

«Ничего не изменилось за две тысячи лет»

Русская тема в творчестве Альфонса Мухи

Дмитрий Токарев

В статье рассматриваются работы чешского художника А. Мухи, посвященные России, в частности, полотно «Отмена крепостного права в России» (1914) и серия фотографий, сделанных в 1913 году. Московские фотографии Мухи – к тому времени широко известного в качестве яркого графика, одного из главных представителей ар-нуво, – отражают явный интерес к динамическим образам: художник стремится не просто запечатлеть людей в движении, но извлечь новые средства выразительности из спонтанного, «быстрого» фотографирования. В процессе работы над афишами и картинами Муха часто прибегал к фотографированию позирующих моделей (в том числе позируя и сам), но в Москве этот опыт постановщика и актера был решительно дополнен практикой внимательного наблюдателя. В статье освещается тот факт, что некоторые фигуры с фотографий вошли практически без изменений в картину – с сохранением не только внешнего вида, но также поз и ракурсов, заданных условиями съемки. Отмечено влияние образного мышления В.И. Сурикова на чешского коллегу, проведен сопоставительный анализ их картин – «Утро стрелецкой казни» и «Отмена крепостного права в России».

Ключевые слова: прикладная графика, декор, афиша, плакат, пастель, ракурс, модель, топос.

Русская тема достаточно ярко представлена в творчестве выдающегося чешского художника Альфонса Мухи (1860–1939). Этой теме художник посвятил несколько картин, в том числе известное полотно «Отмена крепостного права в России» (1914), хранящееся в настоящее время в Национальной галерее (Veletřní palác) Праги. Им была сделана также целая серия фотографий во время пребывания в Москве и Санкт-Петербурге в 1913 году.

В Россию Муха приехал художником знаменитым, но уже несколько вышедшим из моды: пик его популярности пришелся на конец XIX – начало XX века – эпоху, визуальная составляющая которой во многом была создана этим виднейшим представителем ар-нуво. Чешский художник-декоратор, приехавший в 19 лет в Париж, ярко воплотил в своих афишах, рекламных плакатах и проспектах дух «прекрасной эпохи»,



*Ил. 1. А. Муха. Пропасть. 1898. Пастель.
Музей д'Орсэ. Париж*

сумев поднять прикладную графику на уровень элитарного искусства. В Париже Муха активно сотрудничал с Сарой Бернар, для театра которой создавал афиши, костюмы и декорации, и ювелиром Жоржем Фуке, заказавшим художнику разработку дизайна для новой коллекции ювелирных украшений. Выпущенные в 1902 году 72 листа «Материалов по декору» («Documents décoratifs») закрепили за Мухой статус ведущего мастера прикладной графики того времени. Стиль «Мюша» (так произносили фамилию художника во Франции) – элегантно-свободный, отмеченный гибкостью и изяществом линий, изысканным колоритом и отчетливо орнаментальным характером форм, образующих гармоничное созвучие с фоном (часто напоминающим мозаичный), – стал настолько популярным и узнаваемым, что художник, видимо, почувствовал необходимость выйти за рамки созданного им самим и привычного для публики амплуа. В 1910 году он вернулся на родину и, продолжая сохранять плотные творческие и деловые связи с Парижем, постепенно начал обращаться к сюжетам более глубоким и осмысленным.

В 1898 году среди работ Мухи появилась необычная пастель под названием «Пропасть». (Ил. 1.) В ее построении явственно чувствуется



*Ил. 2. А. Муха.
Женщина в степи.
1923. Холст, масло.
Музей Мухи. Прага*

влияние Одилона Редона. Композиционное решение – две фигуры переднего плана в достаточно условном пространстве, лишенном глубины и обозначенном только двумя отвесными плоскостями, – свидетельствует о желании художника уйти от декоративности и перегруженности деталями, свойственных его прикладной графике, и создать предельно обобщенный образ, отсылающий не к впечатлениям внешнего мира, а к бессознательному – к тому, что и определяет, как тогда модно было считать, авторский замысел творца произведения. Изломанные, скелетообразные фигуры, символизирующие отчаяние и смерть, так разительно отличаются от тех утонченных, отвлеченных от житейской конкретности женских образов, которые столь характерны для манеры Мухи, что кажутся почти пародией на них. Цветовая гамма – размытые, по преимуществу темные тона – как нельзя лучше соответствует напряженному образному строю этого произведения.

В похожей манере написана гораздо более поздняя картина «Женщина в степи» (1923, Музей Мухи, Прага). (Ил. 2.) Другие ее названия – «Звезда», «Зима», «Сибирь» – отражают круг привычных ассоциаций, типично «русских» мотивов: женщина в платке, степь, волки, зимняя ночь. Этой картиной Муха доказал умение придать стереотипным образам глубокое звучание, возводящее их на уровень символа. Вот как описывает картину современный искусствовед: «Там представлена женщина, сидящая на снегу, нищенка, умирающая, держащая руки как перед стигматизацией – сейчас раны Христа откроются на ее руках, за холмом, покрытым снегом, уже ожидает стая волков, чтобы разорвать ее, когда она умрет. На небе сияет звезда, излучая концентрическое сияние – здесь сказалось увлечение Мухи эзотерикой. Зритель понимает, что хотя тело этой женщины будет съедено волками, душа ее сразу попадет на небо. Главное здесь для Мухи выражение русскости через категорию страдания, это типичный комплекс Толстого, Достоевского,

который Муха великолепно почувствовал. Примечательно, что его сын, писатель Йиржи Муха, очень точно определил то, что потрясло его отца в русских. Он это очень точно выразил двумя словами – *vasniva passivita* – «страстная пассивность»¹.

Г.П. Мельников приписывает Мухе ту же манеру восприятия России, которая свойственна многим иностранцам, «прочитывающим» Россию как некий художественный текст. Стоит отметить, однако, что смысловая парадигма картины не сводится целиком к визуальной репрезентации страстной пассивности, которую якобы исповедуют русские. Вряд ли Муха рассматривал Россию сквозь призму русской литературы, «вписывая» тем самым в свою картину «комплекс Толстого и Достоевского»: скорее он стремился, как и в пастели «Пропать», показать то пограничное состояние, в котором находится человек, чувствующий приближение смерти. Хотя символизация далеко не столь характерна для изобразительного строя «Женщины в степи», как это было в пастели «Пропать», и замысел выглядит вполне реалистическим, «русскость» этого образа остается не менее условной, чем, например, «чешскость» томной златокудрой красавицы в картине Мухи «Песнь Богемии» (ок. 1930 г., Музей Мухи, Прага).

Рассматривая «Женщину в степи» в более широком контексте творчества художника, приходится признать в ней не столько реалистическое изображение персонифицированной русской души, сколько пространство, насыщенное символическим смыслом. Неслучайно у картины нет жестко закрепленного за ней названия, все они условны и не отражают в полной мере ее суть: так, названия «Снег» и «Звезда» указывают на то, что основной смысловой акцент в картине делается не на персонаже, женщине-нищенке, а на снеге и звезде – излюбленных объектах символов. Еще один важный мотив в картине – волки, однако это не является принадлежностью исключительно русского топоса: тот же мотив



Ил. 3. А. Муха. *Russia restituenda*. 1922.
Плакат

присутствует, например, в относящейся к «Славянской эпопее» картине «Праздник Свентовита» (1912, Национальная галерея, Прага), где волки выступают в качестве спутников Чернобога – западнославянского языческого бога зла и тьмы.

Иначе, гораздо острее, решена русская тема в знаменитом плакате «Russia restituenda» (ил. 3), созданном для общества «Помгол» в 1922 году в период сильнейшего голода в России. Вместо дамы с «тяжелозмейными волосами» (А. Блок), вплетенными в цветочный орнамент, художник изобразил изможденную женщину в черном платке, держащую припавшего к ее груди ребенка. Чувство безысходности, возникающее при первом взгляде на плакат, еще больше обостряется контрастами черно-белого. Однако, поменяв привычную для себя цветовую тональность, Муха остался верен своей графической манере, сложившейся еще в ранний парижский период: стилизованный контур, несколько нарочитая изломанность поз, декоративная рамка, окружающая фигуры, – все эти узнаваемые приемы ослабляют звучание заявленной в названии темы, снижая тот гуманитарный пафос, который, по мысли автора, должен был нести в себе плакат. Вероятно, если бы не слова «Russia restituenda», помещенные в нижней части поля, было бы трудно установить и национальную принадлежность изображенных на плакате фигур.

Сравнение двух «русских» произведений Мухи показывает, что в картине «Женщина в степи» славянские мотивы являются лишь отзвуком универсальной музыки бытия, которую художник пытается перевести на язык визуальных образов, трактованных в символистском духе. В плакате «Russia restituenda» ослабление национальной составляющей произошло из-за «наработанных», ставших стандартными приемов оформления: образ трагического содержания, встав в один ряд с другими, нейтрально-декоративными работами художника, частично десемантизировался, и это затрудняет адекватное прочтение его зрителем.

Какую же модель изобразительного решения выбрал Муха для своей самой известной «русской» работы – картины 1914 года «Отмена крепостного права в России»? (Ил. 4.) Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо вернуться в 1910-е годы, когда Муха впервые задумался о создании «Славянской эпопеи». Идея написать серию картин, посвященную истории славян, возникла у художника в 1908 году во время музыкального концерта в Бостоне, где исполнялась симфоническая поэма «Влтава» Бедржиха Сметаны².

Проектом заинтересовался американский миллионер Чарльз Ричард Крейн (1858–1939), известный своими славянофильскими взглядами. Семейный бизнес Крейнов включал в себя производства, связанные с железнодорожным строительством, использованием электричества и пара; компания производила также лифты и сантехническое оборудование и имела прочные деловые связи с Российской империей, куда поставляла свою продукцию (так, именно сантехника Крейна была уста-



*Ил. 4. А. Муха. Отмена крепостного права в России. 1914.
Холст, темпера. 610х810. Национальная галерея. Прага*

новлена в Зимнем дворце); неоднократно промышленник приезжал в Россию (в Петербурге ему принадлежал завод). За организацию и содержание хора мальчиков при Свято-Николаевском соборе в Нью-Йорке император Николай II неоднократно награждал американского бизнесмена именными ценными подарками³. Крейн финансировал также русский оркестр в Нью-Йорке⁴ и пребывание в Америке многих русских артистов. Миллионер-славянофил обладал даром устанавливать контакты с людьми совершенно разных политических взглядов. Он не скрывал своих социалистических убеждений, посетил Льва Толстого в Ясной Поляне, куда, по слухам, пришел из Москвы пешком⁵. В 1921 году, сложив полномочия посла США в Китае, Крейн добрался от Харбина по Транссибирской магистрали до Петрограда, специально заехав по пути в Ростов Великий, чтобы послушать знаменитые ростовские колокола. Именно Чарльзу Крейну, отец которого начинал с колокольного производства, московский Данилов монастырь обязан спасением своих колоколов, купленных миллионером в 1930 году и вывезенных в Америку. Колокол «Будничный», первым из ансамбля колоколов Даниловской обители, был возвращен в Москву из Гарварда в сентябре 2007 года.

Альфонс Муха и Чарльз Крейн познакомились в 1905 году на благотворительном банкете, организованном в поддержку России, которая находилась тогда в состоянии войны с Японией. Муха присутствовал на нем в качестве одного из основателей Американского славянского общества⁶. Спустя четыре года, заручившись согласием Крейна на финансовую поддержку, Муха приступил к работе над славянским циклом⁷.

Из 20 полотен «Славянской эпопеи» половина посвящена важнейшим событиям чешской истории; остальные десять картин отражают

историю других славянских народов: сербов, болгар, поляков, русских. Гигантская работа заняла 20 лет и была завершена в 1928 году: за эти годы Муха посетил многие славянские страны, а также съездил в Грецию на Афон.

В Россию художник приехал весной 1913 года. Здесь его знали давно и довольно хорошо: уже в 1897–1898 годах на «Первой международной выставке художественных афиш» в Петербурге было показано 18 плакатов и афиш художника⁸, а плакат 1895 года, рекламирующий шампанское, стал известен во многих городах благодаря контракту, заключенному волжским пароходством со старейшей французской фирмой-производителем шампанского «Ruinart»⁹. Для афиши к Выставке современных французских и русских художников, которая состоялась в Москве в 1898 году под патронатом великой княгини Елизаветы Федоровны, была использована композиция Мухи «Живопись» из серии «Виды искусства», что говорит о немалой популярности художника. В Москве он был принят директором Училища живописи, ваяния и зодчества князем А.Е. Львовым и побывал в доме художника Леонида Пастернака, где отмечался выход в свет поэтического сборника группы «Лирика», в которую входил и сын хозяина, молодой Борис Пастернак, только что окончивший Московский университет¹⁰.

Альфонс Муха был большим любителем фотографии и всегда брал с собой в поездки фотоаппарат. В России им были сделаны многие десятки снимков, уцелело лишь 95. Большинство фотографий сделано на Красной площади и в Кремле¹¹. В Москве Мухе пришлось отойти от привычных навыков фотографирования – отказаться от неторопливой студийной съемки, когда в процессе подготовительной работы над афишами и картинами (в том числе серии «Славянская эпопея», создававшейся и до, и после поездки в Россию) он фотографировал модели, тщательно продумывая их позы и выстраивая композицию. В Москве он превратился из постановщика и актера (для своих фотографий художник иногда позировал и сам) во внимательного наблюдателя, стремящегося запечатлеть жизнь такой, как она есть.

Вот как пишет о студийных фотографиях Мухи современный исследователь: «Используя фотографии лишь в качестве основы для дальнейшей работы, Муха сохранял тем не менее запечатленное на них расположение фигур. Напряженность, свойственная его неподвижным, застывшим женским фигурам, непосредственно восходит к его студийным фотографиям. <...> Использование снимков только усилило парадоксальным образом такие характерные особенности манеры художника, как отсутствие движения и нереалистичность, заставлявшие современников говорить о его “византинизме”»¹².

Московские фотографии, напротив, достаточно динамичны: это касается в первую очередь тех снимков, на которых Муха запечатлел людей в движении, но также и тех, где сами фигуры статичны, а дина-

мика образа обусловлена спонтанным, «быстрым» фотографированием. Когда Муха фотографирует движущиеся объекты, он, как правило, выбирает ракурс «из толпы»: так, к примеру, запечатлены и процессия с хоругвями (возможно, это одно из мероприятий, связанных с празднованием 300-летия дома Романовых), и запряженная в телегу лошадь, бредущая по Красной площади, и толпящееся перед Царь-колоколом или на Красной площади простонародье. Эффект «взгляда из толпы» усиливается благодаря ракурсу: фигуры в полный рост «увидены» чуть снизу. Снимок, на котором запечатлены три босняка, сделан, к примеру, с близкого расстояния «низкой» камерой, как если бы фотограф, до того участвовавший в разговоре, сделал шаг назад и немного присел, чтобы его собеседники попали в объектив полностью. (Ил. 5.) Группа имеет визуальную связь со зрителем: два персонажа смотрят на камеру, и только третий, чуть отвернувшись, продолжает разговор. С правой стороны мужская фигура срезана границей кадра, что заставляет вспомнить об импрессионистах, любивших использовать подобный прием, чтобы усилить впечатление спонтанности и движения, как это сделал, например, Э. Дега в картине «Площадь Согласия». Усеченная по вертикали фигура часто встречается и на других московских фотографиях Мухи.

В Москве художника особенно интересовали люди, а не пейзажи и достопримечательности, как то было раньше: так, фотография 1880 года «Рыночная площадь в Вене» была сделана им с высокой точки, из окна, и фигуры (в большинстве на заднем плане) не играют в композиции значимой роли. На фотографии 1900 года, снятой зимой в Люксембургском саду, вообще нет людей: мы видим вечерний парк с пустыми скамейками.

Только на одной из доступных нам фотографий московской серии в качестве главного объекта предстает архитектурное сооружение – Покровский собор, или храм Василия Блаженного. На остальных здания выступают в скромной роли фона: особенно это касается фотографий с движущимися фигурами, где постройки на заднем плане несколько размыты; на снимках, запечатлевших неподвижных (стоящих или сидящих) людей, архитектурные сооружения более узнаваемы (это Кремль или храм Василия Блаженного), но и здесь они «оттеснены» человеческими фигурами. Этот эффект ощущается даже на фотографии с прикрывающей лицо монахиней, прислонившейся к каменным ступеням храма. (Ил. 6.) Хотя фигура женщины почти сливается с потемневшими плитами массивного цоколя, именно она является смысловым центром изображения – внимание зрителя сразу приковывается к белому платку монахини, не позволяющему рассмотреть ее лицо.

Среди персонажей картины «Отмена крепостного права в России» присутствуют несколько женщин в белых платках; одна из них – на первом плане в центре – изображена в позе, схожей с мотивом фотографии: коленопреклоненная женщина опустила голову, пряча лицо. Другая

женщина, напротив, держится прямо, но ее лицо с закрытыми глазами выражает такое же смирение и привычную покорность судьбе, а рядом с нею молодая мать с ребенком (этот мотив часто появляется в картинах славянского цикла) замерла в позе, выражающей страх и непонимание происходящего вместо радости освобождения от рабства.

Во многих персонажах картины нетрудно узнать тех русских крестьян, странников и нищих, которых Муха фотографировал в Москве. Вся площадь перед Покровским собором, занимающая передний и средний планы, заполнена этими колоритными личностями, одетыми в грязноватые зипуны, с котомками за спиной и палками в руках, в меховых шапках или высоких колпаках. Довольно часто художник просто перерисовывал на полотно некоторые фигуры с фотографий, сохраняя не только внешний вид, но и позу персонажа, а также ракурс, в котором тот был запечатлен: сравнение картины с имеющимися в нашем распоряжении снимками позволяет, по крайней мере, идентифицировать четырех персонажей.

Особый интерес представляют два странника, мужик с сумой и мальчик, помещенные Мухой на передний план картины. Оба были сфотографированы рядом с Царь-колоколом, причем между ними и фотографом не было других фигур. На полотне художник дает волю фантазии: к поясу мужика прикреплена кружка, а перед странниками остановилась с поклоном некая барыня в салопе и с борзой (что выглядит довольно нелепо, принимая во внимание время и место действия¹³), ее склоненная перед божьими людьми голова выражает смирение, которое художник, по-видимому, считал главной особенностью русского человека.

Судя по рассказам Мухи о его русском путешествии, он испытал в России двойственное чувство: с одной стороны, будто погрузился в мир прошлого, прикоснувшись к той славянской древности, которую пытался, но не мог разглядеть за этнографической мишурой отуреченных балканских народов; с другой – чувствовал себя в русской толпе иностранцем, попавшим на другую планету. Своей жене Марии художник рассказывал: «Песнопения, хор – в высшей степени византийские и славянские. Как будто находишься в IX веке. Люди молятся на коленях, но знают ли они, для чего молятся, стучаясь головой об пол? Может быть, их экстаз вызван сверканием золота и многоцветьем? Я наблюдал за двумя старухами в черных блузах: на голове у них были красные платки, а на ногах – куски материи, поддерживаемые веревками. Они блуждали по церкви, внезапно появлялись из темноты, окутывающей колонны, застыли с открытым ртом, качая головой. Затем они направились к иконостасу, сделанному из золота и серебра: вокруг голов святых золотые ореолы, золото, везде золото и запах ладана. Они были в экстазе. Одна из них, сложив руки, повторяла без остановки: “это рай, это рай”. Их религия – древнее язычество. Ничего не изменилось за две тысячи лет. Только имена стали немного другими»¹⁴.



Ил. 5. А. Муха. Три босяка (название автора статьи). 1913. Фотография



Ил. 6. Монахиня (название автора статьи). 1913. Фотография

Если в литографии 1906 года «Блаженны нищие духом» художник использовал образы русских (или, во всяком случае, похожих на русских) нищих для иллюстрации евангельского изречения¹⁵, то сценки религиозной жизни, свидетелем которых он был в Троицком монастыре и в других храмах, заставили его взглянуть на смирение и покорность русских более критично. Картина «Отмена крепостного права» дала ему отличную возможность выявить эти особенности русского характера с помощью выразительных средств живописи. Растерянность и смирение, которые читаются на лицах безымянных героев картины, подчеркнуты композиционным приемом: толпа представлена как хаотичное скопление многочисленных персонажей, которые смотрят и идут в разные стороны, вместо того, чтобы, как логично предположить, устремиться туда, где им зачитывается царский указ об освобождении. Не исключено, что разнонаправленное движение связано с тем обстоятельством, что художник переносил, как уже говорилось, в композицию картины героев своих фотографических снимков (одним из таких объектов оказалась и лошадь, изображенная в нижнем левом углу). Но в таком решении целого есть свое смысловое значение.

Анна Дворжак отмечает, что художник не случайно разделил композицию по горизонтали на два уровня: нижний демонстрирует положение вещей в настоящем, верхний – надежду на будущее, материализованным символом которой является Покровский собор, с его выделяющимся на фоне розовеющего неба силуэтом: «Собор с его луковицами едва виден в тумане, но розоватое небо предвещает рождение нового, лучшего дня. Небо нарисовано в пуантилистской технике, в то время как реалистичные фигуры в толпе отсылают к фотографиям и эскизам Мухи»¹⁶.

Известно, что композиция картины «Отмена крепостного права в России» во многом перекликается с композицией знаменитого полотна Василия Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ, Москва). (Ил. 7.) Это масштабное, многофигурное произведение Муха видел в Третьяковской галерее и, вероятно, оно произвело на него столь сильное впечатление, что он решил использовать аналогичный задний план для собственной работы. Однако, если у Сурикова собор и Кремль «придвинуты» близко (купола срезаны верхним краем картины), будто художник, а вместе с ним и зритель находятся среди ведомых на казнь стрельцов, то у Мухи архитектурные объемы изображены с дальней дистанции, что позволило представить собор и башни Кремля целиком, сделав их главными композиционными элементами картины. В особенности это касается собора, который доминирует над растерянной толпой и даже подавляет ее, поскольку по вертикали собор занимает две трети полотна, а многолюдная толпа – только треть. Создается ощущение, что собор и толпа перед ним отчуждены друг от друга: основные персонажи первого плана повернуты к храму спиной (так, крестьянин на коленях крестится не на собор, а, видимо, на Спасскую башню Кремля), головы

фигур среднего плана образуют почти ровный ряд параллельно линии цоколя, что обособляет их от фона, заполненного архитектурной массой собора.

Этот композиционный прием имеет особую смысловую нагрузку, подчеркивая подавленное состояние людей, но, как и в случае с разнонаправленным движением внутри толпы, он был найден и усилен благодаря фотографии: существует снимок, на котором собор запечатлен именно в том ракурсе, что и на картине. Таким образом, картина Мухи во многом является продуктом «сборки» различных элементов его же фотографий. На переднем плане картины в центре оставлено свободное пространство, что приглашает взор зрителя продвигаться в глубину,



Ил. 7. В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва

однако пересекающиеся направления внутри композиции дробят ее на отдельные элементы, и это негативно сказывается на эмоциональном восприятии картины. Зрителю отведена роль бесстрастного – вроде фотографического аппарата – наблюдателя статичной, несмотря на все движение, сцены, и это рождает ощущение умозрительности сюжета.

У Сурикова, напротив, точно найденные ракурсы, почти выталкивающие фигуры за переднюю плоскость, создают эффект присутствия, усиливая эмоциональное переживание картинного действия зрителем. Как отмечает Наталья Мамонтова, «толпа у Лобного места сбилась в клубок, образованный сплетением человеческих фигур в разнообразных поворотах и ракурсах и множеством предметов – это телеги, дуги, упряжь, колеса, алебарды, одежда. Но этот хаос имеет строгую внутрен-

нюю логику, выражающую композиционное мастерство Сурикова. Он говорил, что композицию “нужно утрясти как следует, чтобы фигуры не разъединялись в картине, а крепко были все связаны между собой”. Теснота типична для картин Сурикова, это сознательный прием объединения толпы в единый организм, в народ, возникающий перед зрителем как целостный художественный образ. Чтобы показать толпу как общность людей, Суриков строит композиция ярусно – от фигур, сидящих на земле, до толпящихся вокруг Лобного места – и разворачивает ее в глубину»¹⁷.

Лобное место, проступающее у Сурикова выразительным силуэтом в левой части картины, связывает толпу на переднем плане и собор на дальнем: место казни, тем самым, предстает как точка перехода от земной жизни (люди на переднем плане) к загробной (собор как символ Царства Небесного). Муха изобразил Лобное место справа от собора, оно заполнено нечетко прописанными фигурами, но кажется пустым, так как не несет функции узлового, композиционного и смыслового, элемента. Сравнительный анализ двух этих многофигурных картин позволяет поставить под сомнение точку зрения, согласно которой московские фотографии были сделаны не самим Мухой, а французским фотографом, которого художник привез с собой¹⁸. Это сомнение подкрепляется тем, что на одном из снимков Муха запечатлел несколько стоящих очень близко одна к другой телег: хаотичное нагромождение колес, дуг и конской упряжи вновь заставляет вспомнить передний план в картине Сурикова, заполненный слева аналогичными объектами. Если предположить, что Муха сделал эту фотографию после посещения Третьяковской галереи, становится понятным, что именно привлекло его внимание к этому на первый взгляд нейтральному мотиву. В отличие от чешского художника, чей острый глаз моментально разглядел в нагромождении телег нечто общее с картиной Сурикова, французский фотограф вряд ли смог бы заметить эту перекличку.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Россия в творчестве Альфонса Мухи. Интервью с Г.П. Мельниковым. 23.12.2006 // <http://www.radio.cz/ru/rubrika/bogema/rossiya-v-tvorchestve-alfonsa-muxi>
- 2 См.: Runfol P. *Le palais de la mélancolie*. Paris, 1994. P. 176.
- 3 См.: Симонова И. Спаситель Даниловских колоколов // Родина. 2008. № 2.
- 4 См.: Ellridge A. Mucha. *Le triomphe du modern style*. Paris, 1992. P. 189.
- 5 См.: Альфонс Муха // Художественная галерея. № 151. С. 14.
- 6 См.: Runfol P. *Op. cit.* P. 179.
- 7 Муха позднее создаст для Крейна уменьшенную копию «Отмены крепостного права в России».
- 8 См.: Глинтерник Э.М. Становление и развитие рекламной графики в России

- (Торгово-промышленный плакат и товарный знак в конце XIX – начале XX в.). Дис. кандидата искусствоведения. СПб., 1995.
- 9 См.: Лисовская Е. «Модный дизайн» от Альфонса Мухи // Торговое дело. 2005. № 8–9.
 - 10 См. примечание 1.
 - 11 Анализируемые фотографии опубликованы в изд.: Ovenden G. Alphonse Mucha photographs. London, 1974.
 - 12 Bajac Q. Mucha and photography // A. Mucha: the spirit of art nouveau. Alexandria, 1998. P. 50.
 - 13 На одном из подготовительных этюдов к картине художник помещает у ног странника еще одну собаку (на фотографии ее нет), но в окончательном варианте оставляет только борзую.
 - 14 Цит. по: Ellridge A. Mucha. Le triomphe du modern style. P. 190–193.
 - 15 По словам Г.П. Мельникова, на литографии «представлены двое русских, молодые нищие мужчина и женщина, мужчина, скорее всего, слепой, играющий на гармошке. Они отдыхают, сидя на фоне типичного русского пейзажа: плетень, гуси, лужа. И вот эта духовность внешне убогих людей, их богатая духовная жизнь по контрасту с убогой материальной жизнью Мухой понята абсолютно идеально». См. примечание 1.
 - 16 Dvořák A. The Slav epic // A. Mucha: the spirit of art nouveau. P. 122.
 - 17 Мамонтова Н. Суриков // Великие имена. 2007. № 16. С. 13.
 - 18 В то же время сохранилась сделанная на Красной площади фотография, на которой Муха запечатлен делающим зарисовки.