

RAR

УДК 7.01

ББК 85

DOI 10.34685/NI.2024.44.1.002

ИЗОБРАЖЕНИЕ КУКОЛ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Марков Александр Викторович,

Доктор филологических наук, доцент,
профессор Кафедры кино и современного искусства
ФГБОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет
Миусская площадь, д. 6, ГСП-3, Москва, Россия, 125047,
markovius@gmail.com

Аннотация

Александр Бенуа создал канон изображения игрушек, исходя из ряда сценариев обращения с игрушками: мысленное оживление и театрализация, коллекционирование и антропологический интерес. Но его программа введения игрушек в мир визуального была осуществлена внутри рождения новых визуальных медиа: художественной открытки, городской фотографии и кинематографа. Этот интермедиаальный контекст обычно ускользает от внимания искусствоведов, но именно он объясняет отношение между чистой репрезентацией свойств игрушек и театрализацией окружающего мира. Для Бенуа игрушка не столько обладает фактурой, сколько уже принята в игру и оживает на фоне фактур других игрушек; тогда как взгляд принадлежит игрушке, а не играющему, и характер взгляда самой игрушки определяет порядок ее восприятия. Сравнение работ Бенуа с другими решениями художников объединения «Мир искусства», таких как Мстислав Добужинский, позволяет говорить об открытии детства как времени умиления или фотографического «пунктума», продуктивном для сценических экспериментов.

Ключевые слова

Александр Бенуа, «Мир искусства», кукла, игрушка, фотографическое, репрезентация, философия куклы.

Изображение игрушек — необходимая часть того расширения взгляда на быт, которое происходило в искусстве разных стран в начале XX века. Новое осмысление темы детства, как периода первого самосознания и самоопределения, потребовало нового взгляда на игрушки. Игрушки стали пониматься не просто как предмет обращения, декоративный и потому растворяющийся среди другого декора, но как обладающие возможностью самостоятельного действия

предметы, даже иногда навязчиво присутствующие в интерьере. При этом, конечно, переосмыслилось не только отношение между детским и взрослым миром: по-новому начинало выглядеть и отношение между открытой частью дома и его кулисами, как бы детской. Но этой новой топографии отвечала и новая биография, новое отношение между детством как способом позиционирования себя, простой вид играющего ребенка, и детством как затаенным замыслом

о человеке, встречей с игрушкой и куклой как с Другим, который и определяет судьбу.

Мы рассматриваем общую эпоху в развитии мирового искусства, когда искусство стало под держиваться тиражированием изображений. Это отличалось от принципов XIX века, принципа репутаций и запроса на виртуозность в искусствах. Пионер новой культуры в Европе, Сара Бернар с ее гастрольными турами, создала для всей Европы образец, что такое актриса, которая не просто нанимается, но возит с собой весь театр, вместе с декорациями и всей сценографией¹. Такая актриса становилась не просто кумиром, но организатором всего своего визуального обеспечения, всей той игры, иногда нарочитой, которая только делала ее образ пикантнее. Привезти с собой и свой образ, тиражируемый иллюстрируемыми журналами, и дизайн афиш, и само художественное видение сценографии — это означало прямо на месте обосновать ряд новых медийных индустрий, в том числе с игровым элементом. А где игровой элемент, там повторная визуализация может превращать его в игрушку, безделушку. Чем больше критики упрекали Сару Бернар в показном блеске, изломанности и нарушении канонов красоты, тем больше видение деталей работало на их обыгрывание, а не на простое считывание смыслов.

Но именно такая новая топография, в которой перемещаться могут не репутации, а образы, и создает новое самоощущение городских жителей, выделяющих в городе уже не просто свои и чужие части, но как бы лицевую и изнаночную сторону, представление себя другим и кулисы, общий мир взрослости и затаенные миры частной, счастливой жизни, в том числе детской. Вход со сцены за кулисы это всегда вторжение², но подразумевает и повторяемость таких вторжений, и отстаивание средствами жестов, ремесла правильных жестов, автономии кулис, где только ты и можешь быть окликнут настоящей, а не условной улыбкой Другого. Как пишет об этом отечественный философ: «Итак, понятие “субъектность” стало возможным в современной куль-

туре и философии, поскольку карты намеченных и пройденных маршрутов сливаются в урбанизированном типичном топосе. Сетевая субъектность формируется городским и медиапространством, связь между которыми подтверждается исследовательским методом топологической рефлексии. Современная субъектность постепенно утрачивает корневую систему, выстраивая сеть смыслов в поверхностной мембране»³. Но детство как раз и оказывается той мембраной первых затаенных впечатлений, которая возвращает субъектность от уже выстроенного поведения при представлении себя к другим за те самые кулисы, в детскую, где игрушки могут сказать тебе больше, чем ты можешь сказать игрушкам.

Особое место среди игрушек заняли куклы, как игрушки, по умолчанию находящиеся в специфических кулисах, например, кукольном домике или сундуке, но при этом предъявляемые всем в ходе игры. Ребенок, играя с куклой, должен знакомить и других с куклой, должен показывать ее взгляд, и этим кукла отличается от других игрушек. Художник оказывается на перекрестье взгляда в детскую и взгляда куклы. Именно с этого нужно начинать анализ и тех игрушечных образов, которые создавал Александр Бенуа.

Несмотря на то, что наследие Бенуа хорошо изучено, мало кто обращал внимание на специфическую оптику времен большого города и тиражирования изображений. Но Бенуа был организатором производства художественных открыток Общины Святой Евгении, крупнейшего производителя этой отрасли, привлекая множество художников из объединения «Мир искусства» и меняя канон: открытка уже не подчинялась массовым вкусам, но напротив, учреждала новый художественный вкус.

Исследователи обычно указывают на историчность мышления Бенуа, который стремился сохранить наследие и контекстуализировать его для этого в месте кустарного производства⁴. Но тогда явная театрализация (театрификация) сцен с игрушками в его открытках — это просто правильное использование игрушки, по назначе-

1 Кем Т.Е. Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870-1920 годов // Артикульт. 2023. № 3 (51). С. 62–96.

2 Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалева М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. С. 252.

3 Штайн О.А. От субъекта к субъектности: биография и топография // Истина и диалог. СПб.: РХГА, 2013. С. 5.

4 Мозохина Н.А. А.Н. Бенуа как художественный лидер издательства при Общине св. Евгении // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. № 1. С. 151-159.

нию, помощь игрушке в выполнении ее исторической миссии. Учреждение новых оптических и художественных принципов тогда не видно в сравнении с приписываемой игрушке миссии. При понимании Бенуа как нового романтика, противостоящего индустриализации, когда ручному производству игрушки соответствует и ручное письмо, ручная зарисовка, как бы приручающая вещь⁵, возвращает театрализацию уже в мир биографии самого Бенуа. Бенуа как бы разыграл из себя русского представителя «искусств и ремесел». Нам такой подход представляется недостаточно специфицирующий дело Бенуа в отечественном искусстве: он спасает театрализацию, но делает невидимой уже оптическую миссию всего проекта Бенуа, который должен был, по нашим выводам, конкурировать с новыми медиа и очарованием большого города.

Ближе к решению задачи, с учетом реконструкции архаической оптики, как бы архаической маски в деле Бенуа, приближается О. Буткова, которая рассматривает роль Бенуа в постановке «Петрушки» Стравинского и использовании опыта дымковской игрушки для создания костюмов⁶. Она говорит о неизбежном сочувствии кукле, которую обряжают для погребения, неизбежной встрече взглядов, и возводит это к античному наследию и к народным обычаям. Балаган понимается в её статье как место мистерии, и только сочувственный взгляд создает единство куклы в ее фактурности, а связь между мирами мертвых и живых создается только отсылкой к народным обычаям.

Другой вариант такого единства двух миров, людей прошлого и людей настоящего, внутри нарочитых изобразительных кулис показала Е. Н. Борюшкина, осуществив семантический анализ знаменитой «Азбуки в картинках» Бенуа⁷. Она показала близость изображения игрушек изображе-

нию военных игр, что позволило предположить, что эта книга — инструмент инициации мальчиков и одновременно идеологизация высокого модерна как цивилизаторского проекта. Но мы обратим внимание далее скорее на общую оптику: как военное дело требует быть во всеоружии, так и игрушки смотрят в «Азбуке» во все стороны, независимо от вектора развития игры.

С. Я. Сендерович и Е. М. Шварц, дав интересную и подробную версию философии куклы в русском Серебряном веке, отметили, что для художников общества «Мир искусства» могла оказаться значима лекция Ф. Ф. Зелинского 1901 года «Золотой век», где он объяснял подарки на римских Сатурналий, куклы и игрушки, как знак возвращения Золотого века, где тело куклы, рабское, подчиненное тело, начинало карнавално царить⁸. Здесь уже тогда речь идет не о смыкании двух миров, но чистом представлении тела, причем тела необработанного — золотой век, заметим, согласно античным представлениям, не знал обработки металлов, и это несколько противоречит эстетизму Бенуа. Сендерович относит к художникам, добывающимся кукольности стаффажных фигур Добужинского, Сомова, Бакста⁹, но мы думаем, что говорить о специфически кукольном впечатлении нельзя, пока мы не изучили оптических законов, направленностей взгляда в этом искусстве. Вероятно, из всех примеров Сендеровича кукольность видна только в картине С. Судейкина «Саксонские фигурки» (1911), но для нас приемы, такие как акцент на подставках как конструктивном основании фарфорового изделия и имитация разговора персонажей, уже вполне изобретены Бенуа в его серии открыток, как мы сейчас и покажем.

Серия Александра Бенуа «Игрушки» (1904), изданная крупнейшим тогда производителем художественных открыток, Общиной Святой Евгении, оказалась продуктивной для развития детской иллюстрации и в творчестве самого Бенуа, и в трудах всех, кто хотел построить убедитель-

5 Куренной В. А., Сувалко А. С. Художественные ремесла в эпоху технической воспроизводимости: случай русской дымковской игрушки // Мир России. Социология. Этнология. 2022. Т. 31. № 3. С. 140.

6 Буткова О. Волшебство и механика: сказочные герои и темы среди кукол и марионеток Серебряного века // Вопросы театра. 2012. № 3-4. С. 157-159.

7 Борюшкина Е. Н. Идея синтеза в «Азбуке в картинках» Александра Бенуа // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы XIX Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева. М.: Литера, 2019. С. 79.

8 Сендерович С. Я., Шварц Е. М. Кукольная театральность мира: к характеристике Серебряного века, Опыт феноменологии одной культурной эпохи // Сендерович С. Я. Фигура сокрытия. Избранные работы. Т. 1. О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 568.

9 Там же. С. 556.

ную для детского взгляда перспективу расположения вещей. Бенуа, как известно, был продюсером и дипломатом общины, привлекая к ее коммерческим проектам множество художников. При всей казалась бы декоративности и условности построений Бенуа уже в этих открытках видны новые принципы изображения искусственных объектов, связанных с развитием фотографии и новым художественным уровнем открыточного дела. Прежде всего, это подвижные игрушки, изображенные в движении, например, даже в кукольном домике куклы стоят на платформах-подставках, словно шахматные фигуры.

Когда такое движение неочевидно из характера кукол, то вводятся дополнительные символы. Например, «Пылкий казак и дама его сердца», дальний прототип сюжета «Матрос и милая» Кустодиева, снабжен как символом двух сердец, так и маленькой смазливой куклой внизу, умиляющей и показывающей, что здесь происходит действие, а не просто расположение двух кукол. Существенно то, что Казак и Дама стоят на фоне узнаваемого городского пейзажа Сергиева Посада, ремесленного посада (не Лавры), то есть это прямое представление крупнейшего центра по производству и развитию игрушки, и Кустодиев, пытаясь создать минималистичный пейзаж Петербурга как приморского города в разных вариантах сюжета Матроса и Милой, следует тому же принципу — место самопрезентации влюбленных есть место ажиотажа, который всегда встречает поддержку участников реального производства и символического производства (производства идей) — только для Бенуа это неизбежность развития капиталистического рынка, а для Кустодиева — неизбежность поддержки завоевания революции.

Эти открытки стали для Бенуа областью экспериментов, в том числе, интермедийных: например, сюжет «Стадо» с движущимися на платформах животными под пение усатого пастуха включает в себя как игровую имитацию идеального пейзажа, так и ноты на переднем плане, и создающие образ взаимодействия с реальностью: мы как будто и слышим пастушескую песнь в нашем мире, и можем ее исполнить, чтобы сыграть не только коровами, но и пастушком. Он не на платформе, он как живой человек и живая кукла. Так меняется порядок игры в куклы: это уже не разыгрывание сюжета, а процедура оживления пастушка-флейтиста, который стано-

вится трогательным и живым, душой всего пейзажа и всех условий дальнейшей игры.

Интересно появление в этой серии подсерии «Из мира фантастического». Слово «фантастическое» означает не фантастическое в каком-либо из привычных нам смыслов, а скорее что-то вроде народного остроумия, фантазии как избыточного соединения несоединимого. Так назван гротеск действия, визуально ничем не отличающийся от других игрушек. Путешествие карлика на повозке, запряженной козой, и скачки другого карлика на петухе, ставят под вопрос структуру игрушки. Вроде бы, игрушкой, требующей манипуляций играющего, является весь объект повозки или поездки верхом. Но если предположить это как «фантастическое», что это фантазия о козе и петухе, то карлик и оказывается игрушкой отдельной, фактурной своим румянцем и совершенно условными одеждами, которая и позволяет говорить о фантазии не как игре художественной оптики, но как игре, заслуживающей внимание художника. Кукла, карлик, обретает особое почтение — это уже не часть объекта для игры, но инстанция утверждения и реальности как игровой сцены, так и куклы как начала игры по правилам. По правилам можно играть и за кулисами, с любыми игрушками, но взгляд куклы, который сразу бросается в глаза, требует вывести куклу на сцену.

Бенуа коллекционировал игрушки, но хранил их принципиально в беспорядке. Он объяснял это тем, что «Игрушка любит вздорную обстановку, ибо она сама вздорная»¹⁰. Слово «вздорный» в те времена часто употреблялось в значении «растрепанный, беспорядочный», имея в виду не столько характер, сколько первое впечатление. Бенуа при этом пояснял, что даже если игрушки ломаются, ему не страшно. «Она и в сломанном виде продолжает долго жить; да что, тут только она и начинает жить по-настоящему». Иначе говоря, когда игрушка целая, ее жизнь обусловлена ее предьсторией, например, историей дарения. Тогда как сломанная игрушка — это участница ряда произвольных и невольных сценариев, например, сценария поломки. Поэтому и становится возможен произвол сценариев, когда такую игрушку вынимаешь из ящика: она смыкается со сценариями других игрушек, и здесь произвольность

10 Бенуа А. Н. Игрушки // Аполлон. 1912. № 2. С. 52.

сценария и оказывается вздором вполне развивающегося, идущего вперед сюжета.

Коммерческого успеха серия Бенуа не имела. Его рисунок «Игрушки» для знаменитой «Азбуки» (имеющий несколько вариантов) имел в виду передать эту вздорность игрушки необходимыми визуальными средствами. Из игрушек там оставлены почти только куклы, хотя есть кошка и мяч в окончательном варианте «Азбуки». Вздорность выражается здесь и в том, что куклы не влезают в свои домики и сундучки, и в том, что каждая кукла смотрит в свою сторону — оптика взгляда самих кукол, а не композиция как таковая, поддерживает вздорность внезапного появления кукол и столь же внезапного их расположения к предполагаемому зрителю.

Кажется, что у некоторых кукол головы гротескно-большие, при том, что на самом деле пропорции вполне соблюдены — Бенуа простым размещением кукол в избытке и помещением голов кукол на фоне не других кукол, а как раз «фантастических» сцен с паяцами и петухами создал впечатление больших голов и большого взгляда.

При этом игрушку надо время от времени уводить за кулисы. «Но игрушке полагается быть чуть сломанной. Это ей к лицу»¹¹. Лицо надо понимать не просто как репутацию, но как приличие: игрушке прилично быть предметом игры и не очень прилично предметом какого-то регламентированного пользования. Нужно услышать тонкий голос игрушки, который зовет, требует играть и обогащаться игрушечными сокровищами, говорит Бенуа. Коллекционирование здесь — это не накопление, а вариант отзыва на призыв игрушки.

В конце статьи Бенуа приветствует Н. Д. Бартрама, как человека, способного освободить игрушку от коллекционного глянца и вернуть ко времени ее расцвета, когда подражая ампирам образцам новой галантности, она и становилась живой. Сам Бартрам несколько иначе объясняет тот расцвет: не как результат влияния образцов, но только как результат развития кустарного производства, которое подпитывалось просто наиболее доступными гравюрами: со временем «кустары почувствовали в себе силу»¹² и стали создавать живые и искренние игрушки. Кустарь как бы игра-

ет со своей силой, и любая гравюра — вздорный повод для создания вполне по-своему совершенной игрушки, стыдливой и открытой одновременно. И после Бартрам создавал идею коллекции игрушки как способной учреждать и собственную сцену, и собственные кулисы, только после революции он отождествил сцену с трудом, а кулисы — со школьным обучением¹³.

У некоторых представителей объединения «Мир искусства» развитие фотографических принципов пошло еще дальше, когда они сотрудничали с иллюстрированными журналами. Такова «Октябрьская идиллия» Мстислава Добужинского, рисунок для сатирического журнала «Жупел» — исторически контекстуализирующий публицистический отзыв на принятие манифеста 19 октября 1905 года. Подавление революционных восстаний передается здесь кровавым пятном, а тряпичная кукла на мостовой, потерянная при разгоне демонстрации сразу напоминает о многих вещах: о детском труде, о высокой детской смертности, о невозможности сохранить самое дорогое. Добужинский был одним из первых русских художников, использовавших не просто фотографические приемы усиления достоверности, но фотографический ракурс. Его фирменный стиль — это взгляд на город не с условной точки наибольшей видимости, но с уровня глаз, как бы уровня фотоаппарата.

Это и позволяет применять к рисункам Добужинского аппарат изучения фотографии¹⁴. Пятно — это *studium*, а кукла — *punctum* этого рисунка. При этом в рисунке сохраняется живописное напряжение: очки и галоша «треугольник» на переднем плане, потерянные при бегстве демонстрантов, не просто напоминают об участии интеллигенции в тогдашних событиях. Это передний план, соединяющий картину с реальностью, то есть взывающий к реакции интеллигентного читателя сатирического журнала, который должен увидеть происходящее не как жанровую картину, а как непосредственный документ, как беспрецедентное событие, разомкнув привычное жанровое считывание городских сцен в сторону переживаемой современности.

Итак, живопись объединения «Мир искус-

11 Там же. С. 50.

12 Бартрам Н. Д. О возможности возрождения в игрушке народного творчества // Аполлон. 1912. № 2. С. 59.

13 Марков А. В. Игрушечное производство Бартрама как сеть знания // Stasis. 2022. Т. 14. № 2. С. 61-82.

14 Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

ства» развивалась в эпоху становления множества новых визуальных медиа. Теория медиа, как и теория топографии и биографии сцены и кулис, оказалась продуктивна для понимания самостоятельных путей развития русского модерна. Было показано, что Бенуа, создавая фактурные образы игрушек на открытках, не просто учреждал новый художественный уровень этой полиграфической продукции. Бенуа исследовал то, как игрушка выходит из кулис на сцену и из сцены за кулисы.

Для обычной игрушки такой выход — часть игры, и эту игру мы можем разгадать только в случае «фантастических» образов, пользуясь терминологией самого Бенуа и его исследования «вздорных» игрушек. Тогда как кукла — образ человека глядящего и определяющего своей оптикой, своим направлением и интенсивностью взгляда, что здесь разворачивается публичная сцена. Поэтому кукла или статуэтка обязательно куда-то глядит, а место ее пребывания — это место ее кустарного производства, будь то условная идиллическая деревня или условная, но узнанная площадь Сергиева Посада.

Бенуа не столько стремился сохранить кустарное производство, сколько противостоял отчуждающему влиянию городской топографии, где всё должно как бы находиться на сцене, и один раз выйдя в люди, ты уже стал среди людей. Детство и кукла позволяют вернуться за кулисы, в детскую, в мир, где не ты окликаешь других, но где ты оказываешься окликнут другим. Это окликанье и есть счастье бескорыстной игры и взгляда, ловящего любящий и как будто впервые ласковый взгляд.

Список литературы

1. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 196 с.
2. Бартрам Н. Д. О возможности возрождения в игрушке народного творчества // *Аполлон*. 1912. № 2. С. 55–64.
3. Бенуа А.Н. *Игрушки* // *Аполлон*. 1912. № 2. С. 49–54.
4. Борюшкина Е.Н. Идея синтеза в «Азбуке в картинах» Александра Бенуа // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы XIX Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева. М.: Литера, 2019. С. 77–80.
5. Буткова О. Волшебство и механика: сказочные герои и темы среди кукол и марионеток Серебряного века // *Вопросы театра*. 2012. № 3–4. С. 154–165.
6. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статьи А. Д. Ковалева М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. 304 с.
7. Кем Т.Е. Образ Сары Бернар во французской иллюстрированной прессе 1870–1920 годов // *Артикульт*. 2023. № 3 (51). С. 62–96.
8. Куренной В.А., Сувалко А.С. Художественные ремесла в эпоху технической воспроизводимости: случай русской дымковской игрушки // *Мир России. Социология. Этнология*. 2022. Т. 31. № 3. С. 136–154.
9. Марков А.В. Игрушечное производство Бартрама как сеть знания // *Stasis*. 2022. Т. 14. № 2. С. 61–82.
10. Мозохина Н.А. А.Н. Бенуа как художественный лидер издательства при Общине св. Евгении // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. 2009. № 1. С. 151–159.
11. Сендерович С.Я., Шварц Е.М. Кукольная театральность мира: к характеристике Серебряного века, Опыт феноменологии одной культурной эпохи // Сендерович С.Я. *Фигура сокрытия. Избранные работы*. Т. 1. О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 541–595.
12. Штайн О.А. От субъекта к субъектности: биография и топография // *Истина и диалог*. СПб.: РХГА, 2013. С. 1–6.

THE PORTRAYAL OF PUPPETS IN THE WORKS OF ALEXANDRE BENOIS: THE INTERMEDIAL FRAMEWORK

Markov Alexander Viktorovich

Dr. Sc. (Dr. Hab.) in Literature,

Full Professor, Chair of Cinema and Contemporary Art

Russian State University for the Humanities

125047, GSP-3, Miuskaya square, 6, Moscow, Russia

markovius@gmail.com

Abstract

Alexandre Benois established a certain canon of representation of toys from a range of handling scenarios: mental enlivening and theatricalization, collecting and anthropological interest. But his program of introducing toys into the world of the visual was accomplished within the emergence of new visual media: the art postcard, urban photography, and cinema. This intermedial context usually escapes the attention of art historians, but it is what explains the relationship between the pure representation of the qualities of toys and the theatricalization of the world around them. For Benois, the toy does not possess texture so much as it is already taken into play and comes to life against the background of the textures of other toys; whereas the gaze belongs to the toy, not to the playmate, and the nature of the gaze of the toy itself determines the order of its perception. Comparison of Benois's works with other decisions of artists of the Russian "World of Art" movement, such as Mstislav Dobujinsky, suggests the discovery of childhood as a time of propitiation or photographic "punctum", productive for scenic experiments.

Keywords

Alexandre Benois, "World of Art", puppet, toy, photographic, representation, philosophy of the puppet.