

НЕПРОЖИТОЕ ПРОШЛОЕ: ТВОРЧЕСТВО ГРИГОРИЯ МУСАТОВА 1920-х ГОДОВ И МАССОВАЯ ПОРТРЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ

УДК: 76
ББК: 85.1

Костина Дарья Алексеевна

аспирант кафедры истории искусств,
Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина.
Екатеринбург, Россия, e-mail: darja.kostina@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена творчеству русского художника-эмигранта Г.А. Мусатова 1920-х гг. В тексте описывается и анализируется специфика художественной интерпретации мастером визуальных черт массовой портретной фотографии. Живописные и графические работы Г.А. Мусатова рассматриваются в контексте общей тенденции к творческому осмыслению художниками феномена массовой фотографии в русском и западноевропейском искусстве первой трети XX в.

Ключевые слова

искусство русской эмиграции первой волны, массовая портретная фотография, неопримитивизм (примитивизм), Г.А. Мусатов (1889-1941), русские художники в Праге

Сегодня имя русского художника-эмигранта Григория Алексеевича Мусатова (1889-1941) мало знакомо российским искусствоведам. Он покинул родину в 1920 г., не достигнув широкой известности, а местонахождение его работ, созданных до эмиграции, не установлено. В Праге, однако, он получил признание и стал не только одним из самых заметных мастеров русской эмиграции в Чехословакии, но и интегрировался в местный художественный контекст¹.

В первое десятилетие жизни в Праге Григорий Мусатов обратился к направлению неопримитивизма², и едва ли не определяющую роль в его индивидуальной художественной трактовке этого метода сыграла массовая портретная фотография. Воздействие ее на стилистику живописи и графики художника было столь велико, что автор прижизненной монографии о Мусатове А. Жаковский назвал первое десятилетие творчества мастера в эмиграции «фотографическим периодом» [11, s. 16].

Характеристики начинающего, но смелого искусствоведа Анатоля Жаковского метафорически точны и дают представление о том, что побудило его назвать период «фотографическим». Критик, в первую очередь, имеет в виду «застылость» изображенных Мусатовым сцен и ориентацию художника на воспроизводство сцен из прошлого. Образно называя героев произведений художника 1920-х гг. «набальзамированными мумиями <...> мелкобуржуазной прослойки» [11, s. 17–18]⁴ и «синтетическими, даже несколько идеализированными портретами, характеризующими целиком выше упомянутый класс» [11, s. 18]⁵, Жаковский, тем не менее, не проводит последовательного анализа связи творчества Мусатова с провинциальной портретной фотографией. За исключением отмеченных им в ряде работ «выцветших красок нарочито примитивных фотографий» [11, s. 18]⁶ критик не дает детального разбора «фотографических» приемов Мусатова.

Меткая мысль Жаковского позже не получила развития и не была ни доказана, ни опровергнута другими специалистами. Цель данного исследования в том, чтобы подробно рассмотреть тезис современника Мусатова, выяснить, в чем именно заключалось влияние массовой портретной фотографии на творчество художника в 1920-х гг., и сделать предположение о причинах, заставивших мастера обратиться к фотографической эстетике.

В ходе исследования были применены различные методологические подходы. Одним из них стал формально-стилистический анализ картин и рисунков Григория Мусатова. Он

был дополнен типологическим и сравнительным анализом, примененным для выявления характерных черт работ художника и их сопоставления с произведениями других мастеров, а также с аутентичными провинциальными портретными фотографиями конца XIX – начала XX в. Для осмысления и анализа социокультурного контекста рассматриваемой проблематики были использованы приемы культурно-исторического подхода.

Чаще всего эстетические свойства «наивной» фотографии привлекали художников-неопримитивистов, очарованных явлениями народной культуры и городского фольклора: иконописью, лубком, народной росписью, живописными вывесками, набивными тканями, народной игрушкой и пр. Фотография не оставила равнодушными членов объединения «Бубновый валет», Александра Шевченко (1883–1948), Самуила Адливанкина (1897–1966) и других мастеров.

Художников пленяли разные аспекты фотографии. К примеру, в произведениях Ильи Машкова (1881–1944) («Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», 1910; «Дама с фазанами», 1911; «Портрет сестер Самойловых», 1911; «Автопортрет», 1911) и Петра Кончаловского (1876–1956) («Семейный портрет», 1911; «Портрет Б.Г. Якулова», 1910) очевидно увлечение мастеров не столько сущностью явления провинциальной фотографии, сколько ее декоративной стороной. Характерной чертой «бубновых валетов», по замечанию Г.Г. Поспелова, было то, что их привлекали «не просто мещанские фоны с богатыми балюстрадами и занавесами с кистями, но те чисто ярмарочные, балаганные декорации, где, просунув голову в соответствующее отверстие, посетитель оказывался верхом на коне» [6, с. 132]. С этим связано их пристрастие к изображению себя и своих близких в экзотических образах или обстановке.

Выделяется среди прочих мастеров, не обошедших вниманием фотографию, грузинский художник Нико Пиросмани (1862–1918). Этот наивный мастер создавал вещи, которые, наряду с феноменами народной культуры, вдохновляли профессиональных художников на использование новых для них приемов. Не удивительно, что примитивная фотография была для Пиросмани явлением, побуждавшим к состязанию с ним. «Одна из несомненных причин пристального и разностороннего интереса Пиросмани к фотографии состояла в объективной необходимости для него творчески соревноваться с ее методами и художественными возможностями, утверждать свое искусство через такое соревнование», – анализировал его отношение к фотоснимкам исследователь А. Стригалева [9, с. 273].

Чем же фотография была так привлекательна для художников? Период конца XIX – начала XX в. был временем стремительных общественных изменений. Технический прогресс, подъем промышленности, развитие авиа- и автомобилестроения, нарастание скорости жизненных процессов способствовали эволюции мировоззрения человека. В первую очередь, менялось отношение ко времени. Как отмечает Н. Хренов, «настоящее время, освободившись из-под жестокой власти над ним прошлого, приобретало самооценку в искусстве. <...> и фиксация настоящего времени в его самых разнообразных проявлениях также приобрела ту значимость, которой она раньше никогда не имела» [10, с. 47]. Фотография, как самый передовой и достоверный способ документации момента, становилась все более востребованной. Касалось это не только на тот момент технически развитой фотографии, все активнее проникавшей в периодику и книгу, но и массовой портретной фотографии, ставшей характерным элементом городской культуры.

Распространившись вслед за западными странами повсеместно даже в самых периферийных российских городках, это явление не только отражало массовый вкус, но и формировало его, часто балансируя на грани с китчем. Чтобы точнее охарактеризовать феномен, исследователи используют термины «примитивная» или «наивная» фотография [9, с. 266], встраивая его тем самым в систему фольклора.

Массовость портретной фотографии была обратно пропорциональна ее художественным достоинствам, что становилось поводом для многочисленных шуток



Рис. 1. Мусатов Г.А. Набросок женщины в интерьере. Бумага, карандаш. 1920-е. Галерея изобразительных искусств в Находе. Foto © Galerie výtvarného umění v Náchodě

и карикатур в прессе [7, с. 138], но это никоим образом не останавливало публику: «Снимались абсолютно все, часто и по самым разным поводам», – отмечала Е. Салтыкова [7, с. 138]. Все фотографии предлагали примерно одинаковые композиции, стиль и приемы съемки, разница состояла лишь в качестве обстановки ателье. К примеру, если состоятельные фотографы могли себе позволить профессионально написанные фоны, то владельцы мелких провинциальных студий использовали самодельные или кустарные декорации. Клиентами фотоателье становились люди всех сословий, в зависимости от достатка, выбиравшие «элитные» услуги или, наоборот, съемку подешевле. Не пренебрегали в начале XX в. визитами к фотографу и русские художники, многие из которых затем активно творчески переосмысливали визуальные черты массовой фотопродукции в своих произведениях.

Григорий Мусатов зачастую писал своих героев так, словно запечатлевал их объективом фотоаппарата: в застылых позах с неподвижными лицами, на фоне драпировок, рисованных пейзажей или среди однотипной мебелировки. В картине «Девочка с кошкой» (1921; Столичный музей Праги / Galerie hlavního města Prahy) фотографическую эстетику рождает совокупность характерного для

фотоателье реквизита (плюшевого дивана с подушкой, круглого стола) и «окаменелой» позы босоногой героини с невыразительным лицом. Проявившиеся в этом раннем произведении примитивистские приемы – упрощение форм, нарушение перспективных сокращений и пропорций, отсутствие сомасштабности элементов композиции, плоскостная трактовка изображения – станут типичными для искусства Мусатова 1920-х гг.

В другом раннем полотне художника «У фотографа» (1922; Национальная галерея в Праге / Národní galerie v Praze) появляется сюжет посещения фотоателье. Клиентами студии стали скромно одетые супруги, скованно расположившиеся на традиционном диване с круглой спинкой. Рядом с ними неизменный «одноногий» столик, за героями – характерный расписной фон с деревьями, колоннами и занавесом. Фигуры фотографа на полотне нет, ведь его роль выполняет художник, а картина и есть та самая фотография, ради которой пришла пара. Мусатов очень точно передает и специфику предметного мира фотографического ателье, и манеру съемки. Сходство с фотокарточкой усиливается за счет колорита картины, выдержанного в темных «музейных» тонах. Сложно сказать, была ли это задумка художника, часто применявшего, напротив, насыщенные цвета и яркие контрасты, или это эффект от потемневшего лака. В любом случае, картина напоминает фотографию в оттенках сепии.

Хранящийся в Галерее изобразительных искусств в Находе (*Galerie výtvarného umění v Náchodě*; рис. 1) небольшой карандашный набросок женщины в интерьере также отчетливо ориентирован на фотографическую эстетику. Улыбающаяся дама в шляпке изображена сидящей на краю кресла с плюшевой спинкой. Неестественным жестом руки, которой она опирается на «классический» круглый столик, женщина держит что-то наподобие маленького букета. Преимущественно контурная манера придает фигуре определенную скульптурность, но отсутствие изящества роднит ее с примитивными образцами мелкой пластики – с дымковской игрушкой.

Название «У фотографа» носит и рисунок Григория Мусатова из Национальной галереи в Праге (1920-е; *Národní galerie v Praze*). Работа вновь подобна фотографии, поскольку выполнена, как черно-белый снимок, углем в цветовых градациях от темно-серого к белому. Рисунок запечатлевает семью – сидящую на стуле мать и стоящих по обе стороны от нее двух сыновей. Их фронтальные позы абсолютно фотографичны: один из них поместил руку на круглую спинку стула, другой держит руку на плече женщины. Погоны на мужских рубашках наводят на мысль, что в выборе типа сцены художник отталкивался от многочисленных семейных фотографий, делавшихся перед отправкой родственников на фронт во время Первой мировой войны. Дверь и обрамляющая ее драпировка «выглядывает» из-за героев, а под ногами у них лежит шкура медведя с оскалившейся мордой. Все три персонажа напряжены, руки женщины скрещены на груди, а глаза вытаращены – так Мусатов подчеркивает особенности позирования для снимка. Из-за длительной выдержки модели были вынуждены замирать на некоторое время. «Запечатлеваясь для вечности», люди не могли не чувствовать ответственности: «даже складки, в которые собирается на этих изображениях одежда, держатся дольше», – образно писал заставший те времена В. Беньямин [2, с. 15].

Поход к фотографу был событием, к которому тщательно готовились. Чтобы достойно «вписать себя в историю», люди наряжались, выбирали обстановку для съемки, иногда приносили с собой предметы, с которыми хотели сняться. Фотография была возможностью переместиться из повседневности в исключительную обстановку, а также продемонстрировать свой вкус и представления о красоте, что иногда приводило к визуальным курьезам. О несуразности в способе компоновки реквизита для снимка также упоминал Беньямин: «Тогда-то и появились фотостудии с драпировками и пальмами, гобеленами и мольбертами, про которые трудно сказать – то ли они были для мучения, то ли для возвеличивания, то ли это была камера пыток, то ли тронный зал» [2, с. 18]. В стремлении угодить клиенту переусердствовали с деталями порой и сами фотографы. Отсюда и возникает в рисунке Мусатова не соответствующая ни событию, ни его героям, ни обстановке нелепая шкура на полу. Скорее всего, персонажи стали «заложниками» представлений фотографа о «прекрасном».

Взгляды на моду и способы демонстрации социального статуса отражает лисья горжетка на плечах героини картины «В парке» (1925; Региональная галерея в Либерце / *Oblastní galerie v Liberci*). Сурово и высокомерно взирая на зрителя, белокурая дама, чья гротескно увеличенная фигура занимает большую часть холста, расположилась на скамье на фоне цветущих кустов. Подобные пейзажные фоны, напоминающие «писанные» декорации фотоателье, встречаются в работах Мусатова «Свидание» (ок. 1921; Северочешская галерея изобразительных искусств в Литомержице / *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích*; рис. 2), «Сватовство» (1924; Галерея изобразительных искусств в Находе / *Galerie výtvarného umění v Náchodě*; рис. 3) и «Акробаты» (1925). Последняя запечатлевает семью нарочито позирующих цирковых артистов. «Акробаты в смешных напряженных позах кричат миру о славе своей блестящей расфуфыренности, которая прикрывает их нужду», – резко охарактеризовал критик Ф. В. Мокрый героев картины в рецензии на первую персональную выставку Григория Мусатова 1927 г. [12]. Ощущение искусственности и



Рис. 2. Мусатов Г.А. Свидание. Х., м. Ок. 1921. Северочешская галерея изобразительных искусств в Литомнержице. Foto © Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Jan Brodský

бутафорности от обстановки усиливается за счет изображения деревянного помоста, на котором разместились дети с велосипедами: всевозможные табуретки и подиумы нередко выступали у фотографов вспомогательными средствами в компоновке сцены будущего снимка.

Условный пейзажный фон характерен и для картины с типичным для фотографий начала XX в. сюжетом – «Три подруги» (1924; Моравская галерея в Брно / Moravská galerie v Brně). Приятельницы, возраст которых определить довольно сложно, «замерли» перед художником. С помощью предметов – главных выразительных элементов в фотографии – каждая из них попыталась создать свой индивидуальный образ: одна украсила себя букетом роз, другая, задумчиво оперев голову на руку, держит книгу с пустыми страницами, в руке третьей зеленая веточка. Живший в Праге известный художественный критик тех лет Н.А. Еленев не пощадил героинь в своей оценке произведения: «Мещанское уродство этих глуповатых “красавиц”, любовно-грустная усмешка над ними художника, розовые ленточки гротеска – привычная мечта Мусатова» [5, с. 296]. Приглушенный серо-синий, вновь столь не похожий на обычные краски Мусатова, колорит еще больше роднит картину



Рис. 3. Мусатов Г.А. Сватовство. Х., м. 1924. Галерея изобразительных искусств в Находе. Foto © Galerie výtvarného umění v Náchodě

с черно-белыми снимками.

Практически имитирует фотографию работа «Любовники» (1923; Моравская галерея в Брно / Moravská galerie v Brně)⁷. Военный с огромными орденами на груди и его томная возлюбленная заключены в нарисованную художником внутри картины овальную рамку, которая стилизует изображение под фотографию в обрамлении. Работа становится подтверждением высказанного в 1907 г. первым директором Гамбургского кунстхалле А. Лихтварком суждения: «В нашу эпоху нет произведения искусства, которое созерцали бы так внимательно, как свою собственную фотографию, фотографии ближайших родственников и друзей, возлюбленной» [цит. по: 2, с. 28].

Справедливость этого мнения доказывает еще одна картина Григория Мусатова – «Еврейская семья» (1925). Сидящие за столом пять человек из разных поколений внимают главе рода – седовласому еврею в кипе с раскрытой книгой⁸. Традиция почитания старших в семье улавливается через небольшую, но смыслообразующую деталь: в самом центре картины на заднем плане изображена фотография, по-видимому, ушедшей родственницы. Помещенная в крупную ажурную рамку «под золото», она стоит на покрытом салфеткой с кистями комод в окружении двух ваз с цветами – это и есть то произведение искусства, которое больше всего ценится в доме.

Интересная параллель возникает с картиной «Еврейская Венера» (1912) Михаила Ларионова (1881–1964). Рифмуются в двух произведениях не только примитивистская трактовка, национальная принадлежность героев и характерное воспроизведение мешанского быта, но и изображение фотокарточек: на стене за кроватью еврейской красавицы висит фотография военного в рамке, а к ней прикреплены еще три снимка и бутон розы. Такое любовное размещение карточек подчеркивает теплую связь между героиней и людьми на снимках, а также (как и картина Мусатова) документирует способ

бытования фотографий в жилом интерьере и значение, которое им придавалось.

Массовая портретная фотография была явлением в известной степени интернациональным: она пришла в дореволюционную Россию из западных стран и сохранила свои основные принципы – композиции, приемы и стиль оставались общими, несмотря на различия в бытовых деталях. Доказывают это не только наблюдения современников (таких, как В. Беньямин или авторы статей в русских журналах «Фотографический вестник» и «Фотографические новости» начала XX в. [см.: 7]), но и близость эстетических черт, которые у фотографии перенимались и русскими, и западноевропейскими художниками. Одним из самых ярких примеров среди европейских мастеров, пожалуй, является творчество знаменитого французского наивиста Анри Руссо (1844–1910), которого, по мнению исследователя М.А. Бессоновой, фотография привлекала «пластической четкостью объемов, неестественной застылостью поз и выражений лиц, привносящих в бытовую будничность сцены ощущение вечности» [3, с. 139]. Таким образом, можно говорить о том, что портретная фотография превратилась в своего рода универсальный визуальный код. Григорий Мусатов, для которого эмиграция была первой встречей с Западом (до этого он не бывал за границей), вероятно, подсознательно понимал, что обращение к вненациональным зрительным навыкам, воспитанным у современников массовой фотографией, сделает его творчество более понятным в инокультурной среде. Думается, однако, что эта причина особой «фотографичности» мусатовских работ 1920-х гг. была не главной.

Использование композиционных и стилевых фотографических приемов стало для Григория Мусатова наиболее адекватным способом материализации владевших им образов покинутой России. По утверждению известного французского семиотика Р. Барта, «фотография <...> до бесконечности повторяет то, что уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном» [1, с. 16]. Мусатов словно составлял свой собственный мемуарный фотоальбом, что помогало ему и сохранить прошлое, и одновременно пережить расставание с ним. Отсюда лирическая нотка во взгляде автора и одновременно гротеск и условность как способы отделить себя от своих воспоминаний. «Предметы фотографируют, чтобы изгнать из сознания», – говорил знаменитый современник Мусатова пражанин Франц Кафка [цит. по: 1, с. 100].

Стоит подчеркнуть, что большее влияние на Мусатова оказала именно провинциальная фотографическая продукция, которая наводняла периферийные русские города. Мусатов был частью мира, повседневность которого он насмешливо и печально воспроизводил в своих работах. Он одновременно и тосковал по размеренной обывательской жизни глубинки, и потешался над ней. Часто его герои – те самые простолюдины, почитавшие за праздник визит в дешевую фотостудию на углу улицы. В такие же ателье, наверняка, заглядывал и сам художник. Фотография «автобиографична по отношению ко времени своего появления», – справедливо замечал Ю. Богомолов [4, с. 98]. «Фотографичные» произведения Мусатова автобиографичны относительно времени, в которое он через них возвращается и которое останавливает в них. Это прошлое, которое художник как будто не до конца прожил, покинув родину. Не случайно С. Сонтаг утверждала: «самые рьяные фотогафы <...> те, у кого отнято прошлое» [8, с. 21].

Можно заключить, что Григорий Мусатов действительно вписался в ряд мастеров, взявших на вооружение принципы провинциальной портретной фотографии. Это, однако, вовсе не означает, что мастер поддался сложившейся тенденции. Его причины обращения к фотоэстетике сугубо индивидуальны и обусловлены его внутренними потребностями и стремлениями. Мусатов был околдован возможностью фотографии останавливать момент и, прибегая к специфическим приемам, воспроизводил на холсте или бумаге мгновения своего воображаемого прошлого, заставляя их длиться вечно. Возрождая в своих произведениях ту жизнь, которая ему больше не принадлежала, мастер облегчал психологическое и моральное бремя своего эмигрантского положения. Обращение к визуальным и сущностным

основам фотографии стало для художника, с одной стороны, своеобразной аутотерапией, упрощающей процесс адаптации к новой социокультурной среде, с другой – помогало ему сделать свое творчество более понятным незнакомой публике.

В целом случай Мусатова дополняет широкий круг примеров, демонстрирующих неразрывную связь изобразительного искусства и массовой культуры конца XIX – первой трети XX в. и большую степень их взаимовлияния. Результаты проведенного исследования не только помогают более глубоко понять суть раннего периода творчества Григория Мусатова в эмиграции, но и расширить представление о том, какие грани провинциальной фотографии оказывались значимыми для мастеров изобразительного искусства, какими способами они интерпретировали этот феномен в своих работах. Таким образом, исследование расширяет контекст, касающийся взаимосвязи разных медиумов на рубеже веков и в течение нескольких последующих десятилетий. Результаты представленной работы, кроме того, становятся посильным вкладом автора в осмысление более широкой проблематики, связанной с особенностями формирования визуальной культуры обозначенного периода.

Примечания

¹Краткие биографические сведения о Г.А. Мусатове: родился в 1889 г. в Бузулуке (Самарская губерния), вырос в Самаре, учился в Пензенском художественном училище (1907–1910), затем в Киеве у А.А. Мурашко. Во время Первой мировой войны был призван в армию, дезертировал. Скитался с супругой по стране, последним городом пребывания в России стал Владивосток, который супруги оставили в 1920 г., уплыв вместе с чехословацкими legionерами в Европу. В 1920 г. добрались до Чехословацкой Республики, где в это время реализовывалась программа по оказанию помощи беженцам из России – «Русская акция». С 1923 г. жил в Праге, став членом одной из самых значительных местных художественных организаций «Умнелецка беседа» (Umělecká beseda). Активно занимался живописью и графикой, иллюстрировал издававшиеся в Праге романы Ф.М. Достоевского. Регулярно принимал участие в коллективных выставках «Умнелецкой беседы» и др. художественных объединений, провел 8 персональных выставок. Умер в Праге в 1941 г. от сердечного приступа.

²Используется термин, закрепленный в российском искусствознании после выхода публикации Шевченко А. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. Москва, 1913. Также см. подробнее: Сарабянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века : Учеб. пособие. М., 1993. С. 177–179.

³Анатолий Иванович Жаковский (1907-1983, фр. Anatole Jakovsky) – искусствовед и коллекционер. В 1978 г. основал Международный музей наивного искусства в Ницце (Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky).

⁴Цитируется рукопись А. Жаковского на русском языке, сохраненная в архиве семьи Г.А. Мусатова.

⁵Цитируется рукопись А. Жаковского на русском языке, сохраненная в архиве семьи Г.А. Мусатова.

⁶Цитируется рукопись А. Жаковского на русском языке, сохраненная в архиве семьи Г.А. Мусатова.

⁷Иногда встречается в источниках как «Солдат с возлюбленной».

⁸Сложно определить, какой именно момент из еврейской повседневности фиксирует художник. При взгляде на картину возникает впечатление, что художник плохо осведомлен о еврейских традициях (хотя образы евреев появляются и в других его работах): он изображает на коленях у матери маленького ребенка в шляпе, хотя такие головные уборы мальчики носят лишь с 13 лет. Скорее всего, Мусатов был поверхностно знаком с еврейскими обычаями лишь по рассказам своей нерелигиозной супруги-еврейки.

Библиография

1. Барт, Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М., 2011. – 272 с.
2. Беньямин, В. Краткая история фотографии / В. Беньямин. – М., 2013. – 144 с.
3. Бессонова, М.А. Анри Руссо и французские наивы / М.А. Бессонова // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сб. ст. / отв. ред. В.Н. Прокофьев; ред. Г.Г. Пospelова. – М.: Наука, 1983. – С. 133–159.
4. Богомолов, Ю. Как работает время в фотографии / Ю. Богомолов // Фотография: Проблемы поэтики / сост. В.Т. Стигнеев. – Изд. 3-е. М., 2011. – С. 98–102.
5. Еленев, Н. Русское изобразительное искусство в Праге / Н. Еленев // Русские в Праге: 1918–1928 гг. / под ред. С. П. Постникова. – Прага, 1928. – С. 284–310.
6. Пospelов, Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г.Г. Пospelов. – М., 1990. – 272 с.
7. Салтыкова, Е.И. Массовая портретная фотография конца XIX–начала XX века и проблема примитива / Е.И. Салтыкова // Примитив в изобразительном искусстве: материалы науч. конф. – М.: ГТГ, 1997. – С. 136–147.
8. Сонтаг, С. О фотографии / С. Сонтаг. – М., 2014. – 272 с.
9. Стригалева, А. Пиромани и фотография / А.Стригалева // Фотография: Проблемы поэтики / сост. В.Т. Стигнеев. Изд. 3-е. – М., 2011. – С. 264–273.
10. Хренов, Н. Фотография в контексте культуры / Н.Хренов // Фотография: Проблемы поэтики / сост. В.Т. Стигнеев. Изд. 3-е. – М., 2011. – С. 36–60.
11. Jahovsky, A. Grigorij Musatov. Anti-surrealism / A.Jahovsky. – Praha, 1931. – 58 s.
12. Mokry, F.V. Grigorij Musatov / F.V. Mokry // Venkov. 30. ledna 1927 (пер. Д.А. Костиной).

Произведение «Графика Марселя Верте: искусство и мода», созданное автором по имени Клубникина Софья Анатольевна, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная. Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице klubnikinas@mail.ru.



Костина Дарья Алексеевна
аспирант кафедры истории искусств,
Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина.
Екатеринбург, Россия, e-mail: darja.kostina@gmail.com

Статья поступила в редакцию 18.08.2015
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_3/19
© Д.А. Костина 2015
© УралГАХА 2015

THE UNLIVED PAST: GRIGORY MUSATOV'S WORKS FROM THE 1920s AND MASS PORTRAIT PHOTOGRAPHY

Kostina Darya A.

PhD student,

Ural Federal University,

Ekaterinburg, Russia, e-mail: darja.kostina@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the works that the Russian émigré artist Grigory Musatov produced during the 1920s. The text describes and analyses his specific artistic interpretation of the visual features of mass portrait photography. Grigory Musatov's paintings and drawings are examined in the context of the general trend towards a creative apprehension of the phenomenon of mass-produced, portrait photography in Russian and Western European art of the first third of the 20th century.

Key words

art of the Russian emigration of the first wave, mass portrait photography, neo-Primitivism (Primitivism), G.A.Musatov (1889-1941), Russian artists in Prague

References

1. Barthes, R. (2011) Camera Lucida: Reflections on Photography. Moscow. (in Russian)
2. Benjamin, W. (2013) A Short History of Photography. Moscow. (in Russian)
3. Bessonova, M.A. (1893) Henri Rousseau and French Naïve Artists. In: Primitive and its Place in Artistic Culture of Modern and Contemporary History. Moscow: Nauka. P.133-159. (in Russian)
4. Bogomolov, Yu. (2011) How Time Works in Photography. In: Stigineev, V.T. (ed.) Photography: Problems of Poetics. Moscow. P. 98-102. (in Russian)
5. Elenev, N. (1928) Russian Fine Arts in Prague. In: Postnikov, S.P. (ed.) Russians in Prague: 1918-1928. P. 284-310. (in Russian)
6. Pospelov, P.P. (1990) "Jack of Diamonds": The Primitive and Urban Folklore in Moscow Paintings of the 1910s. Moscow (in Russian)
7. Saltykova, E.I. (1997) Mass Portrait Photography of the late 19th – early 20th century and Problems of the Primitive. Primitive in Fine Arts: Proceedings of Research Conference. Moscow. P. 136-147. (in Russian)
8. Sontag, S. (2014) On Photography. Moscow (in Russian)
9. Strigalev, A. (2011) Pirosmanni and Photography. In: Stigineev, V.T. (ed.) Photography: Problems of Poetics. Moscow. P. 264-273. (in Russian)
10. Khrenov, N. (2011) Photography in Cultural Context. In: Stigineev, V.T. (ed.) Photography: Problems of Poetics. Moscow. P. 36-60. (in Russian)
11. Jahovsky, A. (1931) Grigorij Musatov. Anti-surrealismus. Praha. (in Czech)
12. Mokřý, F.V. Grigorij Musatov. Venkov. 30. ledna 1927. (in Czech)

Article submitted 18.08.2015

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2015_3/19

© D.A. Kostina 2015

© USAAA 2015