



Виталий Мишин
Из архива историка искусства.
Статьи разных лет

М.: [Б. и.], 2023

Карина Красильникова

К истории изучения рисунка

Книга Виталия Мишина, ведущего научного сотрудника отдела искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков и хранителя французского рисунка в ГМИИ им. А. С. Пушкина, представляет собой сборник статей, выходящих с 1970-х и до 2023 года. В него также вошли очерки, которые прежде никогда не публиковались. Издание разделено на четыре тематические части: «Эстетика рисунка», «Этюды о рисунках из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина», «Заметки о выставках» и «Varia».

Первый раздел открывается статьей об эстетике рисунка XVIII века. Автор рассматривает три пары понятий, лежащих в основе суждений о прекрасном того времени. Первая из них — *манера* и *манерность*. Опираясь на тексты А.-Ж. Дезалье д'Аржанвиля, графа Кейлюса (Келюса) и П.-Ж. Мариетта, В. А. Мишин демонстрирует, что манера трактовалась и как техника, и как индивидуальный стиль, и как образ мышления, присущий мастеру, а также как способ восприятия природы («как некая призма, сквозь которую художник

смотрит на природу», с. 12). Когда манера доводилась до крайности, она превращалась в манерность, лишенную простоты, естественности и благородства, которые были присущи *la belle manière*. Особое внимание ценители искусства в восемнадцатом столетии уделяли *замыслу* и *исполнению* — это вторая группа категорий. Художник должен был обладать не только соответствующими духовными и интеллектуальными способностями, чтобы создать художественный образ в своем воображении, но и безупречно владеть мастерством рисунка для его воплощения. Причем форма выражения могла быть как детально проработана, так и носить эскизный характер. На основании критерия *законченности-незаконченности* (третья пара понятий) рисунки делились на два типа: *dessins arrêtés, finis, terminés* (законченные рисунки) и *pensées, esquisses, ébauches* («первые мысли», наброски, эскизы, этюды), — каждый из которых имел самостоятельную ценность.

Далее проблематика рисунка в XVIII веке разрабатывается В. А. Мишиным в статьях, посвященных графике отдельных мастеров. Так, в одной из них предметом исследования становятся натурные рисунки Антуана Ватто. Описывая характер подобных листов и обнаруживая связь большинства из них с изображениями типа *figures de modes* и *types populaires*, автор раскрывает особенности его творческого метода. Ватто делал зарисовки с природы чаще всего без привязки к определенному произведению. Рисование доставляло ему истинное удовольствие, поэтому под рукой у художника всегда был альбом, в котором он фиксировал (воспроизводил) понравившиеся ему фигуры. Затем Ватто использовал эти наброски в работе над картиной, изредка создавая композиционные эскизы.

Тема роли натуральных рисунков в творческом процессе получает продолжение в очерке об Эдме Бушардоне, скульпторе и превосходном рисовальщике первой половины столетия. В его обширном графическом наследии рисунки с природы занимают значительное место. Как отмечает исследователь, необходимо различать два вида таких листов: это натурные штудии, или академии, к которым обращаются в период ученичества, и подготовительные этюды, являющиеся этапом работы над конкретным произведением. Если в первом случае художник стремится передать природу во всех подробностях, то во втором — облик модели сопоставляется с идеальным образом героя будущей картины или статуи. «Сама ситуация творчества, даже без участия сознательной воли мастера, вызывает к жизни особый

тип рисунка, своеобразие которого определяется его положением на грани между “эмпирической реальностью” и “образом”. В самом деле, хотя эти рисунки исполняются с натуры, они в то же время выражают уже сложившуюся идею произведения», — тонко замечает В. А. Мишин (с. 42). Анализируя изобразительный язык Бушардона, он подчеркивает стремление мастера к естественной простоте и объективности формы в рисунке.

Иного художественного темперамента был Габриэль де Сент-Обен, оставивший в своих рисунках хронику парижской жизни. Особую ценность, по мнению исследователя, представляют наброски и записи мастера на страницах блокнотов и книг. В них отразились как светские события столицы, так и детали повседневной жизни Сент-Обена. Эти кроки, или беглые, наскоро сделанные зарисовки, несут отпечаток личности художника, наиболее полно отвечают его душевным качествам и раскрывают его самобытное дарование.

В двух статьях В. А. Мишин сосредотачивает свое внимание на серии иллюстрации Жана-Оноре Фрагонара к поэме Ариосто «Неистовый Роланд». Работа так и осталась незавершенной, однако около 180 сохранившихся листов свидетельствуют о значимости этого проекта для зрелого периода творчества живописца. Автор подробно изучает, как в XVIII столетии воспринимали произведение, написанное в начале XVI века. Важная роль здесь принадлежит Вольтеру, который относил ее к особой разновидности эпической поэмы, где сплетались героические и пародийные мотивы. Философ оценил ее за «полноту и разнообразие»¹. Чередование эпизодов возвышенных, трогательных, гротескных или ужасных определяло стиль повествования, выбор литературных приемов. Подобная корреляция, с точки зрения автора, характерна и для рисунков Фрагонара. В изображениях на героические темы он обращается к барочной традиции, к наследию Рубенса и Тьеполо, тогда как в его гротескных сценах заметно влияние искусства Калло. Заимствуя общие композиционные схемы, движение или позы персонажей, французский мастер тем не менее при помощи только черного мела и бистра создает невероятно выразительные, ни на что не похожие листы, пронизанные движением и трепетом.

1 Вольтер. Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения. М., 1974. С. 236.

Не менее обстоятельно исследователь рассматривает архитектурные рисунки Гюбера (Юбера) Робера. Он выделяет три группы изображений: виды известных памятников древности, листы со зданиями, в которые он внес ряд изменений, отступив от правдоподобия, и пейзажи с фантастическими сооружениями, никогда не существовавшими. В. А. Мишин, в частности, отмечает, что в то время превыше всего ценились воображаемые виды, так как «способность инвенции признается более высокой формой творчества, нежели имитация» (с. 108–109). На примере рисунков Робера автор также обращается к категории «живописности» (*pittoresque*), которая в XVIII веке активно разрабатывалась такими теоретиками искусства, как У. Гилпин, Ю. Прайс и Р. П. Найт.

В заключительной статье первого раздела В. А. Мишин поднимает проблему освоения художественного наследия прошлого в эпоху Просвещения через этапы академического образования, в основе которого лежало обучение рисунку. Сначала копирование рисунков учителей и старых мастеров, затем рисование со слепков и только потом с натуры давало возможность начинающим художникам приобщиться к пониманию прекрасного, научиться смотреть на природу сквозь призму искусства.

Многие из вышерассмотренных текстов ранее никогда не публиковались, поэтому мы сочли необходимым подробно на них остановиться, так как они раскрывают разнообразные аспекты сложения и развития теории рисунка в XVIII века — темы, недостаточно освещенной в российской историографии.

Во втором разделе книги представлены сообщения, или этюды, как их называет автор, о рисунках из собрания ГМИИ. Они призваны познакомить читателей с коллекцией французского рисунка XVIII–XX веков и ввести московские листы в широкий научный оборот. Часть из них предвосхищает выход научного каталога французских рисунков первой половины — середины XIX века, который готовится к публикации. В. А. Мишин на протяжении долгого времени ведет планомерную и кропотливую работу по изучению фондов отдела графики: в 2010 году был опубликован его труд «Французский рисунок конца XIX — XX века из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина»².

2 Мишин В. А. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Французский рисунок конца XIX–XX века. М., 2010.

К сожалению, формат научного каталога не всегда позволяет раскрыть накопленный материал в полном объеме, однако это удастся сделать при написании статьи.

Тематически этот раздел очень разнообразен: здесь и творчество Франсуа Лемуана, и рисунки Теофиля-Александра Стейнлена и Каран д'Аша, связанные с делом Дрейфуса, и графика Пикассо, Матисса и Шагала. Отдельный сюжет посвящен обстоятельствам передачи в музей художницей Верой Араловой гуаши Робера Делоне, которую она получила в подарок от Владимира Маяковского незадолго до его смерти в 1930 году. Будучи в то время декоратором театра имени Вс. Мейерхольда, Аралова стала свидетельницей последних дней поэта.

В конце этой части опубликован обзорный очерк обо всей коллекции рисунков в ГМИИ. Он был написан для каталога масштабной выставки «От Дюрера до Матисса. Избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина», развернувшейся в главных залах музея в 2020 году и ставшей одним из важнейших событий культурной жизни Москвы.

Третий раздел книги содержит рецензии на выставки графики, проходившие в ГМИИ в 1980–2010-е годы, за исключением первой статьи о работах советских художников на VI Всесоюзной выставке акварели в Центральном доме художника в 1981 году. Здесь, как и в предыдущих разделах, в фокусе внимания В. А. Мишина французская графика XVIII века, а также искусство начала XX века. Эти краткие заметки интересны тем, что в них автор выступает не только как зритель, но и как куратор, благодаря чему мы можем лучше узнать о процессе создания выставок. Например, в статье «Московская выставка Климта и Шиле» В. А. Мишин раскрывает подробности подготовки проекта, описывая, в частности, трудности отбора вещей для экспонирования. Кураторская деятельность автора, продолжающаяся не один десяток лет, дает ему возможность подмечать изменения в отношении публики к выставкам западного искусства. С его точки зрения, восприятие менялось из-за социально-политических потрясений конца 1980-х — начала 1990-х годов. Так, в обзоре выставки Эмиля Нольде В. А. Мишин пишет следующее: «Перемена в умонастроении зрителей покажется особенно разительной, если вспомнить длинные очереди у входа в музей, когда там, в 1979–1982 годах, экспонировались картины немецких экспрессионистов, в том числе и Нольде.

Не так уж давно это было. Ныне [речь идет о 1990 годе] же в залах музея непривычно малоллюдно» (с. 322).

Наконец, четвертый раздел книги состоит из публикаций на разные темы. Одной из них, явно интересующей автора, является история коллекций и коллекционирования. Здесь можно встретить очерки, посвященные французским знатокам и меценатам XVIII века — П.-Ж. Мариетту, О. де Сент-Обену, Бержере де Гранкуру. Несколько статей обращают нас к с другой важной для В. А. Мишина проблематике — связям французских художников начала XX века (главным образом Пикассо и Матисса) с Россией. На первый план в данном случае выходит непростая и драматичная история коллекций С. И. Щукина и И. А. Морозова. В разделе помещены как обобщающие статьи («Коллекция искусства XIX–XX веков: особая судьба»), так и тексты, которые посвящены отдельным сюжетам, связанным с собраниями («Матисс — Щукин — Амели: группа писем Матисса 1910–1911 годов как исторический источник»). Очерк о письмах Матисса предпоследний в книге (далее помещены краткие биографические заметки, написанные автором для Католической энциклопедии в 2000-е годы), но вместе с тем является, на наш взгляд, ярким примером авторской методики. Через анализ фрагментов переписки Матисса с женой (ноябрь 1910 — январь 1911) В. А. Мишин показывает, насколько важным может быть такой, казалось бы, незначительный источник для формирования верного понимания ключевых моментов творческой биографии художника.

Статьи В. А. Мишина основаны на тщательном изучении произведения искусства, его места в культурном контексте, а также теоретических вопросов, связанных с его восприятием. В силу специфики музейного дела он часто обращается к проблемам атрибуции и датировки, что позволяет ему собрать из «случайных осколков прошлого» (с. 172) хронологию творчества того или иного мастера. В своих текстах исследователь высказывает ряд верных суждений и тонких наблюдений, сформулированных с ясностью и точностью и основанных на постоянной работе с предметами. Без глубокого знания и правильного осмысления художественных процессов невозможно создать подлинное представление о развитии истории искусства. Остается сожалеть, что издание вышло столь ограниченным тиражом.