

Н.В. ШТОЛЬДЕР

НОВЫЙ СИНТЕЗ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ АРХИПА КУИНДЖИ И ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА

Наталья Владимировна Штольдер,

Гжельский государственный университет,
кафедра изобразительного искусства и народной
художественной культуры,
доцент

Электроизолятор пос., д. 67, Раменский район,
Московская область, 140155, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0003-0826-7597; SPIN 6329-3819
E-mail: n.shtolder@mail.ru

Реферат. В статье в сопоставительном ракурсе рассматривается пейзажная живопись русского художника Архипа Ивановича Куинджи (1842–1910) и швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853–1918). В области европейского пейзажа XIX–XX вв. эти выдающиеся мастера отмечены одновременно как академические фигуры и как преобразователи формы. Космическое видение Универсума, эмоциональное восприятие природы и высокое живописное мастерство, а также страстное служение искусству во многом сближает творчество А. Куинджи и Ф. Ходлера. В отечественной науке такой ракурс исследования их творчества выдвинут впервые. Применяя формально-стилевой анализ и иконографический метод, было выявлено, что в их эволюционном развитии наблюдается определенная синхронность в движении от реализма к синтетическим образам природы. В их зрелых и поздних работах реалистическое, романтическое, символи-

ческое переплетаются в разнообразных синтетах. В решении пространства орнаментализм в пейзажах Ф. Ходлера встречается с последовательным декоративизмом зрелого А. Куинджи. Художники пересекаются в иконографическом аспекте, обращаясь к сходным мотивам, например: одинокое дерево, группа деревьев, горные вершины, закаты. Их работы сопоставимы в плане обобщения, отбора, применения ритма в организации живописной композиции. В пейзажах А. Куинджи и Ф. Ходлера заложена идея возвышенного, идея «планетности» мира. Цель этих художников – создание обобщенного образа природы – соотносима со стремлением к символу. Проведенный сопоставительный анализ является своеобразным мостом между русской и швейцарской культурами, а также подтверждает мысль о том, что в изучаемую эпоху А. Куинджи и Ф. Ходлер создавали пейзажи-идеи, в которых наблюдается субъективное видение мироздания и новаторская форма изображения образов природы, что в свою очередь повлияло на развитие европейской пейзажной живописи в XX веке.

Ключевые слова: русская и западноевропейская пейзажная живопись, А. Куинджи, Ф. Ходлер, реализм, символизм, пейзаж-идея, изобразительное искусство.

Для цитирования: Штольдер Н.В. Новый синтез в пейзажной живописи Архипа Куинджи и Фердинанда Ходлера // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 1. С. 61–73. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-61-73.

*«Как я пленялся формой природы,
Где мысли след божественной оставлен!»*
И.В. Гёте. 1826 [1, с. 299]

Границы исторически сложившихся жанров в европейской и русской живописи на рубеже XIX–XX вв. претерпевали метаморфозы. «Новый стиль начался в живописи пейзажем, сделал его надолго главенствующим жанром и выработал пейзажный подход ко всем явлениям окружающего мира», — отмечал А. Федоров-Давыдов [2, с. 126]. В этот противоречивый период были мастера пейзажа, которые страстно желали обновления, но двигались в этом направлении, не разрывая пуповину с традицией, с органичной и сакральной сутью живописи. К ним, несомненно, относятся выдающийся русский пейзажист Архип Иванович Куинджи (1842–1910) и знаменитый швейцарский художник Фердинанд Ходлер (1853–1918). Недавняя крупная выставка произведений А. Куинджи (Москва, Государственная Третьяковская галерея, ГТГ, 06.10.2018–17.02.2019) и приуроченные к юбилею выставки работ Ф. Ходлера (Женева, Музей Рат, 20.04–19.08.2018; Берн, Кунстмузеум, 14.09.2018–13.01.2019) снова с успехом подтвердили это положение¹.

В области европейского пейзажа русский и швейцарский художники выделяются одновременно как академические фигуры и как преобразователи формы. Космическое видение Универсума и эмоциональное восприятие природы, воображение и связанное с ним композиционное дарование, близкие мотивы

и высокое живописное мастерство, а также страстное служение искусству во многом сближают творчество А. Куинджи и Ф. Ходлера. В эволюционном развитии пейзажного жанра этих художников наблюдается определенная синхронность в движении от реализма к синтетическим образам природы. В их зрелых и поздних работах реалистическое, романтическое, символическое переплелись в разнообразных «замесах», что является предметом более пристального изучения. Предлагаемый сопоставительный анализ пейзажного творчества А. Куинджи и Ф. Ходлера выдвигается впервые, что во многом дополняет имеющиеся знания о творчестве этих выдающихся художников. Такой ракурс исследования позволяет увидеть, что в переломную эпоху последней трети XIX — начала XX в. ими был осуществлен прорыв к новому видению и к новой интерпретационной форме изображения образов природы, который повлиял на развитие пейзажной живописи и в целом европейского искусства XX века.

ПУНКТИРЫ СУДЬБЫ И ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Географическое расхождение и относительная хронологическая близость А. Куинджи и Ф. Ходлера не мешают увидеть пересечения в их мировоззрении и близкие подходы в художественном языке, возникшие в условиях существования многополярных движений и направлений европейской живописи изучаемого периода. Прежде всего это реалистическая основа в наблюдении природы и интерес к передаче глубокого пространства. Уточняя этот момент, следует подчеркнуть, что оба художника вышли из реализма. Однако, как известно, реалистическая традиция в русской и западноевропейской живописных школах имела свои отличительные особенности, базирующиеся на своеобразии исторической ситуации в каждой стране, в нашем случае соответственно в России и Швейцарии, а также на условиях и приоритетных векторах

¹ В настоящее время возобновился интерес, казалось бы, к уже хорошо изученным произведениям реформатора русской пейзажной живописи А. Куинджи [3]. В разные годы о феномене А. Куинджи писали М. Неведомский, И. Репин, А. Ростиславов, И. Тургенев, И. Крамской, А. Бенуа, И. Грабарь, А. Федоров-Давыдов, В. Манин, В. Круглов, В. Турчин, И. Голицына, И. Шувалова, О. Атрошенко и др. В последние десятилетия пейзажи Ф. Ходлера — одного из лидеров европейского символизма — все больше и больше привлекают внимание исследователей [4]. Его пейзажное творчество в разные периоды анализировали К.А. Лоосли, Г. Вельфлин, Ю. Брюшвайлер, Л. Варшавский, О. Бэчманн, М. Фишер, С. Патри, Б. фон Вальдирх, Г. Бём, Х. Клемм, П. Мюллер, М. Брюннер, Д. Бломе, Н.М. Гюдель, Л. Мэдлин и др.

развития искусства живописи в этих странах, в том числе в плане выбора тем и жанров [5, с. 107–140]².

Поэтическое видение природы, сопряженное с глубоким внутренним чувством, которым отличались оба художника, связано с романтизмом. Здесь следует помнить о существовании непрерывной романтической традиции в западноевропейском искусстве в отличие от ее единичных прерывистых проявлений в русском искусстве [5, с. 71]. На становление Ф. Ходлера в наибольшей степени повлиял его учитель Бартеlemi Менн (1815–1893) — крупный швейцарский пейзажист, ученик Ж.-О.-Д. Энгра (1780–1867) и Ж.-Л. Лугардона (1801–1884)³. Романтизм и лиризм А. Куинджи были подготовлены творческой деятельностью А. Саврасова (1830–1897) и Ф. Васильева (1850–1873), давших отечественному пейзажу новое душевное звучание.

И, наконец, следует сказать, что связь с символизмом и модерном была у художников весьма несхожей. Для Ф. Ходлера, который в начале XX в. преимущественно общался в среде европейских «сецессионистов», движение по пути обновления живописи было естественным процессом⁴. Творческое общение А. Куинджи проходило в большей степени в кругу передвижников и академической среде, с которой в зрелый период своего творчества он находил

все меньше точек соприкосновения⁵. Повороты их судьбы и историко-художественная данность в немалой степени выявляют различия в направленности их исканий.

Ф. Ходлер и А. Куинджи не были знакомы. Швейцарец не посещал Россию, но интересовался эстетическими взглядами Л.Н. Толстого. А. Куинджи несколько раз выезжал за границу — в 1873, 1875, 1878, 1885 гг., в частности, дважды во Францию. В 1898 г. он вместе с учениками посетил несколько культурных европейских центров, в том числе выставки «сецессионистов» в Вене и «декадентов» в Мюнхене. Куинджи-педагог воспитал плеяду символистов и декоративистов, среди которых — Н.К. Рерих (1874–1947), К.Ф. Богаевский (1872–1943), Ф.Э. Рушиц (1870–1936). Самый знаменитый из них Н.К. Рерих встречался с Ф. Ходлером и они высоко ценили друг друга [7, р. 70]. Опосредованная связь между двумя художниками проходит через Камиля Коро (1796–1875), который был другом и почитателем Б. Менна⁶.

И Ф. Ходлер, и А. Куинджи вышли из бедных слоев общества — соответственно из семьи плотника и семьи сапожника; оба потеряли родителей в раннем детстве. Оба начинали свою художественную карьеру с писания «видов», учились ремеслу и всегда уважали эту сторону творчества. Например, в юности Ф. Ходлер увлеченно копировал работы известного в России швейцарского мастера Александра Калама (1810–1864), затем более двадцати лет участвовал в пейзажном конкурсе его имени [9, с. 3–15]. А. Куинджи высоко ставил произведение А. Калама и, будучи профессором Академии художеств (1894–1897), советовал своим ученикам копировать его рисунки с деревьями [10, с. 348–349].

Оба художника нашли свое главное вдохновение на родине. В начале творческого пути

² Отечественное искусство в этот период прежде всего волновала социальная проблематика, и поэтому на первый план выходила жанровая композиция с оценочными моментами текущей реальности, а пейзажная живопись если и не была на вторых ролях, то все же как жанр не занимала ведущей роли. Швейцарское общество было озабочено вопросами национальной идентичности и развитием национальной экономики, одним из направлений которой был туризм. Поэтому главный вектор развития культуры и искусства был обращен к темам из национальной истории и к развитию национального пейзажа.

³ По мнению современников, Б. Менн был одним из лучших педагогов в Европе. Он выступал за индивидуальность мировоззрения своих учеников, ратовал за внесение момента экспрессии в объективное изображение природы [6, с. 90–91].

⁴ Это движение сопровождалось перманентным участием в национальных и международных выставках. В 1908 г. Ф. Ходлер был избран председателем Общества швейцарских художников, скульпторов и архитекторов, что позволило ему занять доминирующую позицию в швейцарском искусстве [6, с. 89].

⁵ С 1882 г., удалившись в силу личных причин от выставочной деятельности, а позже отстраненный коллегами от преподавания в Академии художеств, А. Куинджи, по сути, стал одиночкой. Понимаемый и поддерживаемый многочисленными друзьями и учениками, в последние годы жизни он не был включен в активный художественный процесс, закрыв от показа свои новаторские искания.

⁶ Первый биограф русского художника А.И. Куинджи Михаил Петрович Неведомский (1866–1943) в 1913 г. в своей книге сравнивал А. Куинджи с К. Коро, отмечая субъективизм и свободу того и другого [8].

А. Куинджи обращался к природе севера России, писал остров Валаам, Ладожское озеро, а также целый ряд произведений связан с полями, лесными рощами средней полосы, с просторами реки Волги [3]. В зрелые годы художник преимущественно изображал южную природу — Крым, Днепр, горные вершины Кавказа.

Пейзажи Ф. Ходлера раскрывают своеобразие природы Швейцарии. В этой части его творчества можно выделить две крупные темы. Первая — это пейзажи бернского кантона, связанные прежде всего с местами его детства, с ландшафтами возле озер Тун и Бриенц, с горными хребтами Низен и Штокхорн. Вторая тема обращена к окрестностям Женевского озера (озеро Леман), где он провел основную часть своей жизни. В этой части его работ, помимо непосредственно пейзажей с озером, выделяются мотивы с горным массивом Юра, с горами Салев и Монблан. Кроме того, ряд пейзажей выполнен в кантоне Тичино [10].

Со временем каждый из художников предал пейзажному жанру значение объемной книги мироздания, в которой изображение природы — это не просто «вид», но психофизический и метафизический «портрет» той или иной местности и одновременно идея Универсума в целом. В теоретическом аспекте Ф. Ходлер опирался на свою теорию параллелизма, А. Куинджи — на интуицию, личный опыт и научные знания⁷. Сопоставляя в целом образы природы этих художников, можно отметить, что у А. Куинджи преобладает затаенное страстное чувство переживания каждого момента бытия природы, он погружается в ее тайны душевно и сердечно, поэтому от его холстов нередко веет одновременно торжественностью и глубокой светлой грустью. В отличие от такого видения у Ф. Ходлера превалировало рациональное начало. Ментально подразумеваемая символистские смыслы в пейзажных образах, он целенаправленно искал в реальности соответствующие гармонии, четко продумывал композиционные и текстурные подходы для их выражения.

⁷ Ходлер был теоретиком искусства. Свои основные эстетические принципы он изложил на публичной лекции «Миссия художника» в 1897 в Фрибуре. См.: Ferdinand Hodler. La Mission de l'Artiste // La Liberté de Fribourg, 8, 19, 20 mars 1897 [11, с. 438–443; 12, р. 166–187]. А. Куинджи не оставил никакого эпистолярного наследия.

Цель этих художников — создание обобщенного образа природы — соотносима со стремлением к символу. В этом смысле орнаментализм в пейзажах 1900–1910-х гг. Ф. Ходлера [13, S. 19–33] встречается с последовательным декоративизмом зрелого А. Куинджи [8]. Импрессионизм в его французском варианте не был близок ни тому, ни другому, но оба были глубоко увлечены экспериментами в области света и цвета в живописи. Общаясь с ведущими современными учеными и знакомясь с их помощью с последними достижениями физики, химии, физиологии, они ощущали единство науки и искусства [11, с. 28; 351–352]. Однако А. Куинджи изучал в большей степени цвето-тональные отношения, возможности цветового пятна в передаче пространства. Его искания лежали в области обновления станковой картины. Ф. Ходлер преимущественно выявлял возможности цветной линии, применяя ее орнаментальные свойства для решения пространства. Эта особенность в немалой степени была связана с его работой в монументально-декоративной живописи. Тем не менее мощное обобщение и синтетические решения, к которым они пришли в зрелые годы и в своем позднем творчестве, сближают этих художников. В эти периоды живописные опыты для них стали интереснее законченного результата. Следует также отметить такой сходный аспект в их пунктирах судьбы, как успех при жизни — счастливое соединение элемента новаторства и признания у публики.

ЭТАПНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

На пике своей известности в течение краткого периода А. Куинджи написал три знаменитых полотна — «Березовая роща» (1879, ГТГ), «Лунная ночь на Днепре» (1880, Государственный Русский музей, ГРМ) и «Днепр утром» (1881, ГТГ). С точки зрения современного высказывания художник создал своеобразные картины-идеи, представляющие соответственно образ дня, ночи и утра. Нет ли в этом интуитивного зачатка символизма:

каждый холст как символ одного из времени суток? Анализируя двойственные моменты в творчестве художников 1880-х гг., В. Турчин (1941–2015) отмечал, что в «Березовой роще» А. Куинджи ошутима встреча академической традиции и протомодернизма [14, с. 28]. Это парадоксальное сочетание можно наблюдать в том числе в многочисленных этюдах к этой картине. В них, с одной стороны, художник применял натурное видение рощи в плане академического понимания пропорций и перспективы, с другой стороны, он производил композиционный отбор изобразительных средств, акцентируя или удаляя изображаемые формы деревьев или формы между ними в количественном и колористическом отношении, т. е. двигался по пути обобщения и упрощения. Он осуществлял передачу пространства на плоскости с помощью цвета и света, дерзко включая в полотно неожиданные подсказки самого живописного материала, свойства краски и основы, обусловленные лично разработанными техническими приемами. А. Ростиславов (1860–1920) давал «Березовой роще» такие положительные характеристики, как: «околдовавшая правдивой силой», «художественная фееричность», «запечатлены экстаз, радость художника». Тем не менее отмечал и недостатки: она театральна, слабо рисована и шокирует оставленный тон коричневого подмалева, который вовсе не живописен и одинаков в теневых местах всех стволов и сучьев [15, с. 6]. Сегодня мы понимаем, что везде оставленный одинаковый коричневый тон усиливает световую контраст, точно передающий состояние солнечного дня, и одновременно придает холсту выразительность и художественное единство. Монохромный подмалевок и компоновка заднего плана в уплощенные цветовые массы — это элементы свободного опыта и новшество, показывающие эстетические возможности *декоративности* в живописи. Сегодня эта работа А. Куинджи воспринимается как оригинальный вариант пейзажа-идеи, опередившего свое время.

«Березовая роща» А. Куинджи пересекается с решением рощи в «Буковом лесе» (1885, Кунстмузеум, Золотурн) Ф. Ходлера. В этом этапном произведении изображены в повторяющемся ритме стройные стволы деревьев,

которые художник соотносил с содержанием вертикальной линии как символа жизни. Ф. Ходлер считал эту работу своим первым «параллелистским» пейзажем [16; 6, с. 13], который, на наш взгляд, также является пейзажем-идеей. «Березовая роща» и «Буковый лес» сопоставимы в плане создания индивидуальных гармоний на основе повтора форм и организации света в композиции пейзажа.

Крупные по размеру пейзажи Куинджи — «Крым», «Радуга», «Облака» (все созданные в 1900–1905-х гг.), хотя некоторые из них и считаются незаконченными, поражают сегодняшнего зрителя цельной изобразительно-смысловой идеей, эпичностью и романтизмом. Но главные инновации русского мастера очевидны в его многочисленных поздних этюдах и эскизах [15, с. 27]. Куинджи не выполнял общественных монументальных работ, однако, несмотря на небольшой формат многих его этюдов, они монументальны по заложенной в них идее космичности мироздания и обобщению.

Ф. Ходлер создал целый ряд новаторских произведений в области пейзажной живописи преимущественно в 1900–1910-х гг., например, «Женевское озеро, вид от Шексбра» (1904), «Озеро Тун с отражением» (1904), «Эйгер, Мёнх, Юнгфрау над морем тумана» (1908), «Вид на Низен от Хойстриха» (1910), «Пейзаж в окрестностях Ко с растущими облаками» (1917) и др. Именно в пейзажах он ощущал творческую свободу и нередко экспериментировал, как в плане композиционной организации пространства, так и в области техники живописи [10]. Под влиянием немецких экспрессионистов и французских фовистов в пейзажных работах этого периода Ф. Ходлер все больше внимания уделял цветовой экспрессии.

А. Куинджи считал, что работа над пейзажем начинается с выношенного впечатления от природы, а уже затем следует сосредоточить внимание на передаче освещения и решения планов через тон и *цветовой ритм*; последний очень важен, так как создает ощущение единства в картине [8]. «Ничто так не очаровывает меня, как *упорядоченные формы*. На протяжении двадцати лет я замечал подобные феномены и воспроизводил эти сходства, эти подобию», — писал Ф. Ходлер [17, р. 21]. Повтор и подобие элементов, считал художник, соз-

дает в произведении чувство единства. Если в пейзажах Н. Пуссена (1594–1665) и К. Лоррена (1600–1682) наблюдается синтез, обусловленный задачами классицизма, то в работах А. Куинджи и Ф. Ходлера возникает новый синтез рубежа XIX–XX вв.: субъективное впечатление, обдумывание идеи-образа, применение элементов стилизации, орнаментики, повышенное внимание к организации различных форм: объемной, пятна, мазка, линии. Можно сказать, что пейзаж, обусловленный веяниями ведущих в этот период направлений — модерном и символизмом, расширяет свои смыслы, становясь самостоятельным художественным высказыванием — пейзажем-настроением, пейзажем-впечатлением, пейзажем-идеей, синтетическим пейзажем, декоративным пейзажем и т. д.

В творчестве этих художников прослеживается подспудная религиозная линия, возвышенное мироощущение, «богоискательство». Природа в их полотнах воспринимается как проявление божественного, а свет — как его особый элемент. Сам А. Куинджи называл себя «религиозным человеком»; М.П. Неведомский относил его религиозность к «пантеистическому деизму» [8, с. 319–324]. Специалисты по Ф. Ходлеру также отмечают его пантеистическое восприятие мира, в котором в единстве существуют реалистическое и мистическое [18].

Философские по содержанию пейзажи «Путь избранных душ» (1893, частное собрание) Ф. Ходлера и «Сумерки» (1890–1895, ГРМ) А. Куинджи пересекаются в таинственности, медитативности, в чертах, близких к символизму. В определенной степени они ассоциируются с пейзажами немецкого романтика К.Д. Фридриха (1774–1840). Пейзаж «Сумерки» наполнен меланхолической поэзией. В общем приглушенном тоне холста просматриваются убегающая на холм пустынная дорога и покачнувшийся крест, намекающий на мгновенность и недолговечность земной жизни, который почти сливается с землей, тогда как серп луны — знак небесного явления далек и неподвижен в своей величии и нездешности [19, с. 20]. Ходлеровская работа «Путь избранных душ» обусловлена эзотерикой французского общества «Роза + Крест». В центре этого полотна изображена тропинка, обрамленная

кустами роз — символом жертвенности и красоты, ведущая к кресту, возведенному на ее вершине [20, S. 136–137]. С точки зрения композиции при сопоставлении этих пейзажей очевидны черты различия в подходах двух художников. У А. Куинджи прочитывается повествовательный аспект и саврасовская лирическая линия, отсылающая к образам русской литературы, тогда как в центрально-симметричном решении Ф. Ходлера преобладает умозрительно-дидактическое начало.

Оба художника обращались к изображению лунного света. Например, «Дарьяльское ущелье» (между 1890 и 1895, ГТГ), «Лунная ночь на Днепре» (1880, ГРМ) А. Куинджи и работы Ф. Ходлера с изображением хребтов Эйгер, Мёнх и Юнгфрау при лунном свете (1908–1909) соотносимы с точки зрения их завораживающей нездешней таинственности. Кроме того, в этих примерах заметна важная точка соприкосновения художников в области формы — создание иллюзии глубокого пространства и одновременно сохранение эффекта ковровости картинной плоскости, благодаря ритмическому, декоративному укладу изображения, а также применению элементов экспрессии.

Однако можно наблюдать, что эти экспрессивные моменты имеют и определенные различия. А. Куинджи проявлял свой темперамент через радость переживания цветовых гармоний, любовь к световоздушным и цветовым эффектам в природе, которые он наблюдал с детства. В творческом методе А. Куинджи экспрессия возникала с помощью усиления и обобщения цветового пятна, мастерство в применении которого граничило с фокусом и волшебством. Экспрессия в ходлеровских решениях была сопряжена с его теорией «параллелизма» и основана на его личной эмоциональности. Поздние «лунные» композиции Ф. Ходлера близки абстракции.

Космичность в пейзажах А. Куинджи отмечали еще его современники, в частности М.П. Неведомский считал: «Из певца просторов он, можно сказать, стремился сделаться певцом Космоса...» [8]⁸. В ходлеровских интер-

⁸ Сегодня искусствоведы также акцентируют внимание на этой характерной черте творчества А. Куинджи [19, с. 15, 21, с. 32].

претациях озерных мотивов и горных вершин зрелого и позднего периодов также можно увидеть космические элементы. Поздние пейзажи Ф. Ходлера европейские исследователи нередко называют *планетными*, в том числе руководствуясь собственным высказыванием художника, который в беседе с молодым ученым И. Видмером (1876–1934) говорил о намерении писать «планетные» пейзажи [22, р. 185].

У того и другого мастера наблюдается определенная характерная серийность. У А. Куинджи, например, — это серии работ с видами степи и морских пространств, березовыми рощами и облаками, зимнего леса [19]. У Ф. Ходлера — серии, вдохновленные озерами и вершинами гор [10; 11]. Нередко художники, не меняя точку зрения и композицию, обращали внимание на идею определенного состояния природы и в связи с этим варьировали свет, цвет, ритм пластических элементов. При этом рисунок становился своеобразным символом конкретного ландшафта в различное время суток. С одной стороны, в таком подходе узнаваемо изображение определенного места и времени, с другой стороны, наблюдается своего рода архетип: озеро, гора, дерево, степь, река.

АСПЕКТЫ ИКОНОГРАФИИ, КОМПОЗИЦИИ И ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Произведения А. Куинджи и Ф. Ходлера пересекаются в иконографическом аспекте. Они обращаются к сходным мотивам, например: водные просторы, одинокое дерево, группа деревьев, горные вершины, закаты, облака.

Мотив с прозрачной водой, сквозь которую на переднем плане видны камни, — новшество в пейзажной живописи изучаемого периода. В этом плане закономерно сопоставление таких произведений, как «Ладожское озеро» (1873, ГРМ) А. Куинджи и «Озеро Тун с отражением» (1904, частное собрание) Ф. Ходлера, в каждом из которых прекрасно передан этот поразительный пространственно-иллюзорный эффект. Здесь ясно прочитываются различия в подходах: романтический реализм первого

и символистский декоративизм второго, обусловленные в том числе временем создания этих пейзажей.

Мотив одинокого дерева находим у обоих художников — например, «Ель в Шамби» (1905, частное собрание) у Ф. Ходлера и «Сосна» (между 1898–1908, Тверская областная картинная галерея) у А. Куинджи. Для этих изображений характерен «портретный» подход, но с различными акцентами. Ф. Ходлер расположил дерево по центру композиции, внимательным образом отметил характерные особенности «лика» внутри его силуэта, подчеркнув его с помощью практически плоского фона. Ель у художника превращается в особое древо-знак, так как сверху его наподобие нимба обрамляют декоративно изображенные облака. А. Куинджи решает сходный мотив с акцентом на цвето-декоративный эффект с моментом нарратива. В его холсте пятно яркого локального голубого неба контрастирует с активным объемом сосны. Ее неустойчивое положение, нависающие корни, а также красноватые акценты в самой живописи вносят ноты тревоги и романтизма.

Исследователь творчества А. Куинджи В. Манин отмечал, что горные пейзажи художника — это декоративная живопись [23, с. 64]. Серии с горными хребтами Ф. Ходлера близки к горным мотивам с Казбеком и Эльбрусом А. Куинджи в декоративном аспекте [24]. Сопоставляя, например, «Эльбрус. Лунная ночь» (1890–1895, ГТГ) А. Куинджи (рис. 1) и «Веттерхорн» (1912, Кунстмузеум, Винтертур) Ф. Ходлера (рис. 2), можно заметить следующее. Первый насытил свой мотив мощным контрастом света и тени, найдя точные цвето-тональные отношения; второй стремился к гармонии через равновесие и упорядоченность форм с преобладанием графизмов. Или, например, в куинджевском «Ай-Петри. Крым» (1898–1908, ГРМ) пространство выстраивают разной напряженности тона магического синего цвета, организующие в том числе силуэты хребтов и всплески волн. В данном случае А. Куинджи применял живописный плотный, близкий к квадратному размеру мазок. Хребты и рябь на озере в пейзаже «Озеро Тун с хребтом Штокхорн» (1904, частное собрание) Ф. Ходлера решены с применением упругой



Рис. 1. А.И. Куинджи. Эльбрус. Лунная ночь
1890—1895 гг. Бумага на холсте, масло. 37,7 × 56,8. Инв. № 885.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4574767>

цветной линии, уплощенного цветового пятна. Кроме того, следует подчеркнуть, что одновременно с реализмом в этих изображениях горных хребтов неотступно существует метафизический момент, связанный с мироощущением художников⁹.

Овал и горизонталь — нередкий композиционный принцип в пейзажах обоих художников. Ф. Ходлер, например, в период между 1895 и 1911 гг. создал серию холстов на тему «Женевское озеро, вид от Шексбра», и в каждом очевидно применение высокого горизонта. Мотив рассматривался как будто с птичьего полета. Закольцованная, овальная композиция несет в себе символистский подтекст, подчеркивает единство элементов природы [26].

⁹ В символистском словаре в треугольной форме горы, острым краем устремленной к небу, заложены определенные смыслы, например, смысл движения, а в эзотерическом плане эта форма означает духовную устремленность [25, с. 37–41].

В свою очередь, «Крым» (1900–1905, ГРМ) А. Куинджи также может быть примером пейзажа с высоким горизонтом и определенной стилизации.

У Ф. Ходлера и А. Куинджи нередко встречается симметричное построение холста — один из классических принципов европейской живописи. Их пейзажные композиции, в которых главными элементами являются облака, наполнены поэтическим чувством и тайной; их точно найденные формы сопоставимы с разнообразными душевными состояниями.

Серия «Закатов» А. Куинджи — это космическое откровение природы и необычайное колористическое пиршество. Его закаты метафоричны и связаны с темой угасания [23, с. 36]. В крупном полотне художника «Красный закат» (1905–1908, Метрополитен Музеум) главным персонажем является облако, из которого пробиваются лучи солнца, причем форма этого облака обобщена и отсылает к округлым

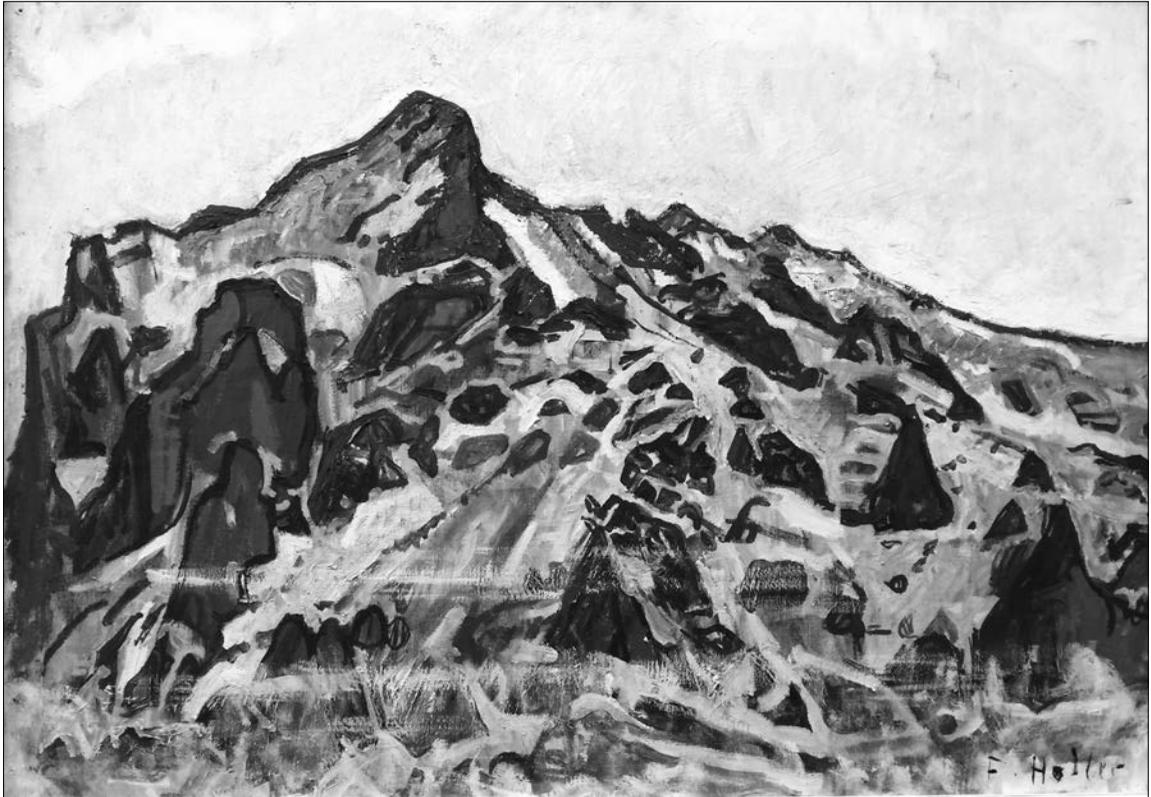


Рис. 2. Ф. Ходлер. Веттерхорн.
1912. Холст, масло. 65 x 88.
Кунстмузеум, Винтертур

Источник: <https://www.wikiart.org/en/ferdinand-hodler/wetterhorn>

формам стиля модерн, так же, как и применение плавной линии¹⁰.

Мотив заката у Ф. Ходлера — это мистическое движение в бесконечность, связанное с личными переживаниями и темой смерти. Ряд этюдов с закатами на Женевском озере были инспирированы предчувствием ухода его подруги В. Годе-Дарель (1873–1915) [20, S. 280–281]. «Закат» (1890–1895, ГРМ) А. Куинджи

и «Закат на Женевском озере» (1914, Кунстхаус, Цюрих) объединяет странный и таинственный ритм горизонтальных полос, близкое ощущение величия и непостижимости небесной мистерии.

Тему *сакральности* горизонтали можно наблюдать у А. Куинджи и Ф. Ходлера в мотивах со степью и лугом, горами и водной поверхностью. У того и другого художника композиционное решение подразумевает наличие верха и низа, неба и земли — эти элементы находятся в гармонии и единстве, в отличие, например, от близких к абстракции пейзажей-композиций Э. Нольде (1867–1956) и Н. де Сталя (1914–1955), где горизонталь исчезает, уступая место трагическому смешению или хаосу.

Техника живописи А. Куинджи и Ф. Ходлера заслуживает особого рассмотрения. Например, Ф. Ходлер нередко выстраивал композицию света благодаря фресковому эффекту, т. е. используя свечение поверхности холста.

¹⁰ В работе «Символизм в России» (1996) Владимир Круглов называет ряд имен и произведений, являющихся, по его мнению, предтечами символизма в России. Среди них речь идет о творчестве А. Куинджи. Автор пишет: «С 1870-х годов перспективные для отечественной живописи поиски новых средств выразительности, прежде всего новых возможностей цвета, вел А.И. Куинджи [27, с. 7] Его полные таинственности пейзажи “Сумерки” и “Закат” с их условным декоративным колоритом являются примерами символистского преображения и “отстранения” природы. Тяга мастера к обобщению и одухотворению формы, декоративности во многом близка устремлениям мюнхенского символизма».

А. Куинджи в этом смысле применял в масле приемы акварельной техники. Отметим также их технические пересечения в создании фактурного контраста — сочетание прозрачного подмалева, корпусной кладки мастихином и процарапывания, а также использование тонированных грунтов. Свои этюды А. Куинджи нередко писал на бумаге, цинке, клеенке. Ф. Ходлер часто работал на просто проклеенных холстах.

* * *

Куинджи намного опередил свое время и был довольно одинок в кругу передвижников. Тем не менее его оригинальность и новизну видели И.Е. Репин (1844–1930), И.Н. Крамской (1837–1887), понимали ученики. Его темперамент и эпичность в стилевом отношении не были близки рафинированному петербургскому модерну и символизму. Однако в статье 1900 г., предназначенной для французского читателя, А.Н. Бенуа (1870–1960) назвал А. Куинджи «великим и вечным искателем новых колористических задач» и отвел ему место в истории нашей живописи, аналогичное тому, какое принадлежит К. Моне (1840–1926) во Франции [8]. Зрелое и позднее творчество А. Куинджи можно отнести к протосимволизму, а разработки в его поздних этюдах сопоставимы с живописью модернистов. А. Куинджи — реалист и романтик с чертами символизма и модерна в зрелом и позднем творчестве.

Ф. Ходлер органично воспринял набирающий силу европейский символизм, чему способствовало его окружение и в целом сильная романтическая европейская традиция. В зрелый период его пейзажи становятся синтетическими, соединяя в себе то, что художник видит, знает и сверхчувствует; они близки символизму, а в некоторых случаях — абстракции. Ф. Ходлер — реалист и символист, в позднем творчестве с элементами экспрессионизма и абстракции.

Независимо от географических границ эти два мастера двигались в одном направлении, обусловленном импульсами и задачами живописи своего времени: идея, символ, индивидуальность, синтез, а отсюда декоративизм. Проведенный сопоставительный анализ является своеобразным мостом между русской и швейцарской культурой, а также подтверждает мысль о том, что в изучаемую эпоху названные

художники создавали пейзажи-идеи, в которых проявились субъективное видение мироздания и новаторская форма изображения образов природы, что, в свою очередь, повлияло на развитие пейзажной живописи и в целом европейского искусства XX века.

Список источников

1. *Гёте И.В.* Избранные стихотворения; Герман и Доротея : Поэма / [сост. О. Лозовецкий]. Москва : Сов. Россия, 1982. 392 с.
2. *Федоров-Давыдов А.* Природа стиля // Русское и советское искусство. Статьи и очерки / послесл. Г. Стернина. Москва : Искусство, 1975. С. 126–183.
3. Архип Куинджи, 1842–1910 / [Государственная Третьяковская галерея]. Москва : [б. и.], 2018. 359 с.
4. Ferdinand Hodler et le Léman. Chefs-d'oeuvre de collections privées suisses. Musée d'art de Pully, 15.03–3.06.2018 / Éd. D. Blome ; N.M. Güdel. Berlin : Hatje Cantz Verlag / Archives J. Brüscheweiler; Genève / et les auteurs, 2018. 205 p.
5. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Москва : Сов. художник, 1980. 261 с.
6. Фердинанд Ходлер. Каталог / ред., сост. Ф. Кэнель. Цюрих : Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. 108 с.
7. *Affentranger-Kirchrath A.* Jawlensky. Le visage interieur. Rencontres avec Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehmbruck, Tauber-Arp. Catalogue de l'exposition. Berne, Edition Benteli, 2001. 240 p.
8. *Неведомский М.П., Репин И.Е.* А.И. Куинджи. Москва : Сварог и К, 1997. 368 с.
9. *Loosli C.A.* Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass. Vol. 1. Bern, Verlag von R. Suter und Cie Publ., 1921. 278 S.
10. Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 1/ Die Landschaften. Teilband 1 und 2 / Hrsg. von O. Bächtli und P. Müller mit B. von R. Bolleter, M. Brunner, M. Fischer, M. Oberli. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2008. Teilbd. 1. 261 S. ; Teilbd. 2. S. 627 S.
11. *Штольдер Н.В.* Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. Москва : БуксМАрт, 2018. 472 с.
12. *Blome D., Güdel N.M.* Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques / Archives Jura Brüscheweiler. Vol. II. Genève: Édition Notari, 2017. 408 p.

13. *Bätschmann O.* Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09.–14.12.2008. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. S. 19–33.
14. *Турчин В.С.* Восьмидесятые... жажда перемен // Европейский символизм / отв. ред. И.Е. Светлов. Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. С. 10–29.
15. *Ростиславов А.* Куинджи. Санкт-Петербург : Изд. Н.И. Бутковской, 1914. 39 с.
16. *Brüschweiler J.* Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht : Biografie, Werk, Rezensionen // Ferdinand Hodler. Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthau Zürich. Berlin : Verlag Nationalgalerie Berlin, 1983. S. 43–169.
17. *Hirsh Sharon L.* Ferdinand Hodler. New York : George Braziller, 1982. 144 p.
18. *Bätschmann O.* Ferdinand Hodler: style et expression // Ferdinand Hodler. 1853 – 1918. Catalogue, Musée d'Orsay, 13.11.2007–3.02.2008. Paris: Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. P. 148–161.
19. Архип Куинджи : альманах. ГРМ / [авт. ст. И. Шувалова]. Санкт-Петербург : Palace Edition, 2010. 180 с.
20. Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag Publ., 2008. 415 S.
21. Архип Куинджи : альбом / текст О. Атрощенко. Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2018. 40 с.
22. *Müller P.* Les paysages de Ferdinand Hodler. Entre réalisme et symbolisme // Ferdinand Hodler. Catalogue, Musée d'Orsay. Paris: Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. P. 174–185.
23. *Манин В.* Архип Куинджи. Москва : Белый город, 2000. 64 с.
24. *Boehm G.* Ferdinand Hodlers «dekorative» Landschaften. Ein Gespräch vor Bildern // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag Publ., 2008. S. 217–227.
25. Ferdinand Hodler. Landschaften / Hrsg. von O. Bätschmann, S.F. Eisenman, L. Gloor. Zürich: VerlagsHaus, 1987. 115 S.
26. Ferdinand Hodler. Landscapes. Catalog. Kunsthau Zürich, March 5 to June 6, 2004 / Edited by T. Bezzola, P. Lang and P. Müller. Zürich ; Berlin ; New York : Scalo Publishers, 2004. 192 p.
27. Символизм в России : альбом / Гос. рус. музей ; авт.-сост. В. Круглов и др. Санкт-Петербург : Palace Edition, 1996. 456 с.

Иллюстрации предоставлены автором статьи

A New Synthesis in the Landscape Painting by Arkhip Kuindzhi and Ferdinand Hodler

Natalia V. Shtolder

Gzhel State University, 67, Elektroizolyator Settlement, Ramensky District, Moscow Region, 140155, Russia
ORCID 0000-0003-0826-7597; SPIN 6329-3819
E-mail: n.shtolder@mail.ru

Abstract. *The article provides a comparative analysis of the landscape painting of the Russian artist Arkhip Kuindzhi (1842–1910) and the Swiss*

artist Ferdinand Hodler (1853–1918). In the field of European landscape painting of the 19th–20th centuries, these outstanding masters are noted both as academic figures and as innovators. The cosmic vision of the Universe, the emotional perception of nature and high pictorial skill, as well as the passionate service to art, in many ways unite the creative works of A. Kuindzhi and F. Hodler. For the first time, Russian science takes such a view on the study of their work. By applying the formal-stylistic analysis and the iconographic method, it is revealed that there is a certain synchronicity in their movement from realism to synthetic images of nature in their evolutionary development. In their mature and later works, the realistic, romantic, symbolic features are intertwined in various

syntheses. In their spacing solutions, the ornamentality of Hodler is comparable to the decorativeness of Kuindzhi. The artists intersect in the iconographic aspect, addressing to similar motifs, for example: a single tree, a group of trees, mountain peaks, sunsets. The artists' works are comparable in terms of generalization, selection and application of rhythm in the organization of painting composition. There are ideas of the sublime and the "planetary" of the Universe in the landscapes of A. Kuindzhi and F. Hodler. The artists' goal to create a generalized image of nature is correlated with the movement to a symbol. This comparative analysis is some kind of a bridge between Russian and Swiss cultures, and it confirms the idea that Kuindzhi and Hodler created the landscapes-ideas in which there were both a subjective vision of the Universe and an innovative painting form of images of nature. Their works influenced the development of European landscape painting in the 20th century.

Key words: Russian and European landscape painting, A. Kuindzhi, F. Hodler, realism, symbolism, landscape-idea, fine art.

Citation: Shtolder N.V. A New Synthesis in the Landscape Painting by Arkhip Kuindzhi and Ferdinand Hodler, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 1, pp. 61–73. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-61-73.

References

1. Goethe J.W. *Izbrannye stikhotvoreniya; German i Doroteya: Poema* [Selected Poems: Hermann and Dorothea: Poem]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1982, 392 p.
2. Fyodorov-Davydov A. *The Nature of Style, Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Stat'i i ocherki* [Russian and Soviet Art. Articles and Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 126–183 (in Russ.).
3. Arkhip Kuindzhi, 1842–1910. Moscow, 2018, 359 p. (in Russ.).
4. Blome D, Güdel N.M. (eds). *Ferdinand Hodler et le Léman. Chefs-d'oeuvre de collections privées suisses. Musée d'art de Pully, 15.03–3.06.2018*. Berlin, Hatje Cantz Publ., 2018, 205 p. (in French).
5. Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [The Russian Painting of the 19th Century among the European Schools]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, 261 p.
6. Kenel F. (ed.) *Ferdinand Khodler. Katalog* [Ferdinand Hodler. Catalogue]. Zürich, Shveitsarskii Fond Kul'tury PRO GEL'VETSIYa Publ., 1988, 108 p.
7. Affentranger-Kirchrath A. *Jawlensky. Le visage intérieur. Rencontres avec Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehmbruck, Taeuber-Arp. Catalogue de l'exposition*. Bern, Benteli Publ., 2001, 240 p. (in French).
8. Nevedomsky M.P., Repin I.E. *A.I. Kuindzhi*. Moscow, Svarog i K Publ., 1997, 368 p. (in Russ.).
9. Loosli C.A. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, vol. 1. Bern, R. Suter und Cie Publ., 1921, 278 p. (in German).
10. *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 1/ Die Landschaften. Teilband 1 und 2 / Hrsg. von O. Bächtli und P. Müller mit B. von R. Bolleter, M. Brunner, M. Fischer, M. Oberli. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Zürich, Scheidegger und Spiess Publ., 2008, part 1, 261 p., part 2, 627 p. (in German).
11. Shtolder N.V. *Ferdinand Khodler. Vzgl'yad iz Rossii* [Ferdinand Hodler. A View from Russia]. Moscow, BuksMArt Publ., 2018, 472 p.
12. Blome D., Güdel N.M. *Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques*, vol. II. Geneva, Notari Publ., 2017, 408 p. (in French).
13. Bächtli O. Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit, *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Szépművészeti Múzeum, Budapest 7.09.–14.12.2008*. Ostfildern, Hatje Cantz Publ., 2008, pp. 19–33 (in German).
14. Turchin V.S. The Eighties... Craving for Changes, *Evropeiskii simvolizm* [European Symbolism]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2006, pp. 10–29 (in Russ.).
15. Rostislavov A. *Kuindzhi*. St. Petersburg, N.I. Butkovskoi Publ., 1914, 39 p. (in Russ.).
16. Brüscheweiler J. Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen, *Ferdinand Hodler. Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich*. Berlin, Nationalgalerie Berlin Publ., 1983, pp. 43–169 (in German).
17. Hirsh Sharon L. *Ferdinand Hodler*. New York, George Braziller Publ., 1982, 144 p.
18. Bächtli O. Ferdinand Hodler: style et expression, *Ferdinand Hodler. 1853 – 1918. Catalogue, Musée d'Orsay, 13.11.2007–3.02.2008*. Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Publ., 2007, pp. 148–161 (in French).

19. *Arkhip Kuindzhi: almanac*. GRM. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 2010, 180 p. (in Russ.).
20. *Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008*. Ostfildern, Hatje Cantz Publ., 2008, 415 p. (in German).
21. Atroshchenko O. (ed.) *Arkhip Kuindzhi: album*. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2018, 40 p. (in Russ.).
22. Müller P. Les paysages de Ferdinand Hodler. Entre réalisme et symbolisme, *Ferdinand Hodler. Catalogue, Musée d'Orsay*. Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Publ., 2007, pp. 174–185 (in French).
23. Manin V. *Arkhip Kuindzhi*. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2000, 64 p. (in Russ.).
24. Boehm G. Ferdinand Hodlers "decorative" Landschaften. Ein Gespräch vor Bildern, *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Katalog. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008*. Ostfildern, Hatje Cantz Publ., 2008, pp. 217–227 (in German).
25. Bätschmann O., Eisenman S.F., Gloor L. (eds). *Ferdinand Hodler. Landschaften*. Zürich, VerlagsHaus Publ., 1987, 115 p. (in German).
26. Bezzola T., Lang P., Müller P. (eds). *Ferdinand Hodler. Landscapes. Catalog. Kunsthaus Zürich, March 5 to June 6, 2004*. Zürich, Berlin, New York, Scalo Publishers, 2004, 192 p.
27. Kruglov V. (ed.) *Simvolizm v Rossii: al'bom* [Symbolism in Russia: album]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1996, 456 p.

СОБЫТИЕ

Российская государственная библиотека, главное здание, Музей книги.
С 17 января по 11 марта 2020 года. Вход свободный

«ПРАЖСКАЯ ЛЕГЕНДА» В МУЗЕЕ КНИГИ

В экспозиции Музея книги открылась мини-выставка из цикла «Художник и книга». В витринах — книга Моше Бродерзона «Пражская легенда». Художник, проиллюстрировавший книгу, — Эль Лисицкий. Оба экземпляра, представленные на выставке, — один в виде свитка, с цветными иллюстрациями, другой, с черно-белыми, в сброшюрованном виде — из фондов Музея книги.

«Пражская легенда» (у неё есть ещё одно название — «Сихас хулин», что в переводе означает «Житейский разговор») увидела свет в 1917 году.

Книга написана на идиш и стилизована под рукопись, созданную в средневековой мастерской. Книга оформлена как свиток Торы, хранится в дубовом футляре-ковчеге.

«Пражская легенда» вышла в количестве 110 экземпляров, 20 из которых раскрашены от руки самим Лисицким.

На выставке в Музее книги можно увидеть и раскрашенный свиток, и сброшюрованный экземпляр с черно-белыми иллюстрациями.

