УДК 76.03

И. А. Едошина
Костромской государственный университет
156000 РФ, Кострома, Дзержинского, 17

ГРАФИКА ЕФИМА ЧЕСТНЯКОВА В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ КОНЦЕПТА «ПРИМИТИВ»

© Едошина И. А.

В статье впервые монографически исследуются графические работы Е. В. Честнякова условно конца XIX — начала XX века как единое целое в русле творческих исканий художника. Специальное внимание уделяется сущности примитива в историко-культурном развитии, что позволяет вписать работы Е. В. Честнякова в европейский и русский художественный дискурс обозначенного времени. Выявляются творческие связи художника, отмечаются возможные области влияния. Графические работы Е. В. Честнякова рассматриваются в трех аспектах: рисунок, красочный слой и композиция. Утверждается, что природа графических работ художника связана не с народной культурой, а с традициями европейского и русского искусства конца XIX — начала XX века.

Ключевые слова: примитив в историко-культурном аспекте, биография Е. В. Честнякова, художественная культура рубежа XX века, графика (рисунок, красочный слой, композиция) Е. В. Честнякова и ее природа.

История культуры в своей сущности отражает процесс понимания человеком мира, и рождения адекватных этому процессу форм, художественных — в том числе. Люди рождаются и умирают, но вечным остается процесс поиска. С этой мысли начал Гиппократ (Ἱπποκράτης, 460-ок. 377 до Р. Х.) свой сборник медицинских афоризмов: «ὁ μὲν βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρή» [1, p. 458], который римляне перевели как «vita brevis est, ars vero longa»: «жизнь коротка, искусство вечно». Однако греческое τέχνη и латинское ars не одно и то же. У греков τέχνη это, скорее, ремесло, некий творческий процесс, свойственный человеку. По этой причине дальше Гиппократ расшифрует это противопоставление, отметив шаткость случая[1], обманчивость опыта («сын ошибок трудных», как заметил Пушкин), затруднительность суждения (всякое знание может быть подвергнуто сомнению). Художественные формы суть органическая часть этого сложного процесса. Раз найденная форма никогда не застывает во времени, она развивается, преображается, подвергается критике и даже отрицается, но сохраняется в генетической памяти, периодически давая о себе знать.

В этом контексте обратимся к дифференциации таких терминов, как «китч», «наивное искусство», «примитив». Термин здесь понимается в прямом значении — ограничитель, поскольку, с моей точки зрения, этот ограничитель в данном случае весьма подвижен, неустойчив. Вот совсем недавно вышла книга Е. М. Чернецовой «Китч: Искусство или культурный мусор?» [2], где в разряд предшественников «китча», а то и вовсе его представителей кто только ни попал: и Ж.-Б. Грёз (*Jean-Baptiste* Greuze, 1725–1805), и назарейцы (Lucasbruder, 1808–1820), и прерафаэлиты (The Pre-Raphaelite Brotherhood, 1848–1898). Хотя есть давняя, но глубокая по своему содержанию (а потому не устаревшая) работа американского исследователя Клемента Гринберга (Clement Greenberg, 1909–1994) «Авангард и китч» («Avant-Garde and Kitsch», 1939), где автор убедительно раскрывает историко-культурные и философские истоки «китча», справедливо видя в этом явлении культуры тень авангардных исканий [3]. В ставшей уже классической работе А. В. Лебедева, посвященной «наивному искусству», этот феномен изучен, кажется, досконально. Но «примитив» сводится им к деятельности самодеятельных художников [4]. Близкая точка зрения высказана в книге К. Богемской «Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство» [5]. Не ставя сейчас задачи обозреть всю библиографию, посвященную дифференциации интересующих терминов, обращусь только к концепту «примитив». Под концептом мной понимается «бочонок смыслов» (Г. Г. Шпет), не являющихся общепринятыми.

Слово «примитив» происходит от латинского primitives «первый, самый ранний» и лишено какого бы то ни было оценочного значения. В истории развития европейского искусства самым ранним проявлением обочины ренессансного мейнстрима было «уходящее под сень Средних веков» Кватроченто (Quattrocento, XV век) [6, с. 126]: Фра Анжелико (Fra Beato Angelico, 1387–1455) с его мелодраматической религиозностью, детской наивностью, купанием в волнах примитивных ощущений [6, с. 66, 67, 68], Перуджино (Pietro Perugino, наст. имя Pietro di Cristoforo Vannucci, 1446–1523), умевший придать своим произведениям «что-то архаически неподвижное» [6, с. 128], Беллини (Giovanni Bellini, ок. 1430–1516), чьи работы «лишены индивидуальности», а технику автора отличает «что-то прилизанное и пустое» [6, с. 132, 133]. Все названные художники могут быть определены как «примитивы», поскольку пользуются художественными средствами выражения, не соответствующими новым открытиям. Потому они — кватрочентисты.

Все приведенные характеристики принадлежат немецкому историку искусств Рихарду Мутеру (Richard Muther, 1860–1909) и взяты из его книги

«История живописи» («Geschichte der Malerei», 1893; рус. изд. 1899–1901)[2]. В данном случае Мутер интересен не только как историк искусства, но и как современник тех художественных процессов, которым он был живой свидетель. Вколачивая «последний гвоздь в гроб мертвого академизма и условного реализма»[6], он не увидел тех тенденций в творчестве назарейцев и прерафаэлитов, которые будут развиты далее, например, символизмом. Потому Мутер отнес назарейцев и прерафаэлитов к кватрочентистам, видя в них малоперспективные проявления архаики [7, с. 487]. Еще ранее Р. Мутера И.-Г. Мейер (Iohann Heinrich Meyer, 1760–1832) и разделявший его взгляды И.-Г. Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) критиковали назарейцев за ошибки в перспективе, излишнюю застылость вытянутых, словно «деревянных» фигур [8]. Собственно, все перечисленные характеристики и составляют сущность «примитива», прямыми последователями которого называли себя прерафаэлиты.

Обратившись к эпохе, еще пронизанной живым религиозным чувством, прерафаэлиты не могли его не заметить, открыто бросив вызов (не поселяясь для этого, в отличие от назарейцев, в старых итальянских монастырях) царившему в Европе биолого-позитивистскому пониманию мира. Прерафаэлиты наполняют предметный мир скрытым в нем содержанием, придавая простоте сюжета символические очертания. Почти одно время с ними появляются работы позднего Ф.-В.-Й. фон Шеллинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775–1854) — «Философия Мифологии» («Philosophie der Mythogie», 1856), «Философия Откровения» («Philosophie der Offenbarung», 1858), где утверждается реальность мифа и христианского предания.

Благодаря опосредованному (через назарейцев и прерафаэлитов) усвоению художественного мировидения «примитивов» сформируется символизм сначала во Франции (Шаван/Pierre Cécile Puvis de Chavannes, 1824–1898; Моро/Gustave Moreau, 1826–1898; Редон/Odilon *Redon*, 1840–1916) и Германии (Бёклин/Arnold Böcklin, 1827–1901), чтобы затем бурно расцвести во всей Европе (Климт/Gustav *Klimt*, 1862–1918; Штук/Franz von Stuck, 1863–1928; Клингер/Max *Klinger*, 1857–1920; Ходлер/Ferdinand Hodler, 1853–1918; Галлен-Каллела/Akseli *Gallen*-Kallela, 1865–1931; Купка/ František *Kupka*, 1871–1957; Выспяньский/Stanisław Mateusz Ignacy Wyspiański, 1869–1907) и России (М. А. Врубель, 1856–1910; В. Э. Борисов-Мусатов, 1870–1905; К. А. Сомов, 1869–1939; Л. В. Бакст, 1866–1924; П. В. Кузнецов, 1878–1968; шире — объединения «Голубая роза», 1907–1910 и «Мир искусства», 1898–1924).

Замечу, в русском авангарде (ином, нежели символизм, художественном движении) также заметен жгучий интерес к формам низовой народной культуры — вывеска, лубок — которую тоже иной раз рассматривают как «примитив». Так, Василий Кандинский (1866-1944) в первом выпуске «Синего Всадника» («Der blaue Reiter», 1912) разместит наряду с работами художников-абстракционистов народные лубки из своей коллекции. А в европейском искусстве обращение к жизни народа даст иной эффект в работах Жана Франсуа Миллэ (*Jean-François* Millet, 1814–1875): изображение движения как неподвижности, поразившее в свое время С. Дали (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech, Marqués de Dalí y de Púbol, 1904–1989) в картине Миллэ «Анжелюс» («L»Angélus», 1857–1859).

Так прорисовывается смысловое ядро в концепте «примитив»: обобщенность и даже некоторый схематизм в изображении предметного мира способны приблизить к его символической природе, которая затемняется не только академизмом, но и любым копированием природы. Отсюда — предельная ясность сюжетов, обобщенность форм, плоскостность изображения, особая неподвижность жеста — все те характеристики, которые легко обнаруживаются в графике Е. В. Честнякова (1874–1961).

Существует устойчивая легенда, кажется, творимая не без участия самого Честнякова, что он — прямой ученик И. Е. Репина (1844–1930). Оставлю в стороне, зачем это было нужно Честнякову, хотя некоторые следы влияния можно обнаружить в его натурных живописных работах. Но это отдельная тема.

Обратимся к фактам из биографии художника. Приехав зимой 1899 г. в Петербург, Честняков поступает в 1900 г. в Рисовальную школу княгини М. К. Тенишевой (1858–1928), которая именовалась еще как «Тенишевская мастерская Репина» (1894–1904). В конце 1890-х годов известный художник бывал в мастерской крайне редко. Зато ко времени поступления в мастерскую Честнякова в ней уже учились И. Я. Билибин (1876–1942) и С. В. Чехонин (1878–1936). В одной из записных книжек Честнякова можно обнаружить прямое свидетельство его знакомства с Сергеем Чехониным — карандашный портрет Чехонина, который, как и Честняков, был выходцем из простого народа, учился в Рисовальной мастерской в 1897–1900 гг. Чехонин обладал, как и Честняков, универсальными способностями. Думаю, свидетельством их творческого общения может служить «Женский портрет»{рис. 1}, выполненный Честняковым почти в той же манере, что «Портрет Л. С. В.» {рис. 2} (жены) Чехонина. Скорее всего, Честняков был знаком и с учившемся в Рисовальной мастерской в 1898–1900 гг. Иваном Билибиным, который как раз в эти годы живо начал интересоваться народной культурой, в частности, сказками. Конечно, молодой человек из глубинки мог быть ему очень полезен. К тому же Билибин, уже вошедший, в объединение «Мир искусства» (1898–1904), вполне мог познакомить начинающего художника с идеями мирискусников. Следы этого знакомства обнаруживаются в целом ряде графических работ Честнякова, в том числе и в тех, что анализируются в этой статье.

Из троих самым старшим по возрасту был Честняков, но он же был и самым неопытным художником.

Рис. 1. Е.В. Честняков. Женский портрет. Холст, масло

Рис. 2. С.В. Чехонин. Портрет Л.С.В. (жены). Бумага, смешанная техника

Потому не мог не впитывать опыт своих товарищей по учебе: умение Билибина, набрасывая карандашом общий план композиции, сохранять при раскраске ограничительные линии; усиленную работу Чехонина над формой, ее эстетизацией, виртуозностью графических приемов. Не могло пройти мимо него и увлечение Билибина сказкой, а Чехонина — ампиром. Где-то еще тут витала тень Репина, а заодно уроки у М. Г. Мясоедова (1834–1911) (хотя в графике Честнякова никакого влияния идей передвижничества не обнаруживается), Д. А. Щербиновского (1867–1926) (возможно, усвоение подвижной линии в рисунке). Непродолжительное время учится еще в натурном классе Академии художеств (разве что в работе «Три грации» {Рис. 3}, где подчеркнутый физиологизм сосков и гениталий буквально выпирает из-под прозрачных рубашек[3]), в мастерской Д. А. Кардовского (1866–1943) (возможно, оказал влияние как художник-иллюстратор). В этой эклектике шел процесс становления художественного мира графики Е. В. Честнякова (1874–1961), который в итоге обрел очертания «примитива».

К сожалению, его графические работы (как, впрочем, и остальные) не имеют датировок, есть проблемы с названиями (далеко не все принадлежат автору), сказались, конечно, условия их хранения при авторе, а тем более после его смерти, пока не оказались в музейном собрании. Но некоторые особенности его графики выявить все же представляется возможным.

Рисунок

В основе рисунка всегда лежат конкретные наблюдения, Честняков ничего не придумывает даже тогда, когда создает условные акварельные «фантастические пейзажи», в которых грибы могут быть выше дома; или на основе обратной перспективы мир, как в иконе, вбирает в себя человека; или молодая крестьянская пара находится около каких-то древних (явно не деревенских) руин и т. д. В «фантастических пейзажах» человек то меньше предметного мира, то ему соразмерен. {4}

Обычно у Честнякова встречается карандашный рисунок, иногда сочетающийся с перовым тушью, который служит для уточнения формы, акцентированного подчеркивания и усиления отдельных деталей контуров, выявляющих характер поверхности формы и материалов предметов. Карандашный рисунок (особенно в рукописных книгах), как правило — наиболее сложный и развитый по богатству и разнообразию форм и сочетаний линий. Перовой рисунок редко совпадает с карандашным, обычно исправляя его.

Под красочным слоем не всегда есть вспомогательный рисунок. Как правило, графитный карандаш используется Честняковым либо в многофигурных композициях, либо в акварелях со значительным количеством всяких подробностей. Есть работы, где используется перо, позволяющее акцентировать пластику образов (иллюстрации к «Щедрому яблоку» {рис. 5}), создавая почти скульптурный образ бытия.

Рис. 3. Е.В. Честняков. Три грации. Бумага, карандаш цветной, акварель.

Рис. 4. Е.В. Честняков. Восемь фантастических пейзажей. Бумага, белила, гуашь, акварель.

Рис. 5. Е.В. Честняков. Щедрое яблоко. Картон, тушь, перо, акварель.

Рис. 6. Е.В. Честняков. Шабловский хоровод. Бумага, акварель, карандаш графитный.

Линейный контур всегда округл, может быть обозначен четкой линий (на переднем плане) и только намеченным в изображении тех, кто находится дальше. Причем, эта особенность касается и людей, и предметов. Контур не всегда замкнут, иногда объединяет ряд предметов, особенно на задних планах (например, силуэты деревьев). Схематизм карандашного рисунка может быть призван задавать общий ритм композиции и тогда он намеренно не закрашивается, подчеркивая пластику самого движения («Шабловский хоровод» {рис. 6}).

Красочный слой

Наиболее сложный и развитый по богатству и разнообразию форм и сочетанию линий красочный слой — в акварелях к рукописным книгам Честнякова. Цвет обозначает предметы, одежду, его сгущение или разреженность зависит от той задачи, которую ставит автор в их характеристике. Честняков работает как в чистых, так и в смешанных техниках: акварели, гуаши; акварели, темперы; гуаши, темперы. Цветовой слой редко бывает насыщенным. Типичная цветовая гамма — зеленый,

Рис. 7. Е.В. Честняков. Прогулка. Бумага, акварель.

Рис. 8. Е.В. Честняков. Венчание. Бумага, акварель.

Рис. 9. Е.В. Честняков. Жанровая сцена. Бумага, акварель, карандаш графитный, карандаш цветной.

Рис. 10. Е.В. Честняков. Жанровая сцена. Бумага, акварель, карандаш графитный, карандаш цветной.

коричневый, желтый в их разных оттенках. В целом работа с цветом выполняет задачи ритмической организации или лепки фигуры. Но есть акварель под названием «Прогулка» {рис. 7}, где центральная женская фигура выполнена в насыщенном синем цвете, с помощью которого моделируются ее изящные очертания, а пятна того же цвета ритмически эстетизируют задний план акварели.

Композиция

Кроме портретов, в графических работах Честнякова человек никогда не бывает один, он всегда часть общего мира. Если это многофигурная композиция, то, как правило, подробнее прописываются фигуры, находящиеся на первом плане. Типичный пример — «Венчание» {рис. 8}. Хотя глагол «прописывается», наверное, не самый точный к тому, как художник пишет лица, которые не столько им различаются, сколько типизируются. Все они округлы, черты лица только намечены, хотя и отличаются друг от друга.

В изображении фигур гораздо большее значение имеют их общий объем и жесты. Художник принципиально не стремится к достоверности в изображении, сохраняя в очертаниях ту же округлость. Как правило, если героев двое, как в условной серии «Молодые», то они подаются через мизансцену.

Это может быть танец, сопровождаемый игрой {рис. 9}; сидение друг против друга {рис. 10}; сидение рядом друг с другом; совместное пребывание в театре «глинянок». Но это никоим образом не жанровые сцены в традиции передвижников, которые всегда выполняли определенную идеологическую функцию. Честняков решает задачи сугубо эстетического плана.

Для жестов характерна особая «застылость». Жест, скорее, обозначен, нежели осуществлен. Например, в работе «По воду» {рис. 11}, где женская рука, держащая ковш, безвольно опущена в воду, а другая столь же безвольно держит (или держится?) за деревянное ведро. Опущенные вниз глаза, склоненная фигура девушки словно повторяют это же движение — к воде. Рядом с ней расположена фигурка мальчика, одна рука которого приставлена ко рту, другая — безвольно висит вдоль тела. Ритм всей работе задается соотношением масштабов: крупно даны фигуры девушки и мальчика, двух коз, реки, много мельче — дома, деревья. В этом застывшем мире движется только ручеек, образ которого часто встречается в прозе и стихах Честнякова.

Внимательный анализ графических работ Честнякова позволяет увидеть в них разные стороны проявления концепта «примитив», одна из которых напрямую ведет к мирискусникам. Например, к теа-

Рис. 11. Е.В. Честняков. По воду. Бумага, акварель.

Рис. 12. Е.В. Честняков. У театрального подъезда. Бумага, акварель.

Рис. 13. Е.В. Честняков. Сцена на городской улице. Бумага, акварель.

тральным работам А. Н. Бенуа (1880–1960) к музыкальным спектаклям начала 1900-х годов («Месть Амура» (1900) А. С. Танеева, 1850–1918; «Павильон Армиды» (1907) Н. Н. Черепнина,1873–1945). Но еще более явственной представляется близость Честнякова к театральным работам Н. Н. Сапунова (1880-1912) в театре В. Ф. Комиссаржевской (1904–1908): «перелитые в краски туманные грезы» [10, с. 174]. Обоих художников интересует не изображение внешних форм, а представление их сокровенного смысла через ритмически организованное пространство. Грёза как реальность.

В этом отношении показательны иллюстрации Честнякова к его роману «Марко Безсчастный», написанному и прозой, и стихами. Прозой, как правило, передаются рассказы о человеческих взаимоотношениях, комментарии к событиям, самые события. Всегда стихами — внутренние переживания, зарисовки из народной жизни, мечты о будущем ее преображении. «Марко Безсчастный» не имеет единого развитого сюжета, а складывается из отдельных фрагментов из прошлого, настоящего и будущего. Эпизоды соединяются сквозными героями (Марко, Анетка, Грёза, Нети) и мечтой о преображении мира с помощью красоты.

Сохранился «Марко Безсчастный» в виде фрагментов в «Рукописной книге Е. В. Честнякова № 2» [11; см. также: 12], а также недавно поступившем в музей в условно беловом автографе. Сумма этих фрагментов позволяют понять общую мысль: мечты (грезы) тоскующего об идеальном мире Марко Безсчастного (alter ego самого автора) персонифицируются в девушку Грёзу Ганзель, почти бесплотную фею. Грёза одновременно символизирует мечты самого Марко. (Кстати, у уже упоминавшегося Н. Н. Черепнина есть прелюдия к пьесе Э. Ростана «Принцесса Греза», 1897). Анетка, деревенская девушка, преображается в танцовщицу Нети. Это просвечивание в именовании одного в другом — характерный признак символизма. Кстати, столь же символично название текста. Марко генетически восходит к имени евангелиста Марка, принявшего мученическую кончину в Александрии, где основал церковь. Читай: нечто, чего раньше не было здесь. Так Марко в акварелях преображает деревню. В условном чистовом автографе есть молитва Марко о преображении мира. Его фамилия Безсчастный словно атрибутирует героя, а смысл определения раскрывается в строках: «Грёза ты дивная / Дивная Грёза / Та и наивная / Ты и серьезная / Ты хлопотливая / Ты безучастная / Ты и счастливая / Ты и несчастная» [11, с. 136].

Марко мечтает об идеальном мире, который находит только внутри себя: «Когда я одинок — и дух мой оживает / И жизни красота в душе моей сияет» [11, с. 71]. Чтобы разрешить драматическую ситуацию бытия, Марко хором фей посвящается в Царя детей: «И в молитвах света полных / Хор гармонии звучал / Марк в одной руке подсолнух / А в другой цветы держал» [11, с. 71]. Преобразившись сам, он преображает деревню. Собственно, это преображение и представлено в его акварелях. Причем, в одних работах преображение уже случилось полностью («У театрального подъезда» {рис. 12}, «Прогулка» {рис. 7}), а в других крестьяне чужеродным пятном выбиваются из общей палитры городской жизни («Сцена на городской улице» {рис. 13}) как память о странном синтезе «подсолнуха» и «цветка».

Марко Безсчастный и Грёза — эстеты начала XX века, которым присуще изящество позы, утонченный силуэт, подчеркнутый пластикой одежды. Их мир творит подобный мир вокруг, который Честняковым

не прописывается, а только слегка контурно набрасывается и разворачивается в сторону Марко и Грёзы («Прогулка» {рис. 7}).

Преображенная деревня не мыслится автором вне театра. Но это не театр глиняных кукол, которым занимался сам Честняков, а настоящий большой стационарный театр с колоннами и скульптурой. Своеобразным ключом к пониманию этого театра является фрагмент из содержания афиши: «Трагедии завтра бенефис Нети с участием Марка Безсчастного и Грёзы Гензель, Нети, Зети и др. Жрецы, народ, герои всех времен и народов… белый дух и тьмы, мифические существа всех стихий и жители небесных миров» («У театрального подъезда» {рис. 12}). «Всё во мне и я во всём», как бы сказал Ф. И. Тютчев. Афиша содержит характерные для своего времени мотивы, особенно для символизма и эстетики ар нуво. Содержание афиши спектакля созвучно творимому Честняковым миру: фигуры даны намеченными только силуэтно, на заднем плане почти что пятнами, подчеркивается свойственная времени утонченность силуэтов. Цвета везде прозрачны, кроме коляски без лошади, больше напоминающую, правда, по своей тяжести телегу; мужской фигуры (но светлее) в контраст с легкостью белого платья его спутницы; на заднем плане — темный силуэт другой коляски и двух мужских фигур. Основная часть акварели легка и прозрачна по цвету.

Таким образом, акварели Честнякова свидетельствуют, что их стилистика генетически восходит не к народной культуре, а к традициям европейского и русского искусства конца XIX — начала XX века, с которыми он познакомился во время своего обучения в Петербурге и которые были им усвоены. Судя по встречающимся в рукописной книге датам [11, с. 340, 344], «Марко Безсчастный» писался в 1903–1904 годах, во время пребывания Честнякова в Петербурге. Возможно, потом дорабатывался. Этот текст полон всех свойственных культуре этого времени мотивов: достаточно откровенная эротика, культ красоты (женской в том числе), особый интерес к слову в его звучании и передача этого звучания средствами письма. Странным образом «Марко Безсчастный» вызывает ассоциации с писавшейся в те же годы, но оставшейся неоконченной поэмой «Святой Владимир» Павла Флоренского [об этой поэме см.: 13].

Да, конечно, мотивы и образы Честняков черпает в крестьянской жизни, но воплощает их, используя художественный язык символизма обобщенных форм, элементы декоративности, созвучные ар нуво. В этом синтезе и рождается феномен Честнякова, который наиболее адекватно может быть понят в пределах концепта «примитив». Он создал свой собственный неповторимый и сразу узнаваемый стиль, генетически связанный с историей развития изобразительного искусства.

Примечания

1 К этой природе случая обратится Ф. Ницше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) в работе «Der Fall Wagner» («Казус Вагнер», 1888), чтобы объяснить суть декаданса.

2 Для этой «Истории живописи» А. Н. Бенуа (1870-1960), по просьбе автора, напишет «Историю русской живописи в XIX веке» (1901-1902), и Мутер включит ее в свою книгу.

3 В книге И. А. Серова приводятся сведения, что авторское название работы «Три Анюты» и что нарисованы они с голых деревенских девочек, которых потом художник «одел» уже на бумаге [8, с. 48].

Список литературы

1. Oeuvres complètes d»Hippocrate / Ed. E. Littré. Vol. 4. Paris, 1844 (repr. Amsterdam, 1962). P. 458–608.
2. *Чернецова Е. М.* Китч: Искусство или культурный мусор? М.: Этерна, 2015. — 128 с.
3. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch // Partisan Review. 1939. VI. № 5. Pp. 34–49. (Перевод на русский язык см.: Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58).
4. *Лебедев А. В.* Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII–XIX столетии. М.: Традиция, 1998. — 248 с.
5. *Богемская К.* Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство. СПб.: Алетейя, 2001. — 183 с.
6. *Философов Д. В.* Рихард Мутер // Русское Слово. 1910. № 73. 31 марта http://dugward.ru/library/filosofov/filosofov_rihard. html Дата обращения 6.04.2019
7. *Мутер Р.* Мировая живопись. Пер. с нем. В. Фриче. М.: ЭКСМО, 2010. — 544 с.
8. *Мейер Г.* Новогерманское религиозно-патриотическое искусство // Об искусстве и древности на землях по Рейну и Майну. 1816. № 2. https://biography.wikireading.ru/234947 Дата обращения 6.04.2019
9. *Серов И. А.* Все как в жизни. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2001. — 236 с.
10. *Давыдова М.* Театрально-декорационное искусство // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908-1917). М.: 1980. С. 172–218/
11. *Честняков Е. В.* Марко Безсчастный // Костромской музей-заповедник. КП-8086 Фонд 4. Оп. 1. Д. 2. (НВФ-556). — 380 с.
12. *Честняков Е. В.* Марк Безсчастный // подгот. текста и публ. В. Н. Лебедевой / Деревенские летописи: Повести и рассказы русских писателей конца XIX — начала XX вв. М.: Современник, 1990. С. 351–365.
13. *Едошина И. А.* Незавершенная поэма П. А. Флоренского «Святой Владимир»: контексты, смыслы и поэтика // Соловьевские исследования. 2016. № 2 (50). С. 150–162.

I. A. Yedoshina
Kostroma State University
156000 Russia, Kostroma, Dzerzhinsky str. 17

Efim Chestnyakov»s graphics in a problem field of the concept «primitive»

Abstract. In the article for the first time graphic works by E. V. Chestnyakov conditionally of the end of XIX — the beginnings of the XX century as a unit in line with creative search of the artist monographic are investigated. Special attention is paid to essence of a primitive in historical and cultural development that allows to enter E. V. Chestnyakov»s works in the European and Russian art discourse of the designated time. Creative communications of the artist come to light, possible areas of influence are noted. Graphic works by E. V. Chestnyakov are considered in three aspects: drawing, paint layer and composition. It is claimed that the nature of graphic works of the artist is connected not with national culture, and with traditions of the European and Russian art of the end of XIX — the beginnings of the XX century.

Keywords: primitive in historical and cultural aspect, E. V. Chestnyakov»s biography, art culture of a boundary of the XX century, graphics (drawing, paint layer, composition) by E. V. Chestnyakov and her nature.

References

1. Oeuvres complètes d»Hippocrate [Meeting of works by Hippocrates] / red. E. Littré. Vol. 4. Paris, 1844 (repr. Amsterdam, 1962). P. 458–608. [greek]
2. Chernetsova E. M. Kitch: Iskusstvo ili kul»nyrnuy musor? [Kitsch: Art or cultural garbage?]. Moscow: Eterna, 2015. — 128 p. [rus]
3. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch // Partisan Review. 1939. VI. № 5. Pp. 34–49. [engl]
4. Lebedev A. V. Tcshaniyem i userdiyem. Primitiv v Rossii XVIII–XIX stoletii [Assiduity and diligence. A primitive in Russia XVIII–XIX century]. Moscow: Traditsiya, 1998. — 248 p. [rus]
5. Bogemskaya K. Ponyat» primitive. Samodeyatel»noye, naivnoye i autsaiderskoye iskusstvo [To understand a primitive. Amateur, naive and outsider art]. Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2001. — 183 p. [rus]
6. Philosophov D. V. Rikhard Muter [Richard Muther] // Russkoye Slovo [Russian Word]. 1910. № 73. March 31. http://dugward.ru/library/filosofov/filosofov_rihard. html Data obrascheniya [Date of the address] 6.04.2019 [rus]
7. Muter R. Mirovaya zhivopis» [World painting]. Per. s nem. [Translation from German] V. Friche. Moscow: EKSMO, 2010. — 544 p. [rus]
8. Meyer G. Novogermanskoye religiozno-patrioticheskoye iskusstvo [New German religious and patriotic art] // Ob iskusstve i drevnosti na zemlyakh po Reinu i Mainu [About art and antiquity on lands across Rhine and Main]. 1816. № 2. https://biography.wikireading.ru/2349476.04.2019 Data obrascheniya [Date of the address] [rus]
9. Serov I. A. Vsye kak v zhizni [In total as in Life]. Kostroma: KSU im. N. A. Nekrasova, 2001. — 236 p. [rus]
10. Davydova M. Teatral»no-dekoratsionnoye iskusstvo [Theatrical and decorative art] // Russkaya chudozhestvennaya kul»tura kontsa XIX — nachala XX veka (1908–1917) [The Russian art culture of the end of XIX — the beginning of the XX century (1908 1917)]. Moscow: Nauka, 1980. P. 172–218. [rus]
11. Chestnyakov E. V. Marko Bezschastny [Marko Bezschastny] // Kostromskoy muzei-zapovednik [Kostroma memorial estate]. KP-8086. Fond [Fund] 4. Op. [Inventory] 1. D. [Case] 2 (NVF-556). — 380 p. [rus]
12. Chestnyakov E. V. Mark Bezschastny [Mark Bezschastny] podgot. teksta i publ. V. N. Lebedevoy [preparation of the text and publication by V. N. Lebedeva] / Derevenskiye letopisi. Povesti i rasskazy russkih pisateley kontsa XIX — nachala XX veka [Rural chronicles. Stories and short stories by the Russian writers of the end of XIX — the beginning of the XX century]. Moscow: Sovremennik, 1990. P. 351–365 [rus]
13. Yedoshina I. A. Nezavershennaya poema P. A. Florenskogo «Svyatoy Vladimir»: kontexty, smysly i poetika [Incomplete poem by P. A. Florensky «Sacred Vladimir»: contexts, meanings and poetics] // Solov'yovskiye issledovaniya. 2016. № 2 (50). P. 150–162. (rus.)