

Библ.: Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. Сборник. Л., 1969; Каталог выставки авторских оттисков гравюр и монотипий Е.С. Кругликовой при складе изданий Общины Св. Евгении с 20 ноября по 10 декабря 1913 г. СПб., 1913; Справочный указатель. С. 113; Символизм в России. С. 442.

Лавров Александр Алексеевич

с. Угловка (Новгородской губ.), 1.08. 1885 — после 1937

Иллюстратор, график.

В 1899-1907 учился в МУЖВЗ, окончил его в 1916 году. Иллюстрировал книги.

Во время Первой мировой войны рисовал о. с поговорками в стиле Е.М. Бём для Никольской общины Красного Креста; разрабатывал также пасхальные и рождественские сюжеты.

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 1561; Художественная открытка. Альбом. С. 291.

Лансере Евгений Евгеньевич

Павловск, 23.08 (4.09). 1875 — Москва, 13.09. 1946

График, иллюстратор, живописец, художник театра. В 1892-1895 годах посещал классы Рисовальной школы ОПХ, где занимался у Я.Ф. Ционглинского, Н.С. Самокиша, Э.К. Липгарта. С 1895 по 1899 год занимался в частных мастерских Р. Жюльена и Ф. Каларосси в

Библ.: О.И. Подобедова. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875-1946. М., 1961; The Twilight of the Tsars. P. 288; Справочный указатель. С. 115 – 116; Открытые письма

Серебряного века. С.142-147; Символизм в России. С. 444.

Париже, путешествовал по Германии, Франции и Италии. С 1900 года участвовал в выставках «Мира искусства» (член объединения с 1899 года), «36-ти», СРХ и других.

Много рисовал для журналов «Мир искусства», «Жупел», «Зритель», «Адская почта», «Золотое руно». С 1898 года — активный иллюстратор и оформитель книг; работал в сфере прикладной графики, оформлял спектакли для театров Петербурга, Москвы, Одессы, Кутаиси. Как мастер декоративной живописи выполнил росписи плафонов в особняке Г. Тарасова в Москве, в памятном зале в Академии художеств в Петербурге, в интерьере Казанского вокзала в Москве. В 1912-1915 годах был художественным руководителем фарфоровой фабрики и мастерских гравировки стекла в С.-Петербурге и Екатеринбурге. В 1914-1915 годах — военный художник-корреспондент Кавказского фронта Первой мировой войны. В 1917 году уехал в Дагестан. С 1920 года преподавал в Тбилисской Академии художеств. С 1927 по 1931 год жил в Париже, с 1934 года работал в Москве.

Оформлял и иллюстрировал классические произведения Л.Н. Толстого («Казаки», «Хаджи-Мурат»), А.С. Грибоедова, Шиллера.

Был тесно связан с издательской деятельностью Общины Св. Евгении — сделал несколько рисунков для о. к юбилею С.-Петербурга, оформил в 1904 году адресную сторону о., которая просуществовала до 1914 года. На о. также печатались бытовые зарисовки художника с театра военных действий на Дальнем Востоке в 1904 году и кавказского фронта в 1914 году, декоративные композиции.

Лебедева-Анохина Елена Петровна

Биографические данные неизвестны

Библ.: Справочный указатель. С. 116; Художественная открытка. Альбом. С. 291-292.

График. В рисунках для о. Всемирного почтового союза и Общины Св. Евгении, выпущенных в начале Первой мировой войны, подражала манере Е.М. Бём; основным предметом изображения художницы были дети. Рисовала на темы пословиц и поговорок, создала для Общины Св. Евгении серию «Двенадцать месяцев», делала поздравительные о.

Линдеман Агнесса Эдуардовна

Биографические данные неизвестны

Библ.: В.П. Лапшин. Союз русских художников. Л.,1974. С. 257; Рождественские открытки А.Э. Линдеман // Открытое письмо. 1905. № 3. С.

График, художница-вышивальщица. Училась в художественной студии княгини М.К. Тенишевой у И.Е. Репина. С 1908 по 1916 год преподавала в школе ОПХ. Член СРХ с 1917 года. Участвовала в выставках Нового о-ва художников, СРХ (1904-1917), «Мира искусства» (1906-1917).

Выполнила серию рождественских и пасхальных сюжетных рисунков для о. Общины Св. Евгении (13шт.).

69-73; Справочный указатель, с.117.

Лисснер Эрнест (Эрнест-Николай-Иоганн) Эрнестович

1874 — ?

Живописец, график, иллюстратор. С 1900 по 1908 год учился в ИАХ (получил звание художника) и у И.Е. Репина в школе княгини М.К. Тенишевой. Оформлял русские народные сказки для Московского издательства Г. Лисснера и других.

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 115; Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1970. С. 71.

На о., выпущенных Всемирным почтовым союзом, были воспроизведены его иллюстрации к сказке «Горе».

Лодыгин Сергей П.

Саратов, 1893 (?) — после 1930

График. Учился в С.-Петербургском институте гражданских инженеров. Публиковал рисунки в журналах «Аргус», «Солнце России», «Сатирикон», «Столица и усадьба»; делал рисунки рекламных объявлений. После 1917 года рисовал агитационные плакаты в Саратове. В 1918 году преподавал графику в Саратовской Центральной студии, одновременно имел собственную мастерскую графики. В 1920 году работал в политотделе Запасной армии. Тогда же перебрался в Ростов-на-Дону, где писал декорации для деревенских театров, оформлял город к праздникам, работал декоратором в Театре интермедий Сорина. В 1922 году переехал в Москву, где вновь работал как иллюстратор.

Библ.: Виртуоз штриха — С. Лодыгин // Всемирная иллюстрация, 1923. № 9. С.10; В. Милашевский. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. М., 1989. С. 45-47.

Для издательства «Художественная открытка» в 1915-1916 годах художником была создана довольно необычная графическая серия рисунков (10 шт.) инфантильных обнаженных женских фигурок в фантастически-экзотическом антураже — со змеями, бабочками, орхидеями, пантерами и т.д. Открытки представляли в русской графике наиболее последовательное в содержательном и формальном отношениях подражание знаменитому английскому графику О. Бёрдсли — кумиру артистической богемы Петербурга, в особенности приверженцам однополой любви, которым, видимо, сочувствовал и Л.

Лукомский Георгий Крескентьевич

Калуга, 2 (14).03. 1884 — Ницца, 25.03. 1952

График, историк искусства, архитектурный критик. Окончил реальное училище в Орле. В 1901 году поступил на архитектурное отделение Казанской художественной школы,

Библ.: П. Дульский. Казань в графике Г.К. Лукомского. Казань, 1920; А.В. Кобак,

Д.Я. Северюхин. Материалы к биографии Г.К. Лукомского // Анцифировские чтения. Материалы и тезисы конференции (20-22 декабрь 1989 г.). Л., 1989. С. 49-55; Справочный указатель. С. 118-119; Художники эмиграции. С. 299-302; Открытые письма Серебряного века. С.148-157.

которое окончил в 1903. Тогда же поступил на архитектурное отделение ИАХ. В 1904-1907 годах путешествовал по России, Баварии, Австрии, Швейцарии, Италии, Франции, делая множество архитектурных зарисовок. Окончил ИАХ в 1915 году. С 1908 года сблизился с группой «Мир искусства», в выставках которой неоднократно участвовал. В 1909 в редакции журнала «Аполлон» состоялась его первая персональная выставка. Экспонировал работы также на выставках СРХ, Нового общества художников, Московского товарищества и других в Москве, Одессе, Киеве, Вологде, Брюсселе и Париже.

Будучи не только талантливым графиком, но и критиком и исследователем искусства, публиковал статьи и рисунки в «Московском еженедельнике», «Старых годах», «Зодчем», «Аполлоне», «Мире искусства», «Аргусе», «Столице и усадьбе». Выступал с докладами в С.-Петербургском О-ве архитекторов, О-ве архитекторов-художников СПб, О-ве истории, туризма и т.д. Входил в совет Музея допетровского искусства и быта, сотрудничал в Музее старого Петербурга; с 1916 года — действительный член Императорского археологического института. Автор многих книг по архитектуре старинных городов России и других стран (1915-1917). В 1918 году поселился в Киеве, в 1920 году эмигрировал в Константинополь. В 1921-1924 годах жил в Берлине, с 1925 — в Париже.

Работал корреспондентом нескольких советских изданий, а также сотрудничал в журналах «Аполло», «Студио», «Боз'ар», «Ренессанс» и других. Продолжал писать книги по вопросам искусства. С 1940 года жил в Лондоне.

О. в немалой степени способствовали популяризации художественного творчества Л. Запоминающаяся графическая манера художника и его приверженность жанру архитектурного пейзажа как нельзя лучше подходили к открыточной специфике, что и было широко использовано Общиной Св. Евгении, выпустившей более 40 о. с выполненными им видами городов.

Маковская-Лукш Елена Константиновна

С.-Петербург, 14 (26). 11. 1878 — Гамбург, 15.09. 1967

Библ.: Fanelli G., Godoli E. P. 352; Вена на заре XX-го столетия. Каталог выставки. Вена, 1990. С. 120-121.(О. опубликованы без имени автора); Художники эмиграции. С. 305-306.

Иллюстратор, художник-прикладник, скульптор. Дочь крупного русского художника К.Е. Маковского, жена известного австрийского скульптора Р. Лукша. Училась в школе ОПХ в С.-Петербурге, посещала ИАХ (мастерскую И.Е. Репина), занималась в Мюнхене у А. Ашбе. Рисовала для венских журналов «Ver Sacrum» и «Der liber Augustin». Участвовала в выставках Венского Сецессиона. Член «Мира искусства» и группы «Венок» (СПб).

Специально для о., изданных знаменитой Венской мастерской («Wiener Werkstatte»), исполнила серию (14 шт.) рисунков к русским пословицам и поговоркам.

Маковский Константин Егорович

Москва, 20.06 (2.07). 1839 — С.-Петербург, 17 (30).09. 1915

Живописец. В 1851 году поступил в МУЖВЗ, которое окончил в 1858-м; тогда же поступил в ИАХ, где проучился до 1863 года. В 1867 году получил звание академика, в 1869 — профессора ИАХ. В 1870-х — член-учредитель Товарищества передвижных выставок. Участвовал во многих российских и иностранных выставках, Всемирной выставке в Париже в 1889 году, где ему неизменно сопутствовал успех. С 1898-го — действительный член ИАХ. Трагически погиб в дорожной катастрофе.

В период становления жанра о. выполнил для Общины Св. Евгении несколько акварельных рисунков, специально рассчитанных на о. размер и композицию («Головка боярышни», «Голова старушки», «Дитенок»).

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 120; Л.М. Тарасов, Константин Егорович Маковский. 1839-1915. М.-Л., 1948; Справочный указатель. С. 119.

Марковников Николай Владимирович

Казань, 4. 12. 1869 – 1942

Архитектор. В 1897 году окончил ИАХ со званием архитектора-художника. Работал в С.-Петербурге, а затем в Москве — проектировал служебные сооружения и мосты на Московской окружной железной дороги. В 1910-х годах преподавал на Московских Женских Строительных курсах. В 1917 году принял участие в организации Московского политехнического института (специально для подготовки женщин к архитектурным и инженерно-строительным специальностям), который после 1917 года слился с архитектурным отделением Московского высшего технического училища. Впоследствии много лет преподавал там, а также в Архитектурном институте. В 1918-1919 годах участвовал в реставрации Московского Кремля. В 1920-1930-х проектировал и строил малоэтажные жилые дома (в т.ч. в поселке «Сокол»).

На о., изданных Московскими Женскими Строительными курсами, было воспроизведено несколько его архитектурных пейзажей с памятниками древнерусской архитектуры.

Библ.: Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.1. М., 1975. С. 56-60; Материалы к биографиям московских архитекторов. Вып.8. М., 1993. С. 74.

Маторин Н.В.

Биографические данные неизвестны.

График. Специально для Всемирного почтового союза (России) создал около 30 рисунков поздравительных о. и на темы русских сказок.

Библ.: Художественная открытка. Альбом. С. 292.

Мисс (Ремизова) Анна Владимировна.

?-1928

Библ.: Художественная открытка. Альбом. С. 292.

График, журнальный и книжный иллюстратор.

Среди русских художниц М., пожалуй, единственная была самой последовательной подражательницей Бёрдсли; несомненное влияние на её изобразительную манеру и тематику оказал и К.А. Сомов. Предпочитала черно-белую графику и силуэт. Была постоянным художником столичных журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».

В сфере о. работала лишь в годы Первой мировой войны. Известны её о. на военные темы.

Моор (Орлов) Дмитрий Стахиевич

Новочеркасск, 22. 10 (3. 11). 1883 — Москва, 24. 10. 1946

Библ.: Ю. Халаминский. Моор. М., 1961; Д.С. Моор // Иван Павлов. Моя жизнь и встречи. М., 1949. С. 260-262; Художественная открытка. Альбом. С. 292.

График, плакатист. Не получил формального художественного образования, но занимался в студии П.И. Келина (1910). В 1908-1917 годах много рисовал для журналов «Будильник», «Кривое зеркало», «Вербный базар» и некоторых других изданий. Входил в московский художественный кружок «Среда», с 1912 года — в общество «Свободное искусство». В 1918-1920-х годах делал много революционных плакатов. С 1920-х годов начал публиковать сатирические рисунки в «Правде», «Крокодиле» и т.д. В 1922-1930 годах преподавал во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе, в 1930-1932 годах— в Московском полиграфическом институте, в 1939-1943 — в Московском художественном институте.

На о., издававшихся альманахом «Творчество» в Петрограде, было воспроизведено несколько иллюстраций М. к сказкам. Мастер карикатуры, он исполнил также серию (10 шт.) шуточных портретов деятелей Московского Художественного и Малого театров, изданных на о. в московской литографии Ф.Г. Кейтеля. В 1914-1916 годах на о. были изданы плакаты М. на темы войны.

Мушкетов Виталий Ильич

С.-Петербург, 15.05. 1877 — Смоленск, 1945

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 1325.

Живописец, график. Окончил гимназию в С.-Петербурге. С 1894 по 1899 год учился в МУЖВЗ; в 1903 году поступил в ИАХ, но заниматься там не стал. Жил в Смоленске. Серия гравюр с видами древних архитектурных памятников Смоленска выполнена художником в 1916 году и издана, по-видимому, там же.

В 1914-1916 годах рисовал о. на военные темы.

Мюнцер Адольф (Munzer Adolf)

Пшжчина (Польша), 5. 12. 1870 — Лансберг на Лехе, 24.01. 1953

Живописец, иллюстратор, мастер коммерческой рекламы. Посещал Академию изящных искусств в Мюнхене. С 1900 по 1902 год работал в Париже, с 1903 по 1909 год в Мюнхене, после чего занял место профессора в Академии в Дюссельдорфе. Был членом группы «Die Scholle» в Мюнхене, рисовал для журнала «Югенд».

С 1898 года его рисунки издавались на о., выпускавшихся в Мюнхене. В России сатирические рисунки М. публиковало на о. издательство «Шиповник».

Библ.: Fanelli G., Godoli E. P. 356.

Нарбут Георгий (Егор) Иванович

с. Нарбутовка, Черниговской губ., 14 (26).02. 1886 — Киев, 23.05. 1920

График, иллюстратор. Окончил гимназию в г. Глухове, в 1906 году поступил в С.-Петербургский университет (сначала на факультет восточных языков, затем перешел на филологический ф-т, где учился лишь один год). С 1906 по 1909 занимался рисованием под патронажем И.Я. Билибина, некоторое время посещал частную студию Е.Н. Званцевой. В 1909-1910 жил в Мюнхене, где побывал в известной студии Холлоши. Член объединения «Мир искусства».

Публиковал рисунки, делал виньетки и фронтисписы для журналов «Аполлон», «Лукоморье», «Гербовед». Оформлял обложки и делал иллюстрации для книг, издававшихся в Энциклопедии заготовления государственных бумаг, в издательстве И.Н. Кнебеля, Товариществах И.Д. Сытина, М.О. Вольфа, С.Н. Тройницкого, Общины Св. Евгении, «Шиповнике» и других. В 1918-1920 годах — профессор и ректор Академии художеств в Киеве.

Начал свой творческий путь с рисунка для о. «Герб города Москвы», выпущенной Общиной Св. Евгении. Кроме того, нарисовал для о. Общины сюжеты: «В деревне», «Бандурист-кобзарь», «Петербургский государственный университет», «Комета».

Библ.: Мастера. С. 77-106; П. Белецкий. Георгий Иванович Нарбут. Л., 1985; Справочный указатель. С. 122; Fanelli G., Godoli E. P. 235; Открытые письма Серебряного века. С.158-161; Символизм в России. С. 447.

Нестеров Михаил Васильевич

Уфа, 19 (31).05. 1862 — Москва, 18. 10. 1942

Живописец. Учился в МУЖВЗ (1877-1881, 1884-1886) у В.Г Перова и А.К. Саврасова и в ИАХ (1881-1884). Участвовал в выставках Товарищества передвижников (с 1889), член-учредитель СРХ (1903). С 1898-го — академик ИАХ. С 1896 года — член Товарищества передвижных выставок. Участник выставок этого Товарищества, а также

Библ.: А. Михайлов, М.В. Нестеров. М., 1958; Справочный указатель. С. 122; Открытые письма Серебряного века. С.162-165; Символизм в России. С. 448.

«Мира искусства», «36-ти», СРХ и других. С 1889 года был членом Мамонтовского кружка. Выполнял монументальные росписи в соборе Св. Владимира в Киеве (1891-1895), церквях в Абастумане (1901) и Москве (1907-1912).

Для о. Общины Св. Евгении им были специально сделаны акварели на сюжеты собственных картин (или их фрагментов), отразивших уходящую жизнь крестьянской православной России и уже знакомых публике по выставкам – «Христова невеста», «За приворотным зельем», «На горах», «Пустынник». Кроме того, на о. издавались живописные произведения художника.

Ноаковский Станислав Владиславович

г. Нешава на Куявах, Варшавской губ., 26.03.1867 — Варшава, 1. ?. 1928.

Библ.: ЕОАХ. 1906. № 1. С. 80-81; П. Эттингер. Станислав Ноаковский. М., 1922; M.Wallisa Noakowski. Warszawie, 1965; Справочный указатель. С. 123; Открытые письма Серебряного века. С.166-169.

График, архитектор, педагог. В 1894 году закончил архитектурное отделение ИАХ, после чего был отправлен пенсионером за границу. Посетил Германию, Швейцарию, Францию, Англию. После возвращения в Петербург близко сошелся с мастерами «Мира искусства». В 1899 году переехал в Москву, где стал хранителем музея и библиотеки Строгановского училища, а вскоре начал читать курс истории искусства и вести класс композиции. Свои лекции и объяснения он сопровождал быстрыми рисунками мелом на доске, в чем был непревзойденным мастером. С 1906 года — профессор Строгановского училища, с 1914 года — академик архитектуры, с 1915-го — действительный член ИАХ. Участник многих выставок. В 1918 году переехал в Варшаву, где стал профессором архитектуры и деканом архитектурного факультета в Варшавском политехникуме.

Специально для о. Общины Св. Евгении выполнил серию архитектурных рисунков «Мотивы старинной архитектуры» (6 шт.).

Нюстрем Дженни (Nustrom Stoopendaal Genny)

Калмар, Швеция, 13. 06. 1854 (1857 ?) — Стокгольм, 17. 01. 1946

Библ.: Fanelli G., Godoli E. P. 357.

Живописец, иллюстратор, график. Посещала Академию в Стокгольме, завершила обучение в Мюнхене и Париже (1882-1886). Была очень популярным в Швеции иллюстратором журналов и детских книг.

По рисункам художницы в Швеции были изданы сотни о. с сюжетами из шведского быта и жизни детей. Некоторые рисунки Н. для о. выпускались специально с расчетом на русский рынок издательством Акселя

Элиассона в Стокгольме — в них специально набивали текст русским шрифтом.

Остроумова-Лебедева Анна Петровна

С.-Петербург, 5 (17).05. 1871 — Ленинград, 5.05. 1955

График, гравер на доске, акварелист, литограф. Окончила гимназию в С.-Петербурге; с 1889 по 1892 год занималась в училище барона Штиглица в классе гравюры В.В. Матэ; живописи и рисунку училась в частной школе Е.Н. Званцевой, у Л.С. Бакста и некоторых других. С 1892 года училась в ИАХ в мастерской И.Е. Репина, с 1898 — в Париже в мастерских А. Уистлера и Калоросси, в 1899 году — вновь у В.В. Матэ. Окончила ИАХ в 1900 году. Участвовала в выставках «Мира искусства». Один из самых ярких русских графиков эпохи модерна. После 1917 года преподавала в Высшем институте фотографии и фототехники (1918-1919) и Академии художеств (1935-1936).

По заказу Общины Св. Евгении создала для о. несколько серий великолепных гравюр на дереве и литографий с видами С.-Петербурга, Павловска, Царского села, Петергофа, ставших едва ли не самыми совершенными произведениями русской художественной о. — своего рода классикой жанра. Оформила также серию орнаментально-декоративных о. «Цветы» (10 шт.). Кроме того, на о. не раз публиковались ее акварельные работы с видами российских городков, монастырей и усадеб.

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп.1. Ед. хр. 135. Л. 45-46; Мастера. С. 1-12; Н.В. Синицин. Гравюры Остроумовой-Лебедевой. М., 1964; Справочный указатель. С. 123-124; Fanelli G., Godoli E. P. 239 (воспроизведена о. «Дворец Бирона» из серии «Белые ночи» с ошибочной подписью — В. Фалилеев); Открытые письма Серебряного века. С.170-185.

Пастернак Леонид Осипович

Одесса, 22.03.(4.04) 1862 — Оксфорд, 31.05. 1945

Живописец, график, офортист, литограф. Окончил в 1885 году юридический факультет Одесского университета. Учился в Одесской рисовальной школе, затем у Е. Сорокина в Москве. Окончил Мюнхенскую академию художеств (1886-1887). С 1889 года учился гравюре у И.И. Шишкина. С 1894 по1923 год — профессор живописи в МУЖВЗ, с 1905 — академик живописи. Член-учредитель СРХ. Выставлял работы на выставках Московского общества любителей художеств, «Мир искусства» (1901-1903), СРХ и др. С 1923 года жил в Германии и Англии.

На о. Общины Св. Евгении публиковались пастели и рисунки художника.

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп.1. Ед. хр. 135. Л. 49-50; Пастернак Леонид Осипович. Записи разных лет (тексты собраны и обработаны Ж.Л. Пастернак). М., 1975; Справочный указатель. С. 125.

Пимоненко Николай Корнильевич

Киев, 9.03. 1862 — Киев, 25.03. 1912

Живописец, график-акварелист. С 1876 года учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко у Х.П.

Библ.: Я.П. Затенацкий. Николай Корнильевич Пимо-

ненко. Жизнь и творчество. 1862-1912. Киев, 1955; Справочный указатель. С. 126.

Платонова и И.К. Будкевича. С 1879 по 1900 год — репетитор, затем преподаватель этой школы. В 1882-1884 годах занимался в ИАХ. С 1891 года — почетный вольный общник ИАХ. Участвовал в выставках ИАХ, Товарищества передвижных выставок, Т-ва южно-русских художников и других. С 1899 года — член Т-ва передвижных выставок.

Рисовал для о. Общины Св. Евгении и некоторых других издательств пасхальные и рождественские сюжеты, а также жанровые сценки из малороссийской сельской жизни (всего около 20 шт.).

Плотников Владимир Александрович

1866 — после 1928

Библ.: РГАЛИ. Ф. 660. Оп.1. Ед. хр. 1341. Л. 26; ЕОАХ, 1911. № 6. С. 75-76; Кондаков. Т. 2. С. 154; Справочный указатель. С. 129.

Живописец, график. Окончил ИАХ (1891-1897) со званием художника. Работал в жанре архитектурного пейзажа. Много работ создал во время поездок по Архангельской и Вологодской губерниям. Участвовал в выставках Московского Об-ва любителей художеств. В 1907-1916 годах его виды древних архитектурных памятников русского Севера и Приуралья печатались в Ежегоднике ОАХ (1907-1916).

На о. Общества возрождения художественной Руси к 300-летию Дома Романовых в 1913 году была выпущена серия акварельных видов монастырей и храмов, связанных с историей царствующей династии; аналогичные сюжеты выпустила и Община Св. Евгении (3 шт.).

Плошинский Сергей Федорович

Биографические данные неизвестны.

Библ.:; Художественная открытка. Альбом. С. 292.

Иллюстратор журналов и книг.

В 1910-е годы создал около 60 о. для разных издательств, в том числе для петербургских «Ришар» и «Салон». Чаще всего делал поздравительные о. или делал костюмные композиции по мотивам русской истории XVII-XVIII веков.

Покровский Владимир Александрович

Москва, 16.03. 1871 — Ленинград, 1931

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 372; Архитекторы-строители Петербурга-Петрограда начала XX века. Каталог выставки. Л., 1982. С. 108-109.

Архитектор, историк архитектуры, педагог. В 1898 году окончил ИАХ по мастерской Л.Н. Бенуа с золотой медалью. Один из крупнейших мастеров неорусского стиля. С 1907 года — академик архитектуры, с 1909 года — действительный член ИАХ. Автор многих крупных храмовых комплексов и общественных сооружений в Петербурге, Царском селе, Москве, Нижнем Новгороде, Варшаве, на Украине, в Лейпциге и других городах. Член общества «Мир искусства». В 1912-1917 годах преподавал в ИАХ; в

дальнейшем — профессор Института гражданских инженеров, в 1921-1922 году преподавал в Донском Политехническом институте в Новочеркасске.

Благодаря эффектной графической подаче, проекты П. несколько раз воспроизводились на о. Были опубликованы: проект российского павильона на международной выставке печатного дела и графики в Лейпциге в 1914 г. и проект православной церкви при Императорском Российском посольстве в Риме (1914).

Репин Илья Ефимович

Чугуев, Харьковской губ, 24.07. (5.08). 1844 — Куоккала (Финляндия), 29.09. 1930

Живописец, график. Учился в Рисовальной школе ОПХ в Петербурге у Р. Жуковского и И.Н. Крамского, закончил ее в 1863 году. Занимался в ИАХ с 1864 по 1873 год. С 1873 по 1876 год — пенсионер ИАХ в Италии и Франции. Один из крупнейших русских художников второй половины XIX — начала XX века. Действительный член ИАХ с 1893 года. В 1894-1897 годах преподавал в ИАХ (в 1898-1899 — ректор ИАХ). Участвовал во многих выставках ИАХ, Товарищества передвижных выставок (член Т-ва с 1878 года) и многих многих других.

На о. Общины Св. Евгении были опубликованы несколько легких акварельных набросков художника, выполненных специально для этой цели – «Запорожец», «Граф Л.Н. Толстой», «Босяк», «Какой простор» (первый вариант картины), «Леший». Много раз на о. разных издательств воспроизводились его живописные произведения и, прежде всего, портреты. (Около 50 шт.). Особенно часто издавали открытки с портретами Льва Толстого, которых у художника было несколько.

Библ.: А.А. Федоров-Давыдов. И.Е. Репин. М., 1961; Справочный указатель. С. 131-132; Fanelli G., Godoli E. P. 234 (авторство И.Е. Репина на о. «Запорожец» не отмечено); Художники эмиграции. С. 383 – 384; Открытые письма Серебряного века. С.186-189; Символизм в России. С. 449.

Рерих Николай Константинович

С.-Петербург, 27.09 (9. 10). 1874 — Наггар в Пенджабе (Индия), 13.12. 1947

Живописец, археолог, театральный декоратор, писатель, теософ. Окончил юридический факультет Петербургского университета (1893-1897), одновременно занимаясь в Высшем художественном училище при ИАХ у А. Куинджи. Учился в студии Ф. Кормона в Париже (1900-1901). С 1909 года — академик живописи. Член общества «Мир искусства» (с 1910 по1919 год — председатель О-ва) и СРХ; участвовал во многих выставках этих творческих объединений. Не раз выставлялся за рубежом. В 1910-х годах оформлял спектакли Русских сезонов С.П. Дягилева. С 1906 по 1916 год был директором школы ОПХ. Делал декорации к спектаклям

Библ.: В.П. Князева. Николай Константинович Рерих. 1874-1942. М., 1968; О.Б. Н.К. Рерих // Открытое письмо, 1905. № 12. С. 373-380; Справочный указатель. С. 130; Художники эмиграции. С. 387 – 391; Открытые письма Серебряного века. С.190-199; Символизм в России. С. 449.

Старинного театра и другим постановкам. После 1918 года жил за границей в США, затем с 1936 года в Индии.

Эскизы театральных декораций, станковые работы, архитектурные пейзажи русских городов, выполненные Р., довольно широко издавала на о. Община Св. Евгении. Специально для о. Общины им было выполнено несколько работ. Среди них декоративная композиция «Над Невою резво вьются флаги пестрые судов» (1903) и «Русский богатырь и японский самурай» (1905). Кроме того, несколько живописных работ, выставлявшихся на выставке СРХ в 1907-1908 года, были изданы под издательской маркой СРХ фототипией К.А. Фишер.

Романовский Борис Сергеевич

1879 — 1948

Библ.: Выставка картин Б. Романовского. Каталог. Тифлис, 1929; Художественная открытка. Альбом. С. 293.

Живописец, график, художник театра и кино. Иллюстрировал детский альманах «Творчество». В 1920-х годах работал в Тифлисе.

На о. издательства «Рассвет» публиковались живописные произведения художника (22 шт.); о., выпускавшиеся издательством «Творчество», воспроизводили его иллюстрации к одноименному детскому альманаху (6 шт.). В годы Первой мировой войны была опубликована его о. «Георгий Победоносец».

Россинский Владимир Илиодорович

Москва, 27.12.1874 — Москва, 26.06.1919

Библ.: Архив семьи; Пирогова Г.Н. Толстой в работах В.И. Россинского // Яснополянский сборник. 1980. Тула, 1981. С. 199-204; Россинская Е.И. Россинский Владимир Илиодорович // Отечество. Краеведческий альманах. Москва . 850 лет. М., 1997. С. 292-293.

Живописец, график, театральный художник. После окончания МУЖВЗ работал художником-оформителем на московской парфюмерной фабрике Г. Брокара; сделал рекламные плакаты для Брокара. Оформлял выставки, преподавал рисование, сотрудничал в журнале «Посредник». Был близок к художникам Абрамцевского кружка, постоянно посещал «Телешовские среды», в 1909 году вступил в Общество любителей художеств.

Среди графических работ художника художественный календарь «Москва. 1812-1912 год», выпущенный московской типографией А.А. Левенсона к юбилею Отечественной войны 1812 года, в оформлении которого он участвовал вместе с В.М. Васнецовым и Б.В. Зворыкиным. Иллюстрации к «Жизни человека» Леонида Андреева были выпущены в виде цветных литографий.

В 1906-1907 годах сделал для Московского художественного театра декорации и костюмы к «Горю от ума» А.С. Грибоедова (зарисовки к этой пьесе были опубликованы в журнале «Вестник Европы», 1910, № 10), а

позднее оформил «Евгения Онегина»; участвовал в постановке оперы «Иван Сусанин». Изображения актеров в костюмах к этому спектаклю (Качалов — Чацкий, Станиславский — Фамусов, Москвин — Загорецкий, Германова — Софья, Лилина — Лиза) были опубликованы на рекламных о. фабрики Г. Брокара.

Благодаря своей однокурснице Т.Л. Толстой, художник попал в Ясную Поляну, где сделал много карандашных зарисовок Льва Толстого. Результатом этой работы стал знаменитый альбом «Последние дни Л.Н. Толстого», изданный в 1911 году и включивший 15 листов. Много работал как живописец в жанре портрета. Писал Л.Н. Андреева, Ф.И. Шаляпина, С.В. Рахманинова, И.А. Бунина (многие были выпущены в 1910-х годах на о.).

Ростиславов Александр Александрович

1860 — 1920

Искусствовед, живописец, художественный критик, график. Окончил Московский Университет. В 1884-1885 годах был вольным посетителем МУЖВЗ, затем окончил ИАХ (1885-1891) со званием классного художника. Член объединения «Мир искусства». Один из ведущих художественных критиков начала XX века, автор критических статей в газете «Речь», в журналах «Старые годы», «Аполлон», «Русская художественная летопись»; автор нескольких монографий о творчестве художников (Куинджи, Левитана, Рябушкина и др.).

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. Ед. хр. 487; Кондаков. Т. 2. С. 170; Справочный указатель. С. 131.

На о. Общины Св. Евгении были воспроизведены два архитектурных вида Р. – «Углич. Церковь царевича Дмитрия «на крови» и собор» и «Иверский Валдайский монастырь».

Самокиш Николай Семенович

г. Нежин, Черниговской губ. 13. (25). 10. 1860 — Симферополь, 18.01. 1944

Живописец-баталист, график, иллюстратор. Окончил классическую гимназию в Нежине. С 1879 по 1885 год учился в ИАХ у Б. Виллевальда. Получил Большую золотую медаль. С 1885 по 1889 год — пенсионер ИАХ за границей; занимался в Париже у Э. Детайля (1886-1889), путешествовал по Италии, Франции, Испании, Австрии, Алжиру, Кавказу. Участвовал в выставках ИАХ, О-ва Петербургских художников, О-ва Украинских художников, О-ва Крымских художников, а также во Всемирной выставке 1900 года в Париже. В качестве художника-баталиста был на фронтах русско-японской войны (1904-1905 : военный корреспондент «Нивы») и Первой

Библ.: В.Я. Ткаченко. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. 1860-1944. М., 1964; Справочный указатель. С. 133.

мировой войны (1915-1916, с учениками батальной мастерской ИАХ). Издал альбом акварелей и рисунков пером, посвященных русско-японской войне. (Издание ЭЗГБ, 1914), руководство к рисованию пером, альбом мотивов украинского орнамента. В 1908 году участвовал в росписи дома Полтавской губернской земской управы. Академик ИАХ, с 1913 года — профессор. После 1917 года преподавал в Харьковском художественном институте.

Был в числе первых художников, предоставивших свои рисунки Общине Св. Евгении для воспроизведения на о. Помимо жанровых сценок из столичной жизни (изображения конных троек), Община Св. Евгении публиковала на о. его зарисовки с фронтов русско-японской войны.

Самокиш-Судковская Елена Павловна

1863-1924

Библ.: Россия в ее прошлом и настоящем...; The Twilight of the Tsars. P. 295.; Справочный указатель. С. 133; Goulzadian. P. 97, 229, 230, 232; Художественная открытка. Альбом. С. 293.

График, иллюстратор, плакатист. Училась в школе искусств в Гельсингфорсе (Хельсинки) у Верещагина, позднее жила и работала в Париже. Член Первого Дамского художественного кружка в С.-Петербурге. Участвовала в выставках с 1889 года. Вместе с мужем Н.С. Самокишем побывала на русско-японском фронте близ Порт-Артура в 1904 году, создав серию зарисовок.

Иллюстрировала А.С. Пушкина («Евгений Онегин»), Ф.М. Достоевского, других русских писателей. Очень много рисовала для «Нивы», в том числе оформляла рождественские и пасхальные номера журнала, делала рисунки цветных календарей, выпускавшихся «Нивой» в качестве новогоднего приложения. Публиковала рисунки в других иллюстрированных изданиях («Пробуждение» и т.д.), рисовала плакаты, афиши, театральные программки, делала издательскую и промышленную рекламу.

Много работала в жанре о. для Общины Св. Евгении (серия женских портретов, так называемых «головок»), для издательства Товарищества «Контрагент печати» в Москве (большая сюжетная серия «Поездка на воды»), для русского отделения Всемирного почтового союза. Во время Первой мировой войны создала несколько патриотических о. для Московской Художественной печатни. Всего известно около 30 о. С.-С.

Сведомский Павел Александрович

С.-Петербург, 1849 — Швейцария, 27.08. 1905

Библ.: [А]. П.А. Сведомский // Открытое письмо, 1905. № 1. С.

Живописец, график. Учился в Дюссельдорфе (1870), затем переехал в Мюнхен, где два года занимался под

руководством Мункачи. С 1873 года — вольный общник ИАХ. Участвовал в росписи собора Св. Владимира в Киеве. Выставлялся на Всероссийской выставке 1882 года, выставке Об-ва Петербургских художников 1900 года (являлся его членом). Жил преимущественно в Риме.

19-24; Справочный указатель. С. 134.

Для о. Общины Св. Евгении сделал акварель «Русская женщина старого времени» и эскиз живописного полотна «Мессалина в Субурре», а также выполнил серию рождественских о.

Сергеев Сергей Иванович

Москва, 10 (23).08.1887 — ?

График. Учился в Строгановском училище с 1900 по 1903 год. Несмотря на заметные успехи в рисовании, окончил только три класса училища.

Библ.: РГАЛИ. С. 677. Оп. 1. Ед. хр. 8011.

В 1916 году исполнил серию шуточных рисунков на военные темы (12 шт.) с изображением военных и барышень для о., выпущенных издательством «Салон» в Петрограде.

Серебрякова Зинаида Евгеньевна

Нескучное, Курской губ., 10 (22). 12. 1884 — Париж, 19.09. 1967

Живописец. Окончила гимназию в С.-Петербурге. Посещала Художественную школу княгини М.К. Тенишевой (1901), затем художественную студию О.Э. Браза (1903-1905). В 1905-1906 годах жила в Париже, где посещала студии многих известных художников. Участвовала в выставках СРХ, «Мира искусства» и других. С 1924 года жила в Париже, где выставляла работы на персональных выставках в галерее Шарпантье, галерее Бернхейма и Гиршмана.

Библ.: Т. А. Савицкая. З. Серебрякова. Избранные произведения. М., 1989; Справочный указатель. С. 135; Художники эмиграции. С. 411 – 415; Открытые письма Серебряного века. С.200-203.

На о. Общины Св. Евгении были воспроизведены в виде серии ее акварельные эскизы под общим названием «Типы Курской губернии».

Серов Валентин Александрович

С.-Петербург, 7 (19).01. 1865 — Москва, 22. 11 (5. 12). 1911

Живописец, график, офортист, театральный художник. В 1873-1874 годах занимался в Мюнхене рисунком с К. Кёппингом. В 1874-1875 годах брал уроки рисования у И.Е. Репина в Париже и в Москве. В 1877 году посещал Киевскую рисовальную школу Н.И. Мурашко. В 1879-1880 годах — вольнослушатель ИАХ. В 1886-1887 годах посещал классы МУЖВЗ. Участвовал в выставках Товарищества передвижных выставок (член Т-ва с 1894), СРХ (член Союза с 1903), Московского Об-ва любителей художеств, «Мира искусства», «36-ти», Мюнхенского Сецессиона, во

Библ.: Валентин Серов. К 125-летию со дня рождения. Л., 1991; Справочный указатель. С. 138; Открытые письма Серебряного века. С.204-209; Символизм в России. С. 450-451.

Всемирной выставке в Париже в 1900 году и других. С 1895-го — академик живописи; крупнейший русский портретист рубежа XIX-XX веков, автор нескольких шедевров русской живописи. Преподавал в МУЖВЗ с 1897 по 1909 год.

Община Св. Евгении регулярно публиковала на о. живописные и графические произведения С. (чаще всего портреты).

Соколов Евгений Гаврилович

1880 — 1949

Библ.: РГАЛИ. Ф. 2313. Оп. 2. Ед. хр. 73; Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 643; Ф. 2661. Оп. 1. Ед. хр. 253 и др.; Художественная открытка. Альбом. С. 293.

График, театральный художник. Публиковал рисунки в журнале «Будильник». Активный член Московского Художественного кружка «Среда». В 1917 году оформлял спектакли в Каляевском народном театре, в 1918-1925 годах — в театре Корша и театре им. МГСПС; в 1930-х — в театре «Эрмитаж», в 1939-1940-х — в театре Оперетты.

Один из самых активных московских графиков в области художественной о. Автор нескольких графических серий: «Сказочные типы» (Всемирный почтовый союз России), фольклорные стихи и частушки (издание Е. Кудиновой и К°; некоторые из о. этой серии были снабжены рекламой ф-ки И.Л. Динга), «7 дней недели» (Всемирный почтовый союз. Россия. Типолит. Кирстен), «Политические партии» (Лит. Е. Кудиновой и А. Левиной) и некоторых других. Всего известно более 40 его о.

Соловьева Поликсена Сергеевна (Allegro)

Москва, 1867 — Москва, 1924

Библ.: Русские поэтессы XIX века // Сост. Н.В. Банников. М., 1979. С. 202-203.

Поэт, писатель, график. Дочь историка С.М. Соловьева, сестра философа В.С. Соловьева; получила разностороннее домашнее образование. Занималась в МУЖВЗ у И.М. Прянишникова и В.Д. Поленова. Издавала в С.-Петербурге с 1906 по 1913 журнал для детей «Тропинка». Писала стихи и рассказы, издание которых сама иллюстрировала.

Создала серию рисунков детей для о. Всемирного почтового союза, изданных в Москве.

Соломко Сергей Сергеевич (de Solomko)

С.-Петербург, 10 (22).08. 1867 — Сен-Женевьев де Буа, под Парижем, 2.02. 1928

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 378; А. Сидоров. Рисунок русских мастеров (вторая половина XIX в.). М., 1960. С. 365; Справочный указатель. С. 136; Военные открытки

Акварелист, иллюстратор. С 1883 по 1887 год учился в МУЖВЗ, но обучение не закончил. Член Общества русских акварелистов; участник многих выставок Общества. Художник пользовался популярностью в придворных кругах С.-Петербурга, влючая царскую семью. Его произведения украшали личные покои императорской четы в столице и пригородах.

Сотрудничал в журналах «Нива» и «Югенд». После революции жил и работал в Париже, в частности, иллюстрировал несколько книг для французских издателей, включая Ферру.

Создал более 150 рисунков (преимущественно акварелей) специально для о.; изображал чаще всего бытовые сцены из русской жизни XVII-XVIII веков и красавиц в старинных костюмах. В годы Первой мировой войны нарисовал несколько патриотических композиций. Многие о. художника были изданы за рубежом: в Париже — И. Лапиным и М. Букай («Песни Франции»), в Вене — А. Рёклем, в Нюрнберге — Т. Штрефером и другими. В России его акварели активно публиковало на о. издательство «Ришар». Серию из 12 о. по рисункам С. гравировал М.В. Рундальцов для издательства А. Фельтена в С.-Петербурге.

союзников // Искры, 1915. № 50. С. 395; F. Bartoli, I. Mataloni Cartoline d'epoca e gli illusratori italiani. Rome, 1979; A.,F. Baudet. Nouvelle Encyclopedie illusree de la carte Postale internationale. V. II. Paris, 1980; Gouzadian. P. 97, 100, 228; Художники эмиграции. С. 421- 422.

Сомов Константин Андреевич

С.-Петербург, 18 (30). 11. 1869 — Париж, 6.05. 1939

Учился в Высшем художественном училище при ИФХ с 1888 по 1897 год, с 1894 — у И.Е. Репина. В 1897 году занимался в Академии Каларосси в Париже. Действительный член ИАХ с 1913 года. Один из организаторов об-ва «Мир искусства», член СРХ (с 1903 до 1910 года). Участвовал в выставках О-ва русских акварелистов, «Мира искусства», «36-ти», СРХ и других.

Рисовал для журналов «Мир искусства», «Jugend» и других, оформлял книги К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, В.И. Иванова, а также известную «Le livre de la Marquise» (Пг., 1918).

По заказу Общины Св. Евгении создал серии о. «Дни недели» (7 шт.), «Времена года» (4 шт.). Кроме того, Община широко издавала на о. его графические и живописные работы.

Библ.: Е.В. Журавлева. Константин Андреевич Сомов. М., 1980; Справочный указатель. С. 137; Художники эмиграции. С. 422-425; Открытые письма Серебряного века. С. 210-217; Символизм в России. С. 451.

Судейкин Сергей Юрьевич

С.-Петербург, 7 (19).03. 1882 — Нью-Йорк, 12.08. 1946

Живописец, театральный художник, график. Учился с 1897 по 1909 года с перерывами в МУЖВЗ у К.А. Коровина; в 1909-1910 годах занимался в Высшем художественном училище при ИАХ. Участвовал в выставках СРХ, «Голубая роза», «Мир искусства» и других. Оформлял спектакли в театре В.Ф. Комиссаржевской, театре-студии МХТ на Поварской, Новом драматическом театре, Малом драматическом театре, Камерном театре, постановки Русских сезонов в Париже и другие. Создал росписи знаменитых артистических кабаре С.-Петербурга «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». Делал афиши, плакаты, книжные иллюстрации. В 1904-1909

Библ.: РГАЛИ. Ф.680. Оп.I. Ед. хр. 1494; Д.З. Коган. Сергей Юрьевич Судейкин. М., 1974; Справочный указатель. С. 140; Художники эмиграции. С. 438 – 442; Открытые письма Серебряного века. С.218-221; Символизм в России. С. 451.

годах оформлял символистский журнал «Весы». С 1920 года жил во Франции, с 1923-го — в США, где продолжал оформлять спектакли, в т.ч. в «Метрополитен-опера».

На о. Общины Св. Евгении были воспроизведены его театрально-декорационные и станковые работы.

Табурин Владимир Амосович

Биографические данные неизвестны

Библ.: В.А. Табурин // Нива, 1904. № 10. С. 194.

График, плакатист, фотограф, журналист. Сотрудничал в «Ниве» в качестве художника и фотографа. Во время русско-японской войны был корреспондентом «Нивы» на Дальнем Востоке (под Мукденом). Рисовал иллюстрации к книгам, спектаклям, собственным очеркам о текущих политических событиях.

Сюжеты о. художника исключительно детские, хотя тематика их разнообразна — поздравительные, реклама компании «Зингер», пропаганда скаутского движения, военные; две о. Т. изображают обнаженную натуру.

Всего известно около 50 его о.

Фалилеев Вадим Дмитриевич

с. Маиса, Пензенской губ. 31. 12. 1878 (12.01. 1879) — Рим, 5.08. 1950

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп. I. Ед. хр. 135. Л. 64-65; Романов Н.И. В. Фалилеев. М.-Пг., ГИЗ, 1923. С. 87; В. Чесноков. Вадим Дмитриевич Фалилеев. М., 1975; Справочный указатель. С. 142; Художники эмиграции, с. 466-470.

Офортист, гравер по дереву, литограф. Окончил Мариинское земледельческое училище, затем в 1899 году Пензенское художественное училище. В 1901 году — окончил занятия в мастерской княгини М.К. Тенишевой в С.-Петербурге, где учился у Ф.А. Щербиновского. В 1903 году поступил в ИФХ; занимался живописью у Я. Ционглинского, гравюрой у В.В. Матэ. В 1910 году окончил ИАХ; с 1911 года — пенсионер ИАХ. В 1918 году получил звание профессора. В 1920-1921 годах был деканом графического факультета ВХУТЕМАСа. Работал в области книжной иллюстрации. Член о-ва «Мир искусства». Участвовал в выставках (с 1906 года) «Blanc et noir», «Мира искусства» и других. С 1924 года жил в Берлине, затем переселился в Италию.

Сделал по заказу для о. серию офортов с видами Петербурга. Община Св. Евгении опубликовала на о. несколько линогравюр Ф. на пасхальные и рождественские сюжеты.

Федотов Иван Сергеевич

1881-1951

Библ.: Театральная энциклопедия. Т. V. М., 1967. С. 435.

Художник театра. Окончил Строгановское училище в 1901 году. Начал работать в Московской частной опере. В 1908-

1917 годах — художник Оперы С.И. Зимина. Оформил здесь «Генриха VIII» Сен-Санса (1911), «Жидовок» Галеви (1914), «Капитанскую дочку» Кюи (1914) и другие постановки. Кроме того рисовал для театра программки, афиши спектаклей.

После революции оформлял спектакли в разных театрах Москвы, Ленинграда и Киева. С 1934 года до конца жизни — художник Центрального театра Советской Армии.

Для о. Оперы С.И. Зимина создал серию рисунков к постановке «Нюрнбергские мастера пения» (1909, 5 шт.).

Фишер Гаррисон (Fisher Harrison)

Бруклин, Нью-Йорк, 22. 07. 1877 — 19. 01. 1934

Библ.: Fanelli G., Godoli E. P. 337.

Живописец, иллюстратор, график. Сын известного художника. С 16 лет начал работать для газеты в Сан-Франциско. После переезда в Нью-Йорк в конце 1890-х годов вошел в штат популярного журнала «Эльф» («Ruck»).

Создал графическую серию женских образов, портретов, названных современниками «фишеровскими девушками» (головки, группы), которые были распечатаны в тысячах экземпляров на американских о. Серии избранных фишеровских женских головок вполне законно перепечатывали на цветных или тоновых о. издательства «Ришар», А. Фельтена и петербургское издательство Р. Голике и А. Вильборг. Однако существовало и множество черно-белых незаконных перепечаток.

Фомин Иван Александрович

Орел, 22.01. 1872 — Москва, 12.06. 1936

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 403; М. Минкус, Н. Пекарева. Фомин. М., 1953; Справочный указатель. С. 147; Открытые письма Серебряного века. С. 222-225.

Архитектор-художник, офортист, историк архитектуры, педагог. Окончил классическую гимназию в Риге, затем три курса математического факультета Московского университета. С 1894 по 1897 год и с 1905 по 1909-й учился в ИАХ. В конце 1890-х годов изучал архитектуру во Франции. Работал помощником у основоположников московского модерна Л.Н. Кекушева и Ф.О. Шехтеля. Был главным организатором знаменитой московской «Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля», состоявшейся в конце 1902 — начале 1903 года и ставшей важным импульсом к распространению стиля модерн в России. Основатель и педагог Строительных курсов в Москве. Пионер московского модерна и основоположник архитектурной неоклассики в Москве и С.-Петербурге, автор многих неоклассических построек в столице. Один из организаторов Нового О-ва художников, член СРХ. После окончания ИАХ (1909) был отправлен за границу в пенсионерскую поездку (1912). Участвовал в выставках Нового О-ва художников, «Мира

искусства», (с 1910) и других. С 1913 года — академик архитектуры, затем — профессор ИАХ.

Блестящий рисовальщик, график, офортист (изучал офорт у В.В. Матэ). Сотрудничал в московском журнале «Искусство» (1905), участвовал в оформлении знаменитого артистического кабаре «Привал комедиантов» в С.-Петербурге. Выдающийся зодчий, повлиявший на развитие советской архитектуры 1920-1930-х годов, создатель «пролетарской классики».

Для о. Общины Св. Евгении создал серию прелестных о. с видами классической Москвы (6 шт.)

Хайне (Гейне) Томас Теодор (Heine Thomas Theodor)

Лейпциг, 28.02. 1867 — Стокгольм, 21.01. 1948

Библ.: Деготь Е. Томас Теодор Хейне (1867-1948) // Сто памятных дат. Художественный календарь. М., Советский художник, 19917 С. 66-70; Fanelli G., Godoli E. P. 342.

График, иллюстратор, мастер коммерческой рекламы, плаката и карикатуры. Окончил Академию Художеств в Дюссельдорфе. С 1889 года жил в Мюнхене. В 1933 году переехал в Прагу, затем в Осло и Стокгольм.

Сотрудничал с журналами «Югенд», «Инзель», («Острова») и особенно тесно со знаменитым «Симплициссимусом», хорошо известным в России. В этом издании рисунки Х. регулярно публиковались с 1896 по 1933 год.

О. с его рисунками широко публиковали издательства Берлина и Мюнхена. В России наиболее популярны были его политические и сатирические работы 1905-1916 годов, печатавшиеся на о. Издательства «Шиповник» в С.-Петербурге.

Чемберс-Билибина Мария Яковлена

Россия, 1874 — Англия, 1962

Библ.: Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике./ Сост. С.В. Голынец. Л., 1970; Справочный указатель. С. 143; Художники эмиграции. С. 495.

График, иллюстратор детской книги. В 1890-х годах училась в школе ОПХ, затем в школе княгини М.К. Тенишевой у И.Е. Репина. Участвовала в выставках «Мира искусства», «Нового общества художников», оформляла детские книги. В 1914 году уехала за границу, с 1917 года жила в Англии.

Создала серию рисунков (6 шт.) «Цветы» для о. Общины Св. Евгении.

Чехонин Сергей Васильевич

с. Лыкошино, Тверской губ., 2 (14).02. 1878 — Леррах (Лорры, Швейцария), 23.02. 1936

Библ.: Москва — Париж. 1900-1930. Т. 1. М., 1981. С. 380; Художественная открытка. Альбом. С. 293; Художники

График, иллюстратор, художник-прикладник. В 1896-1897 годах учился в С.-Петербурге в Рисовальной школе ОПХ, в 1897-1900 годах — в школе княгини М.К. Тенишевой у И.Е. Репина. С 1904 года работал в Абрамцевской гончарной

мастерской. В 1913-1917 годах руководил школой росписи по финифти в Ростове Великом; в 1918-1923 и 1925-1927 годах — художественный руководитель Государственного фарфорового завода в Ленинграде. С 1912 года — член объединения «Мир искусства». Участвовал в выставках «Мира искусства» (с 1911 года), Международной выставке графики и книги в Лейпциге (1914), Международной выставке декоративного искусства в Париже (1925) и других. С 1928 года жил в Париже.

Много работал в области книжной графики, оформлял журналы «Зритель», «Аполлон» и другие. Община Св. Евгении воспроизвела на о. несколько женских портретов Ч. В 1917 года для Скобелевского комитета Ч. создал о. на темы «Заёма свободы».

эмиграции. С. 498-502; Символизм в России. С. 454.

Шарлемань Иосиф (Осип) Адольфович

С.-Петербург, 6.04. 1880 — Тбилиси, 1957

Театральный художник, график, иллюстратор. Сначала занимался в школе ОПХ, затем в ИАХ (в мастерской Рубо). В 1905 году изучал графику в Париже, посетил многие музеи Австрии и Италии. После возвращения сблизился с «Миром искусства» и почти целиком посвятил себя книжной и журнальной графике. Один из организаторов «Нового Общества художников» и его бессменный секретарь (1907-1914 года). В начале 1910-х годов работал для Театра миниатюр К. Марджанишвили в Тифлисе.

Сотрудничал в журналах «Аполлон», «Сатирикон», «Лукоморье» и других. Иллюстрировал произведения Л.Н. Толстого. Во время Первой мировой войны поехал на Кавказ, путешествовал по Кубани и Тверскому краю, собирая материал для иллюстраций к повести «Казаки». В 1922 году стал одним из основателей Тбилисской Академии художеств и ее ведущим профессором. Создал в Академии факультет графики, впервые познакомил студентов с плакатом; воспитал плеяду грузинских графиков. Продолжал работу для театра К. Марджанишвили, переехавшего к тому времени в Тбилиси; делал декоративное панно для музея, иллюстрировал классиков грузинской литературы и другие книги.

В 1913 году получил заказ от издательства «Аргус» на серию о. (10 шт.), изображавших женские национальные костюмы российских губерний. Община Св. Евгении издала его театральный костюм к опере «Пан Воевода» и акварель «Рысистый бег на Неве в 1850-х годах», в 1916 году переиздала серию его о. «Народная женская одежда».

Библ.: Б.П. Гордезиани. И.А. Шарлемань. Тбилиси, 1958; Справочный указатель. С. 143.

Шехтель Федор (Франц) Осипович

С.-Петербург, 26.07. 1859 — Москва, 7.07. 1926

Библ.: Е.И. Кириченко. Федор Шехтель. М.,1973; Справочный указатель. С. 144.

Архитектор, театральный художник, график. Закончил гимназию в Саратове. С 1876 по 1877 год учился в МУЖВЗ у Д.Н. Чичагова. Начал работу в качестве художника в театре. Иллюстрировал книги, рисовал афиши, оформлял коронационные торжества 1883 и 1896 годов. В конце 1880-х годов работал помощником у московских зодчих — А.С. Каминского и К.В. Терского, затем самостоятельно. Построил несколько великолепных особняков в Москве в разных стилях: эклектика, модерн, неоклассицизм. С 1901 года — академик ИАХ, с 1908 по 1922 год — бессменный председатель Московского Архитектурного Общества. С 1896 по 1925 года преподавал композицию в Строгановском художественно-промышленном училище. После 1917 года преподавал во ВХУТЕМАСе, работал в различных советах и комиссиях по архитектуре при государственных органах управления. Большинство проектов 1920-х годов остались неосуществленными.

Община Св. Евгении издала в 1906 году о. с авторским рисунком Ярославского вокзала.

Шнейдер Александра Петровна

1863 — 1941

Библ.: РГАЛИ. Ф. 909. Оп. 1. Ед. хр. 5; С. Кондаков. Выставка А.П. Шнейдер // Столица и усадьба, 1917. № 73. С. 26-27; Справочный указатель. С. 144; Художественная открытка. Альбом. С. 293.

Живописец, график. Окончила рисовальную школу ОПХ в 1890 году. Затем занималась в Париже (5 месяцев) в мастерских Колле, Симонова и, особенно продуктивно, Максима Февра. Участвовала в выставках О-ва акварелистов, Весенней, в Парижском Салоне, в международных выставках в Мюнхене и Риме. Работала в области монументальной живописи (фризы и плафон в имениях Е. Балашевой и М. Скарятиной). Часто рисовала цветы, усадьбы, виллы, делала плакаты. В 1917 году была представлена в академики ИАХ.

Для о. Общины Св. Евгении создала серию рисунков цветов (6 шт.); на о. Всемирного почтового союза были воспроизведены ее плакаты (Всероссийской кустарной выставки 1902 года в С.-Петербурге и других.)

Щеглов Михаил Михайлович

Самара, 1885 — после 1943

Библ: РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 925; Ф. 2051. Оп. 1. Ед. хр. 14; Література і мистецтво. 1942. № 22 (26), № 23 (27).

График, карикатурист, педагог. Учился в Красноярской гимназии. В 1898 году, переехав в Москву, начал заниматься у В.И. Сурикова, по совету которого вскоре поступил в Строгановское училище. Окончил его в 1905 году, после чего

в 1906 году уехал служить учителем рисования в Коммерческое училище в Томске. Член Томского общества любителей художеств с 1909 года. Продолжал работать для московских журналов и газет, а также книг, выходивших в издательстве И.Д. Сытина («Анна Каренина»). В 1911 году был делегатом от Томска на I Всероссийском съезде художников в С.-Петербурге. Тогда же посетил Австрию, Италию, Чехию, Германию. В 1913 году служил учителем рисования в Елизаветграде. В 1914-1915 годах работал в Москве в журналах «Красный смех», «Будильник», «Развлечение». С 1917 по 1923 преподавал в Рыбинске, работал в Пролеткульте. С 1925 по 1941 год жил и работал в Харькове — преподавал в Художественном училище, в техникуме, в Полиграфическом и архитектурном институтах и т.д., рисовал для журналов и газет (более 3000 рисунков), делал плакаты, исполнял монументальные произведения (росписи Дворца пионеров). Во время войны был эвакуирован в Томск, где много работал в области плаката, карикатуры; участвовал в Окнах ТАСС в Москве. В 1943 году в Томске состоялась его персональная выставка.

Создал в 1905 году серию о. на политические темы – «Мифология наших дней». Во второй половине 1900-х годов издал в Томске две серии о. с акварельных рисунков: «Из жизни сибирских инородцев» и «Сибирские типы» (Паря, Дева, Рабочий, Сибирский крестьянин, Бродяга, Переселенец, Сибирская железнодорожная (С. Ж. Д.), Шишка и др.), изданных Всемирным почтовым союзом.

Щуко Владимир Алексеевич

Берлин, 5.07. 1878 — Москва, 18.01. 1939

Архитектор, график, художник театра. С 1896 по 1904 год учился в ИАХ, которую окончил с золотой медалью. С 1905 года — пенсионер ИАХ; посетил Турцию, Грецию, Италию. Участвовал в выставках «Мира искусства», был членом этого художественного объединения. В 1908-1911 годах работал художником Старинного театра в С.-Петербурге. В 1911 году создал Русские павильоны на Международных выставках в Риме и Турине; с 1911-го — академик архитектуры; с 1914-го — действительный член ИАХ. Один из ведущих мастеров петербургского неоклассицизма. После 1917 года работал как театральный художник, оформлял революционные празднества, продолжал архитектурную деятельность.

Для о. Общины Св. Евгении создал две акварели с видами Псково-Печерского монастыря.

Библ.: Кондаков. Т. 2. С. 417; С.А. Кауфман. Владимир Алексеевич Щуко. М., 1946; Справочный указатель. С. 147.

Щусев Алексей Викторович

Кишинев, 23.09. 1873 — Москва, 24.05. 1949

Библ.: РГАЛИ. Ф. 689. Оп. 1. Ед. хр. 135. Л. 74; Кондаков. Т. 2. С. 417-418; Н.Б. Соколов. А.В. Щусев. М., 1952.

Архитектор, график, офортист, реставратор. В 1891-1897 годах учился в ИАХ, с 1898 года — пенсионер ИАХ в Париже в Academie Julien. Живописи учился у И.Е. Репина, офорту у В.Д. Фалилеева. С 1906 по 1908 год преподавал в школе ОПХ. С 1908 года — действительный член ИАХ, с 1910 — академик архитектуры. Член СРХ с 1910 года, один из организаторов Нового О-ва художников, член «Мира искусства». Участвовал в выставках ИАХ, «Мира искусства» и СРХ с 1916 года. Автор проектов многих православных храмов и других построек в неорусском стиле; один из основоположников этого стиля и его крупнейший представитель. С 1922 года — председатель Московского Архитектурного общества. В 1926-1929 годах — директор Третьяковской галереи. В 1920-1940-х годах продолжал активную архитектурную деятельность.

На о. изданной Т-вом Скоропечатни А.А. Левенсон, был помещен его проект храма на Московском братском кладбище сестер милосердия.

Эбнер Паули (Ebner Pauli)

Биографические данные неизвестны

Библ.: Fanelli G., Godoli E. P. 334.

Художница, предпочитавшая изображать детей. Создала очень много поздравительных и декоративных о., широко распространенных по всей Европе до и после Первой мировой войны (до 1930-х годов включительно). Ее произведения выпускались многими издателями Германии. В России рисунки Эбнер-на о. перепечатывало киевское издательство «Новь», С.-Петербургское отделение Компании Зингер, Т-во А.И. Абрикосова С-вей и некоторые другие.

Эндаурова Любовь Меркурьевна

Биографические данные неизвестны

Библ.: Л.М. Эндаурова. Альбом роз. СПб., 1898; Справочный указатель. С. 147-148.

График. Сестра Е.М. Бём. Рисовала преимущественно цветы, иллюстрировала стихи русских поэтов.

Создала несколько десятков рисунков для о., изданных Общиной Св. Евгении и издательством «Ришар»; на большинстве были изображены розы или полевые цветы, дополненные стихотворными строками.

Ягужинский Сергей Иванович

Москва, 27. (14). 11. 1862 — Москва, 1947

Библ.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 255; Ф. 1988. Оп. 2.

Живописец, график, художник-прикладник. Окончил Строгановское училище технического рисования (1875-1881) со званием ученого рисовальщика. С 1882 по 1886 год — занимался

в МУЖВЗ. Сначала работал как частный преподаватель, с 1893 года как преподаватель акварели Строгановского училища, а также Художественной школы А.О. Гунст, гимназии Кирпичниковой и других. Много работал в области книжной иллюстрации, делал плакаты, проекты мебели, фарфора, пуговиц, гимнастерок красноармейцев (после 1917 года), денежных знаков, марок, игрушек, украшений и т.д. Постоянно участвовал в выставках О-ва любителей художеств и художественного кружка «Среды» (состоял членом правления этого кружка). После 1917 года оформлял спектакли, агитпоезда, книги, рисовал пособия по географии и т.д. В 1932-м — полностью потерял зрение.

Сотрудничал с московским издателем о. В.Ф. Кудиновым; для о. Всемирного почтового союза создал серию рисунков «Русские типы»; для о. Императорского Российского О-ва Сельско-Хозяйственного Птицеводства нарисовал большую серию акварелей «Порода домашней птицы», опубликованную на о. в 1916 году; рисовал о. на темы войны 1914-1917 годов.

Ед. хр. 10; Художественная открытка. Альбом. С. 293.

Якунчикова-Вебер Мария Васильевна

Висбаден, 1.02 (19.01), 1870 — Шэн-Бужери (под Женевой) 14. (27).02. 1902

Живописец, график, художник-прикладник. Занималась в 1886-1888 годах в МУЖВЗ, рисовала в доме Поленовых. Изучала исторические и археологические памятники Москвы в кружке Елены Поленовой. Примыкала к Абрамцевскому кружку. С 1888 года жила преимущественно за рубежом, возвращаясь в Россию только летом. В 1889-1890 годах училась в Academie Julien и мастерских Бугеро и Флеро в Париже. Участвовала в выставках «Мира искусства» и «36-ти».

На о. Общины Св. Евгении был напечатан ее яркий декоративный рисунок «Село».

Библ.: М. Киселев. Мария Васильевна Якунчикова. 1870-1902. М., 1979; Справочный указатель. С. 149; Символизм в России. С. 454.

Янов Александр Степанович

6 (19).09. 1857 — Москва, ?

Живописец, график, декоратор. С 1869 года учился в Комиссаровской Технической школе, которую окончил в 1874 году. Поступил в том же году в МУЖВЗ; в 1882 году, окончив курс наук в МУЖВЗ и получив две серебряных медали, был зачислен учеником в ИАХ; в 1884 году окончил МУЖВЗ с Большой серебряной медалью. В 1880-х годах вел гравюру на дереве, черчение и этюды в училище изящных искусств А.О. Гунст, позже поступил педагогом в Строгановское училище; с 1909 года был там преподавателем декорационной живописи. В 1880 году оформлял спектакли в Мамонтовском театре, в 1900-х – оформил «Воеводу» и «Горячее сердце» для московских театров.

Библ.: РГАЛИ. Ф. 677. Оп. I. Ед. хр. 10537; Ф. 680. Оп.2. Ед. хр. 38; Иван Павлов. Моя жизнь и встречи. М., 1949. С.41.

Большинство его живописных произведений было создано на исторические темы; особенно часто изображал бытовые сцены из жизни Москвы XVII века («Площадной подьячий», «Часовой на Москве», «Составляют челобитную» и т.д.).

Для о., выпускавшихся Т-вом Абрикосова и С-вей, создал очень интересную серию цветных акварелей с видами древней Москвы (графические реконструкции), дублированных с адресной стороны мастерскими рисунками тех же мест в современном городе.

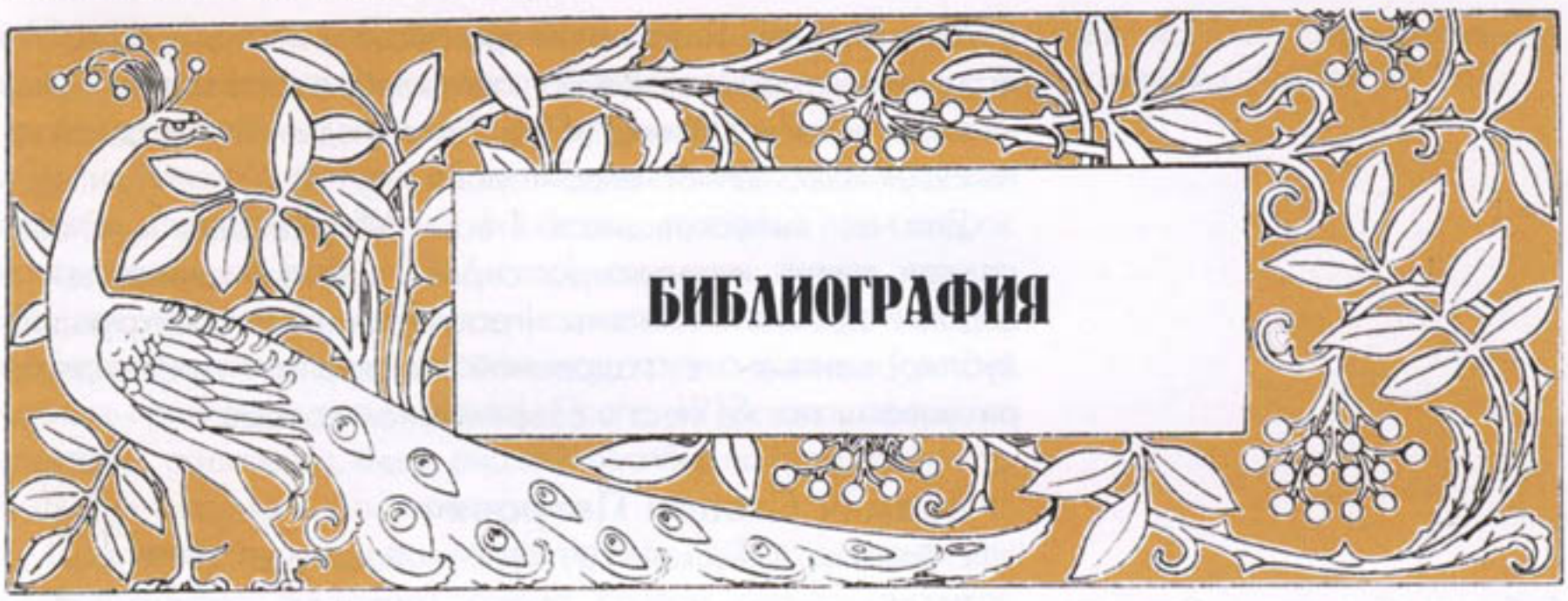
Яремич Степан Петрович

с. Галайки, Киевской губ., 1869 — Ленинград, 1939

Библ.: Н. Семенова. Степан Петрович Яремич (1865-1939) // Сто памятных дат. 1989. М., 1988. С. 302-305; Справочный указатель. С. 149 – 150; Открытые письма Серебряного века. С.226-232

Живописец, акварелист, иллюстратор, историк искусства, художественный критик, коллекционер. Художественное образование получил в Киевской Рисовальной школе Н.И. Мурашко. Участвовал в росписи Владимирского собора в Киеве (помощник М.А. Врубеля). В 1900 году переехал в С.-Петербург, где примкнул к объединению «Мир искусства», с 1904 года — член СРХ; член ОПХ и Общины художников. Особенно удачны были его акварели. Участвовал в выставках «Мира искусства» и СРХ. В 1904-1908 годах занимался живописью и графикой в Париже. Здесь начала складываться его знаменитая коллекция рисунка. Сотрудничал в журналах «Мир искусства», «Художественные сокровища России», с 1908 года самостоятельно издавал журнал «Искусство» в Киеве (совместно с В.С. Кульженко), в 1911 году опубликовал первую монографию о М.А. Врубеле, написал обзор русской живописи для французского журнала «Искусство и художник» (1913). Преподавал в Рисовальной школе ОПХ (с 1913 года), в 1917-1919 годах — директор музея Общества. С 1919 года — хранитель отдела гравюр и рисунков Государственного Эрмитажа. В 1920-1930-х годах продолжал художественную и научно-исследовательскую деятельность.

Состоял одним из самых активных сотрудников Комитета художественных изданий Общины Св. Евгении (Затем Комитета популяризации художественных изданий) в течении десяти лет. Ни одно крупное начинание Общины не обходилось без его участия, причем теснейший контакт с руководством не прерывался ни на время пребывания в Париже в 1904-1908 годах, ни на время частых поездок в Киев в 1910-1911 годах. Кроме того на о. Общины было воспроизведено несколько десятков его графических и живописных работ. В их числе — серия «Корабли Тихоокеанской эскадры», очень лиричные и своеобразные виды Киева, С.-Петербурга и других местностей. Создал рекламный плакат Общины Св. Евгении, затем выпущенный в виде о.



БИБЛИОГРАФИЯ

Поскольку данная книга является первым монографическим исследованием русской художественной открытки эпохи модерна, предшествующие публикации весьма немногочисленны. В данный перечень включены только основные публикации общего порядка, в той или иной степени касающиеся вопросов, рассматриваемых в книге. Более подробно с кругом литературы по этой проблеме читателя познакомят источники, отраженные в примечаниях. Хронологическую роспись мелких журнальных и газетных публикаций (с 1897 г.) можно найти в приведенных библиографических указателях. Для более полного представления о художественной открытке того времени, а также для удобства коллекционеров в библиографию включены списки русских издательских открыточных каталогов и специальной периодики начала XX в.

КНИГИ, СТАТЬИ

Н.Л. Шабельская. Новая отрасль художественной промышленности // Искусство и художественная промышленность. СПб, 1899. № 8. С. 670-682.

[В.Я. Курбатов]. Обзор художественных изданий Общины Св. Евгении. СПб, Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909

[И.М. Степанов]. За тридцать лет. 1896-1926. Л., Комитет популяризации художественных изданий, 1928.

В.В. Шмелев, Э.Б. Файнштейн. Художественные открытки и их собирание. М., Изогиз, 1960.

Н.С. Тагрин. В поисках необычного. Л., О-во по распространению политич. и научн. знаний РСФСР, 1963.

С. Бабинцев. Русские дореволюционные каталоги иллюстрированных открыток // Филателия СССР, 1968. №№ 11-12. С. 51-52.

С. Бабинцев, Н. Тагрин. Библиография филокартии (1897-1967) // Советский коллекционер, 1970.№ 7. С. 128-134.

М.С. Забочень. Филокартия. М., Связь, 1973.

Я.М. Белицкий, Г.Н. Глезер. Рассказы об открытках. М., Радио и связь, 1986.

Издательство Общины Св. Евгении — Комитет популяризации художественных изданий (1896-1930). Выставка изданий и оригиналов графики. Каталог. М., Добровольное Общество любителей книги РСФСР, 1990.

М. Снегурова. Община Св. Евгении. // Наше наследие, 1991. № 3. С. 27-33.

М.Я. Чапкина. Художественная открытка. К столетию открытки в России. Альбом. М., Галарт, 1993.

Ю. Камболин. Поздравительная открытка в России. СПб., «Торговый дом Константин», 1994.

Е.В. Иванов. Новый год и Рождество в открытках. СПб., «Искусство-СПб.», 2000.

М.С. Забочень, О.С. Полищук, В.М. Яцюк. На спомин рідного краю. Україна у старий листівці. [На память о родном крае. Украина в старой открытке.] Альбом-каталог. Киев, «Криница», 2000.

В.П. Третьяков. Открытые письма Серебряного века. СПб.,2000.

Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования, 2002-2003, № 1-1. (Серия статей об открытках).

Anne Goulzadian. L'empire du Dernier Tsar. Edition Astrid, 1982. (410 cartes postales 1896-1917).

G. Fanelli, E. Godoli. Art Nouveau Postcards. New York. Rizzoli, 1987 (Original first Italian edition — Florence, 1985).

Russian Graphic Design. 1880-1917. Text by E. Chernevich. Compiled by M. Anikst & N.Baburina. New York, Abbeville Press Publihers, 1990; Русский графический дизайн. Сост. М. Аникст, Н. Бабурина. Автор текста Е.М. Черневич. М., Внешсигма, 1997.

ИЗДАТЕЛЬСКИЕ КАТАЛОГИ

Каталог художественных изданий в пользу общины Св. Евгении. СПб, 1901.

Каталог открытых писем Красного Креста в пользу Общины Св. Евгении (Первое прибавление). СПб., 1901; Тоже (второе прибавление). СПб. 1902; То же (третье прибавление). СПб., 1902; То же (четвертое прибавление) — СПб., 1903.

Каталог открытых писем. СПб., 1903.

Каталог открытых писем Красного Креста в пользу Общины св. Евгении (Весенний выпуск) (Первое прибавление). СПб., 1903; То же (Второе прибавление). СПб., 1903; То же (третье прибавление). СПб., 1903.

Открытые письма и другие художественные издания в пользу Общины Св. Евгении. Изд.2-е, СПб., 1903.

Каталог открытых писем издания «Пушкинской скоропечатни». СПб., 1904.

Каталог открытых писем Общины Св. Евгении. СПб., 1904.

Художественные издания в пользу С.-Петербургского попечительского комитета о сестрах Красного креста. Изд. 3-е, СПб., 1904.

[Каталог иллюстрированных открытых писем А.И. Курга]. Феллин, 1906; То же, 1907.

Открытые письма и другие художественные издания в пользу Общины Св. Евгении.

(Продолжение каталога 1904 г.) — СПб., 1906; То же. СПб., 1907; То же (продолжение). СПб., 1907; То же. СПб., 1909; То же (продолжение) — СПб., 1909.

Справочный указатель художественных изданий... С.-Петербургского попечительского комитета о сестрах Красного Креста в пользу Общины Св. Евгении, СПб., 1911; То же (изд.5-е) — СПб., 1911.

Прибавление к указателю художественных изданий Общины св. Евгении

Красного Креста за 1911 г. (Первое прибавление). СПб., 1912.

Открытые письма и другие художественные издания Общины Св. Евгении Красного Креста. (Справочный Указатель). Изд. 5-е, СПб,1912.

Второе прибавление к указателю художественных изданий Общины св. Евгении Красного Креста за 1912 г. СПб., 1913.

Военные письма и открытки. Каталог. Киев. Изд. В. Плахова, 1915.

Справочный указатель художественных изданий... Петроградского попечительского комитета о сестрах Красного Креста в пользу Общины Св. Евгении. Изд. 6-е, Пг., 1915.

Художественные открытые письма. Издательство «Новь». Киев, 1916.

Издательство «Рассвет». Каталог. М.-Киев, 1916.

ПЕРИОДИКА

Почтово-телеграфный журнал, СПб., 1897-1907.

Вестник Российского общества Красного креста, СПб., 1899-1914.

Марки, Киев, 1896-1901.

Открытое письмо. СПб., 1904-1906.

Открытое письмо. Двухнедельный журнал графической промышленности и торговли художественными открытыми письмами. Умань, 1906.

Открытка. Ежемесячный иллюстрированный журнал. Калуга, 1907-1909.

Коллекционер марок и открытых писем. Ярославль, 1908.

Художественно-юмористическая открытка. М., 1908-1909.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

автотип. — автотипия

ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские

ЕОАХ — Ежегодник Общества Архитекторов- Художников

ИАХ — Императорская Академия художеств

Кондаков — Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств. 1764-1914. Сост. С.Н. Кондаков. Пг., 1914. Ч.I: Краткий исторический очерк, Ч.2: Список русских художников.

М. — Москва

Мастера — Мастера современной гравюры и графики. Под ред. В. Полонского. М., 1928.

МОЛХ — Московское Общество Любителей-Художников.

МТХ — Московское Товарищество художников

МУЖВЗ — Московское Училище Живописи, Ваяния, Зодчества

о. — открытое письмо (открытка)

ОПХ — Общество Поощрения Художеств

Открытое письмо. — Журнал. «Открытое письмо», СПб, 1904-1906 гг.

Открытые письма Серебряного века. — В.П. Третьяков. Открытые письма Серебряного века. СПб.,2000.

Пг. — Петроград

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Символизм в России — Символизм в России. [Каталог]. СПб., Государственный Русский музей — Palace Edition, 1996.

Словарь — Биобиблиографический словарь. Художники народов СССР. М.: Т.1, 1970; Т.2, 1972; Т.3, 1976; Т.4. Кн.1,1983.

СПб. — С.-Петербург

Справочный указатель — Справочный указатель художественных изданий (открытые письма и другие художественные издания Общины Св. Евгении Красного Креста). Изд.6. 1915.

СРХ — Союз Русских Художников

трехцв. — трехцветная автотипия

фототип. — фототипия

хромолитогр. — хромолитография

Художественная открытка. — М.Я. Чапкина. Художественная открытка. Альбом. К столетию открытки в России. Альбом. М., Галарт, 1993.

Художники эмиграции — Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. Художники русской эмиграции (1917-1941). Биографический словарь. СПб., Издательство Чернышева, 1994.

цинкогр. — цинкография

Fanelli G.,Godoli E. — G.Fanelli, E.Godoli. Art Nouveu postcards. New York, Rizzoli, 1987

Goulzadian — Anne Goulzadian. L'empire du Dernier Tsar. (410 cartes postales. 1896-1917) — Edition Astrid., 1982.

Russian Graphic Design — [E.Chernevich] Russian Graphic Design. Text by E.Chernevich, compiled by M.Anikst and N.Baburina. New York, 1990.

The Twilight of the Tsars. — The Twilight of the Tsars. Russian art at the turn of the century. London, 1991.

МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Коллекция С.З. Долинской: *I: 79,159, 160; III: 107; VII: 42-43.*

Коллекция М.В. Золотарева: *I: 153,158; II: 104; III: 4-5, 10-11; V: 8-11, 13, 17, 26, 30-33, 63; VI: 88; VII: 16-25; IX: 13, 34; стр.: 253.*

Коллекция А. Мелитоняна: *II: 92.*

Коллекция М.В. Нащокиной: *I: 1-2, 4-11, 14-21, 25-50, 60, 62-67, 69-71, 77-78, 80-86, 98-101, 108-119, 121-134, 151-152, 154-157; II: 1-16, 23-44, 46-72, 74-88, 91, 96, 98-100, 102, 105, 107, 109-114; III: 1-3, 6-24, 27-71, 74-99, 102-106, 108-110; IV: 2-4, 7-8, 11-12, 22, 26, 33, 41, 41, 48-50, 56-57, 69; V: 4,6, 20-25, 27-29, 40, 41, 43, 46, 50, 51, 55, 58-59, 61-62; VI: 2-10, 13-19, 21, 29, 31-33, 35-38, 41, 43-45, 59-63, 65-70, 73-77, 89; VII: 1-3, 8, 9-15, 35-36, 38, 45-49, 52; VIII: 7-19, 28-29, 36, 43-45; IX: 2, 7-9, 11, 16, 25-27, 30, 38, 43-44, 47, 68; стр.: 12, 14-26, 28-39, 46-49, 57-58, 61, 63, 71, 74-77, 81, 86, 92, 100-103, 217, 252-255, 282, 283, 304, 305.*

Коллекция В.М. Неделина (Орел): *I: 24, 56-59, 74-76, 97; II: 73; III: 25-26; VI: 27; VII: 4,34, 37, 39-41; VIII: 46; стр. 59.*

Коллекция М. Твердохлебова: *II: 93-95.*

Коллекция М.Я. Чапкиной: *I: 3, 12-13, 22-23, 61, 68, 72-73, 87-96, 102-107, 120, 135-150, 165-168; II: 17-22, 45, 89-90, 97, 101, 103, 106, 108, 115-122; III: 72-73; IV: 1, 5, 6, 9-10, 13-21, 23-25, 27-32, 34-40, 42-47, 51-55, 58-68, 70-79; V: 1-3, 5, 7, 12, 14-16, 18-19, 34-39, 42, 44-45, 47-49, 52-54, 56-57, 60, 64-65; VI: 1, 11-12, 20, 22-26, 28, 30, 34, 39-40, 42, 46-56, 64, 71-72, 78-87; VII: 5-7, 26-33, 44, 50-51; VIII: 1-6, 20-27, 30-35, 37-42, 47-56; IX: 1, 3-6, 10, 12, 14-15, 17-24, 28-29, 31-33, 35-37, 39-42, 45-46, 48-67, 69; стр.: 40, 42, 54, 60, 67-73, 78, 89, 90, 103-104, 106-107, 377, 412.*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

Краткая история художественной открытки 13

Массовая художественная открытка
в России конца XIX — начала XX веков 27

Рождение открытки как жанра графического
искусства эпохи модерна 43
Расцвет русской графики в начале XX века 44
Деятельность общины Святой Евгении 53
Формирование художественных задач открытки 66

Пионеры нового жанра 79

Тематика русской рисованной открытки эпохи модерна 93
I. Сказка и фольклор 99
II. Петербург и Москва в прошлом, настоящем и будущем 161
III. Архитектурная старина 211
IV. Рождественская и пасхальная открытка 251
V. Реклама 281
VI. Образ женщины 303
VII. Мир сцены 341
VIII. Декоративные композиции 355
IX. Война и политика 375
X. Адресная сторона открыток 403

Типографии, выпускавшие художественные
открытки в России в конце XIX — начале XX века 413

Биографический словарь художников 417

Библиография 466
Принятые сокращения 469
Местонахождение иллюстраций 470



О.О.О. «Издательство **Жираф**»
тел.: (007)(095) 252-5692
факс: (007)(095) 252-2094

Редактор — М.В. Нащокина

Макет и внешнее оформление — М.В. Нащокина

Компьютерная верстка — Руслан Хаяльдинов

Корректоры: М.З. Чернихова, Л.Ю. Яркина.

Лицензия ЛР № 071507 от 26.09.97 г.
Подписано в печать – 20.12.2003 г.
Формат 84 x 108/16.

Бумага мелованная матовая
Печать офсетная
Усл. печ. л. 29,5.
Гарнитура FuturisC

Тираж 2000 экз.
Заказ № 1448

Полиграфическое исполнение:
Журналистское издательское
агентство «Гласность».

Книга рассказывает о русской открытке — уникальном феномене художественной культуры Серебряного века, рождение которого относится к рубежу веков, а расцвет к первым пятнадцати годам XX века. Её автор — доктор искусствоведения Мария Владимировна Нащокина, специалист по русскому искусству эпохи модерна, описывает не только историю появления открытки в России, но и её формирование как особого жанра графического искусства своего времени, как явлении стиля модерн в его уникальной отечественной интерпретации. Большое внимание в книге уделено основным темам, которые получили наибольшее отражение в русской открыточной графике. Именно они легли в основу систематизации обширного зрительного ряда книги, состоящего из более чем 950 иллюстраций. Большинство публикуемых открыток были предоставлены автором и другими частными коллекционерами; некоторые образцы очень редки, и порадуют не только широкого читателя, но и любителей-филокартистов.

Для историков русского искусства и широкого круга читателей.

ISBN 5-89832-037-7

Начать обработку

Закончить обработку