



Shtolder, Natalya Vladimirovna

*Gzhel State University,
Gzhel, Russian Federation*

Штольдер Наталья Владимировна

*Гжельский государственный университет,
г. Гжель, Российская Федерация*

**THE GRAPHIC HERITAGE
BY FERDINAND HODLER
IN SWISS COLLECTIONS**

**ГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
ФЕРДИНАНДА ХОДЛера
В ШВЕЙЦАРСКИХ
СОБРАНИЯХ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.015

УДК 7.036.4+7.013

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена изучению графического наследия Фердинанда Ходлера. Эта часть творчества швейцарского художника малоизвестна отечественным исследователям и практически не изучалась. Впервые в отечественной искусствоведческой науке автор предпринимает попытку заполнить эту лакуну в изучении наследия знаменитого европейского мастера. Целью данной работы является намерение высветить и кратко охарактеризовать основные собрания, систематизировать рисунки и наброски по тематическому и функциональному признаку и проанализировать их с точки зрения стилистической эволюции, художественной направленности и техники исполнения. В швейцарских музейных и частных собраниях в Цюрихе, Берне, Женеве, Базеле, Ве́ве и других местах сохранено несколько тысяч рисунков и набросков Ходлера. Они высвечивают эволюцию художественного языка мастера от натурального наблюдения и научного изучения формы к созданию идеализированных образов, образов-символов, актуальных для вызовов искусства рубежа XIX–XX веков. Как показывают швейцарские собрания, рисунки художника преимущественно являлись композиционной и исследовательской частью работы над символистскими холстами, монументальными работами, портретами и пейзажами. С точки зрения типологии им применялись быстрые наброски и штудии, многочисленные композиционные и комбинаторские варианты одной темы, которые складывались в серии и циклы. Главным выразительным элементом графики Ходлера являлась экспрессивная и мощная линия. Новизна его художественного мышления состояла в применении теории параллелизма. Художник организовывал формы в своеобразные субъективные орнаментальные коды. В рисунках Ходлер проявил себя одновременно как классик в смысле отношения к форме и как модернист в плане художественно-аналитического подхода к работе над композицией. Швейцарские собрания графического наследия позволяют осмыслить творческий метод художника, так же как и эволюцию его творчества в целом. Философский, композиционный и технический опыт Фердинанда Ходлера, сконцентрированный в его графическом наследии, по-прежнему актуален для теоретиков и практиков изобразительного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: швейцарские собрания графики; Фердинанд Ходлер; графическое наследие; параллелизм; рисунок; композиция; образ-символ.

ABSTRACT

This article explores the graphic heritage of Ferdinand Hodler. This part of the work of the Swiss artist is insufficiently known to the domestic researchers and has practically not been studied. For the first time in the domestic art science, the author tries to fill this gap in the studies of the heritage of the famous European master. The purpose of this work is to highlight and briefly describe the main collections, systematize drawings and sketches according to thematic and functional characteristics and analyze them from the point of view of the stylistic evolution, the artistic direction and the execution technique. Several thousands of Hodler's drawings and sketches have been preserved in Swiss museums and private collections in Zurich, Bern, Geneva, Basel, Vevey and other places. They highlight the evolution of the artistic language of the master from natural observation and the scientific study of form to the creation of idealized images, images-symbols that are relevant to the challenges of art at the turn of the 19th and 20th centuries. As shown in the Swiss collections, the drawings of the artist were mainly an integral compositional and exploratory part of the work on the Symbolist canvases, monumental works, portraits, and landscapes. From the point of view of typology, he used the quick sketches and studies, numerous compositional and combinatorial versions of the same theme, which took shape in series and cycles. The main expressive element of Hodler's graphics is the expressive and powerful line. The novelty of his artistic thinking was in application of the theory of parallelism. The artist organized forms into peculiar subjective ornamental codes. In his drawings, Hodler showed himself both as a classic in terms of his attitude to the form and as a modernist in terms of his artistic and analytical approach to work on composition. The Swiss collections of Hodler's graphic heritage allow us to comprehend the artistic method of the artist, as well as the evolution of his work in general. The philosophical, compositional, technical experience of Ferdinand Hodler, concentrated in his graphic heritage, is still relevant for theorists and practitioners of the visual arts.

KEYWORDS: Swiss graphic collections; Ferdinand Hodler; graphic heritage; parallelism; drawing; composition; image-symbol.

Введение

Выдающийся швейцарский художник Фердинанд Ходлер (1853–1918), столетие со дня смерти которого европейское культурное сообщество отмечало в 2018 году, известен прежде всего своими символистскими композициями, такими как «Ночь» (1890), «Разочарованные души» (1892), «День» (1899), «Избранник» (1893–1894), «Взгляд в бесконечность» (1915) и другими [3; 11]. Эти произведения являются важной частью европейской живописи рубежа XIX–XX веков. Символизм как направление и модерн как ведущий стиль этого периода были во многом направлены на поиск и выражение идеи красоты в современном звучании [1]. В кругу произведений протагонистов этого периода живопись Ходлера выделялась новаторскими композиционными решениями и выразительным линейным декоративным стилем.

Творческий метод художника опирался на теорию параллелизма, которую художник считал своим открытием, оставив потомкам достаточно обширное теоретико-эстетическое эпистолярное наследие [6]. Основные теоретические воззрения на искусство, природу и общество художник изложил в своем знаменитом публичном выступлении «Миссия художника» во Фрибуре (1897) [12, Band IV, S. 299–314]. Ходлеровская теория параллелизма оказалась актуальной и модернистской. Ее принципы в плане обнаружения закономерностей проявления гармонии и восхищения красотой воскрешали опыт прошлого искусства, а в плане включения психологического и экспрессивного моментов развивали его, соотносясь с веяниями времени. На практике теория параллелизма была фундаментом, на котором художник создавал оригинальные идеи-образы, яркие символистские композиции.

В этой связи не меньший интерес и значение представляет графическое наследие Фердинанда Ходлера — его наброски, рисунки, графические эскизы. Изучение этой части «лаборатории» художника подкрепляет сведения о его творческом методе и связанных с ним подходов к работе над композициями, портретами, пейзажами, а также дает основательный фактический материал к осмыслению творчества художника как в количественном и содержательном плане, так и с точки зрения особенностей его художественного языка.

Графика художника, как и его живописные произведения, преимущественно хранится в швейцарских собраниях. Эта часть его художественного наследия малознакома отечественным искусствоведам. Графические произведения Ходлера практически не исследованы, в том числе в связи с их сосредоточенностью в Швейцарии и в силу огромного корпуса этих работ. В данной статье впервые в отечественной искусствоведческой науке автор предпринимает попытку заполнить эту лауну

в изучении творчества знаковой фигуры европейского искусства. Цель работы — высветить и кратко охарактеризовать основные собрания, в которых хранится графическое наследие Фердинанда Ходлера, систематизировать рисунки и наброски по тематическому и функциональному признаку, проанализировать ходлеровские рисунки с точки зрения их стилистической эволюции, художественной направленности и техники, применяя в ходе исследования формально-стилевой и сопоставительный анализ, который осуществлен на фоне его теории параллелизма и в контексте его творчества.

Швейцарские собрания графического наследия

Первоначальные сведения о рисунках и работе над ними были зафиксированы в объемном труде бернского писателя, журналиста, первого биографа и друга художника — Карла Альберта Лоосли (1877–1959) [12]. Вопросы рисунка в творчестве Ходлера проходят в его исследовании сквозной темой через все четыре книги. В частности, ученый отмечал, что с первых лет обучения в Женеве молодой художник увлекся возможностями рисунка как средства познания и выражения; он с глубоким интересом изучал теории пропорций и вопросы канона от египетских рельефов до книг Витрувия, Леонардо да Винчи и Дюрера. Также биограф подчеркивал, что рисунок в течение всей жизни был для Ходлера неотъемлемой частью одновременно научного и художественного размышления в едином комплексном подходе к созданию каждой живописной работы. В третьем томе своего труда К.А. Лоосли опубликовал 111 рисунков художника; в четвертом томе биограф составил каталог рисунков мастера из архива Цюрихского Кунстхауса из 741 наименования, тем самым подчеркнув значение его графического наследия.

В дальнейшем к изучению этой части творчества Ходлера обращались такие швейцарские искусствоведы, как Ханс Мюлештайн, Юра Брюшвайлер, Бернард фон Вальдкирх, Оскар Бэчманн, Пауль Мюллер, Моника Брюннер, Ульф Кюстер, Каролин Гиньяр и другие. Они уточняли состав собраний, участвовали в атрибутировании, а главное — анализировали графические работы, выявляя их особенности и определяя их роль в творческом процессе, что было отражено в научных изданиях и каталогах, в основном начиная с 1980-х годов.

Количество сохранившихся рисунков Ходлера до сегодняшнего дня точно не определено. Что касается учтенных произведений, то известно, что примерно 1580 рисунков хранится в графическом собрании Кунстхауса в Цюрихе, около 5000–6000 набросков и зарисовок насчитывается в блокнотах, находящихся в Женевском Музее искусства и истории, 471 рисунок находится в Кунстмузее

в Берне, около 60 рисунков и эскизов хранится в графическом собрании Базельского Кунстмузеума, более 180 листов из коллекции Михаэля и Ренаты Хонштайн — в Музее изящных искусств в Монреале, по несколько листов можно найти во многих публичных собраниях [8, S. 11]. К этому списку следует добавить собрание из 660 рисунков, поступивших в 2015 году в Музей Жениш в Веве из коллекции Рудольфа Шиндлера. Сколько рисунков находится в других частных собраниях сказать весьма затруднительно. В рамках отдельной статьи ввиду большого количества рисунков Фердинанда Ходлера рассмотрены лишь некоторые из швейцарских собраний на основе опубликованных изданий, каталогов выставок, онлайн-публикаций и собственного непосредственного изучения рисунков художника в залах ряда музеев и запасниках Бернского художественного музея и Музея искусства и истории в Женеве.

Графическое наследие Фердинанда Ходлера — это огромный уникальный мир, в котором присутствует порядок и закономерности, обусловленные глубоким осмыслением универсума, ритмами и эмоциями личной жизни. Их целесообразно исследовать в хронологическом порядке и в связи с теми живописными и монументально-живописными произведениями, которые художник создавал в те или иные годы. При рассмотрении его графического наследия логично и удобно придерживаться жанрово-тематического принципа. Этот подход был, в частности, успешно применен швейцарскими искусствоведами в Цюрихском институте по изучению искусства (SIK-ISEA) при осуществлении проекта каталогизации всего творчества мастера. Живописные и связанные с ними графические работы были собраны в отдельные тома (книги): пейзажи (2008), портреты (2012), ранние жанровые композиции и символистские композиции (2017). Такой же подход в процессе рассмотрения рисунков позволяет увидеть важную функциональную роль разнообразных графических работ, выявить их типологию и их тесную логическую и художественную взаимосвязь с живописными произведениями.

Рассматривая в целом графику художника, можно наглядно проследить следующую тенденцию. Ранние рисунки художника — от легких штриховых набросков до подробных зарисовок с применением тонового пятна и штриховкой по форме самым внимательным образом были направлены на изучение природы. Зрелые и поздние рисунки преимущественно служили подготовительным этапом для создания символистских композиций, портретов, пейзажей. Они были в большинстве своем линейными, «очищенными» от всего лишнего. В них Ходлер выявлял целостную символическую и синтетическую идею формы, близкую к знаку-символу, которая способствовала наиболее точному выражению замысла

конкретной темы. В этих рисунках он применял, как правило, сильную плавную линию. «Линия сама по себе выражает бесконечность», — нередко повторял друзьям художник. При систематизации эти подготовительные рисунки-изучение формы, рисунки-разработки темы к различным произведениям органично и закономерно складываются в своеобразные серии, тематические и жанровые циклы [9]. В этом смысле тематический состав и функциональное назначение ходлеровских рисунков в тех или иных пропорциях аналогичны во всех собраниях, которые были перечислены выше.

В своих рисунках Ходлер демонстрировал глубокое знание анатомии тела, страстное увлечение и прекрасное владение передачей человеческого движения, в том числе в связи с передачей эмоции. В стилистическом отношении он применял принцип «видения на плоскости», выстраивая формы в орнаментальном ключе. В этом плане он опирался на египетское искусство и итальянский Проторенессанс, с особенностями которых познакомился еще в годы учебы, и на свою теорию параллелизма. Связанное с идеями символизма орнаментальное начало в изображении и выразительную силу знаменитой линии модерна встречаем также в творчестве таких выдающихся современников, как Анри де Тулуз-Лотрек, Густав Климт, Михаил Врубель, Анри Матисс, Эдвард Мунк, и других художников.

Графическое собрание рисунков Ходлера в Берне и его особенности

В Бернском художественном музее находится вторая по величине после собрания в Цюрихе коллекция графических листов Фердинанда Ходлера. Часть произведений поступила в 1924 году из собрания сына художника Гектора Ходлера (1887–1920) и также часть была принесена в дар его женой Линой Эмилией Ходлер-Рух в 1964 году. Здесь представлены рисунки с 1882 года и вплоть до 1917 года. В количественном отношении доминируют графические работы, созданные после 1900 года, когда художник работал над крупными по формату однофигурными и многофигурными символистскими картинами-панно. Соответственно в этом собрании преобладают рисунки с одетыми и обнаженными фигурами в рост, есть целая серия подготовительных рисунков к мужским и женским портретам, а также небольшая часть — это эскизы, которые возникали при работе над монументальными заказами и были обусловлены исторической тематикой [8].

Подготовительные рисунки к однофигурным и многофигурным композициям можно систематизировать по функциональному, тематическому и типологическому признакам. Например, условно в первую группу следует отнести так называемые «стенограммы», как сам художник называл самые

первые беглые наброски. Они выполнялись с натуры или по представлению без привязки к какому-либо определенному формату и включали одну, две или несколько фигур. В этих «стенограммах» Ходлер изучал движение фигуры, выявлял подобные движения в незначительном повороте, линейный ритм в движениях. Следующую часть набросков — композиционные схематичные наброски с несколькими фигурами или группами фигур следует отнести ко второму типу рисунков. Они более проработаны, как правило, скомпонованы в параллелистском порядке и размещены в определенном вертикальном или горизонтальном формате. Именно на этом этапе Ходлер разрабатывал варианты и версии своей будущей композиции, которые представляют собой серии и циклы. Условно в третью типологическую группу можно поместить подготовительные эскизы и штудии отдельных фигур в том или ином движении. Нередко, например в работе над холстами «День», «Любовь», «Эмоция», «Взгляд в бесконечность», «Цветение», художник применял технику вырезки из бумаги [3, с. 172–181]. Эта условная систематизация рисунков к символистским однофигурным и многофигурным композициям подходит и к другим графическим собраниям.

Идеи параллелизма, под которым Ходлер понимал повтор, симметрию, чередование, гармонию, единство форм и явлений в искусстве, обществе, универсуме, перманентно прочитываются в той или иной степени во всех рисунках — в композиционных эскизах, в разработках отдельных фигур, в портретных набросках. Эти идеи выражаются через повторы форм или близкие движения в групповых изображениях, в стремлении выявить горизонтальный или вертикальный ритм, в применении линии как достаточного первоэлемента. В фигурных и портретных изображениях заметно обращение Ходлера к округлой линии, объединяющей форму в единый силуэт. Символистские идеи единства реального и мистического особым образом были осуществлены художником в рисунках, обращенных к работе над холстами, где такие формы, как фигура, жест, цветок, дерево, крест, земля, небо, имеют двойственные, метафизические смыслы и приобретают значение символов.

В Бернском собрании представлены рисунки к известным символистским многофигурным композициям: «Разочарованные души» (1892), «Эвритмия» (1895), «День» (1898–1899), «Любовь» (1907–1908), «Избранник» (1893–1894), «Истина» (1903), «Весна» (1901; ок. 1907–1910), «Священный час» (1907–1911), «Взгляд в бесконечность» (1915), к знаковым символистским однофигурным композициям: «Очарованный мальчик» (1894), «Радостная женщина» (1909), «Ручей» (1904–1910), «Женщина в экстазе» (1911), к композициям «Шествие борцов» (1882), «Дровосек» (1910) и некоторым другим холстам, а также

к монументальным работам «Отступление при Мариньяно» (1899), «Единодушие» (1911–1913), «Выступление йенских студентов на войну в 1813 году» (1909), «Цветение» (1917, не завершена). Кроме того, здесь сохранены наброски и эскизы для оформления банкнот, медалей, почтовых карточек, для афиш и плакатов. Эти рисунки выполнены на бумаге или пергаменте, изредка на листах миллиметровки. Обычно Ходлер применял графитовый карандаш, перо, тушь, реже цветной карандаш, акварель, масляную краску в один-два цвета, а также использовал метод аппликации.

Рассмотрим, например, наброски и эскизы к композиции «День» из этого собрания, которые были созданы художником в 1898–1899 годах. Эта работа была связана с популярной у символистов темой «времена дня». Здесь художник изобразил пять женских сидящих фигур, которые ассоциировались с прохождением солнца в свете дня. Именно с этой символистской работы, которую он готовил для всемирной выставки в Париже, начались его графические серии — листы-изучение, листы-разработки для одной композиции.

При анализе довольно многочисленного и разнообразного корпуса рисунков ко «Дню» проясняется последовательность и характер художественных приемов художника. Первоначальный легкий едва намеченный набросок с замыслом этой картины сменяется более определенной зарисовкой сначала с мужскими фигурами. Затем художник останавливается на женских обнаженных фигурах. При этом он ищет количество фигур, их позы и движение и очищает фон от лишних деталей, оставляя округлую линию горизонта. Например, в проработанном акварельном эскизе четыре женские фигуры изображены стоящими на коленях, их лица скрыты копнами волос [8, S. 37]. Здесь, как и в предыдущих эскизах с мужскими фигурами и с тремя женскими фигурами, художника интересуют ритмы, повторы форм и их чередование как внутри силуэтов, так и в паузах между ними (рис. 1). В небольшом наброске пером и тушью из этой коллекции можно увидеть почти сложившуюся композицию будущей картины. Она включает пять сидящих женских фигур (любимое число художника), расположенных дугой на равных расстояниях. Изображение имеет центрально-симметричную структуру — в центре размещена фигура с поднятыми руками. В разработке отдельных фигур этой композиции художник использует бумагу, разлинованную на клетки, и пергамент. Есть наброски, в которых фигура проработана штрихом по форме, подобно ренессансной традиции, есть рисунки-знаки, в которых работает строгая линия и «бестелесный» очищенный силуэт, по Ходлеру имеющий свое трансцендентное значение. В этом ряду выделяется лист с аппликацией, на котором размещена вырезка с проработанной

1. Ф. Ходлер.

**Композиционный
рисунок к «Дню».**

1898–1899.

Бумага, карандаш,
акварель.

16,1 x 30,8.

Берн, Кунстмузеум,
графическое собрание.

A 7865.

Фото: Н.В. Штольдер



сидящей фигурой, поза которой замыкается в выразительный орнамент [8, S. 42].

Применение вырезок с фигурами в разных комбинациях также станет нередким приемом в его графической работе. В этом смысле не случайно швейцарский исследователь О. Бэчманн размышлял о том, являются ходлеровские композиционные рисунки сочинением или комбинаторикой [5]. Однозначно это утверждать не представляется возможным, и то, и другое присутствовало в его поисках; иначе они не были бы такими художественно оправданными. В целом такой подход с применением серий и версий будет повторяться и при работе над другими символистскими композициями.

Выразительностью и магической силой отличаются рисунки моделей и фигур к последней значительной композиции «Взгляд в бесконечность», которая предназначалась для оформления Кунстхауса в Цюрихе [7]. Здесь наблюдается стремление к чистым мощным решениям фигур, подобным сильным силуэтам и образам в египетских рельефах и фресках итальянского ренессанса. Художник применял витрувианские пропорции, в которых голова укладывается в фигуре десять раз. Красота линий в этих рисунках Ходлера завораживает и носит медитативный характер. Их орнаментальные узоры ассоциируются с грядущими откровениями абстракции.

В графическом собрании Бернского музея также хранятся листы, созданные при работе над портретами. Женские и мужские портретные рисунки имеют схожую типологию. В большинстве — это

погрудные портреты или портреты в рост. Среди них преобладают контурные, изящные и точные, наброски с натуры с применением рамы Дюрера и значительно реже встречаются рисунки с проработкой внутри контура. Первые, как правило, выполненные на пергаменте, в некоторых случаях разделены на клетки, что служило для переноса на холст. В зрелый период Ходлер нередко прибегал к так называемой стеклянной раме Дюрера, особенно для портретов и фигур [2, с. 91]. Расположив модель напротив, он прорисовывал на приложенном на стекло листе контур видимого объекта. Затем на его оборотной стороне при необходимости проводил прорисовку деталей. Этот трудоемкий метод характеризует натуру художника, который, с одной стороны, стремился к точности изображения, с другой стороны, желал пережить эмоцию радости познания от восприятия модели.

Из этих портретных работ останавливают внимание хронологически разнесенные и разные по задачам портрет Августины Дюпен (1884), фронтальные портреты Берты Ходлер (1909) и Альбера Тракселя (ок. 1897). На первом рисунке изображена подруга и модель Ходлера, мать его сына Гектора. Здесь наблюдается пространственное решение полуфигуры с мягкой моделировкой формы (рис. 2). В данном случае Ходлера интересовала точная передача характера и настроения модели в духе старых мастеров. Погрудный портрет художника, архитектора и близкого друга А. Тракселя соотносим с типом погрудных фаюмских портретов. Здесь он хотел показать художника-мыслителя и пророка,



2. **Ф. Ходлер.**
Портрет Августины
Дюпен.
Ок. 1885.
Бумага, карандаш, перо,
тушь.
26,8 x 22,3.
Берн, Кунстмузеум,
графическое собрание.
А 8162.
Фото: Н.В. Штольдер

создав идеальный образ, близкий к иератическому знаку, применяя орнаментальный подход к форме [8, S. 135]. Рисунок головы жены художника Берты Ходлер (1868–1957) из бернского собрания был предназначен для медальона на лицевой стороне швейцарской стофранковой банкноты. Решая эту задачу и опираясь на реальные черты модели, Ходлер создал обобщенный декоративный образ-символ молодости и чистоты.

Совсем другой, интимный характер носят рисунки, посвященные молодой француженке, возлюбленной художника Валентине Года-Дарель (1873–1915), выполненные в период около 1908 года до 25 января 1915 года (день ее смерти) [8, S. 111–114]. Драматизмом и личным переживанием наполнены листы с умирающей Года-Дарель, среди которых есть несомненные шедевры. Находясь в Веве с ноября 1914 вплоть до ее трагического ухода, Ходлер создал более двухсот рисунков, масляных этюдов и картин, среди которых рисунки занимают доминирующую роль. Это особая часть наследия художника, в которой сублимация горя от потери вылилась в серию мощных произведений, поднимающих экзистенциальную проблематику. Рисунки из этого цикла хранятся не только в Бернском собрании, но и в Женеве, Веве и Цюрихе.

Необходимо отметить, что вопросы ритма в композиции и в целом эвритмия как универсальная гармония особенно интересовали Ходлера [4]. В частности, ритмический строй ясно прочитывается в его монументальных работах с мужскими фигурами. Тема ритма напрямую связана с авангардом начала XX века, и в этом плане комбинаторские и композиционные эксперименты и поиски в графическом творчестве художника предвосхищали современную для времени повестку. Влияние композиционного опыта швейцарского художника прочитывается в творчестве Александра Дейнеки, в частности в революционной для своего времени «Обороне Петрограда» (1927) [3, с. 392–393]. В собрании Бернского художественного музея в этом качестве ходлеровских композиционных рисунков и набросков можно легко убедиться, анализируя, например, применение вертикальных и горизонтальных ритмов, симметричного построения и постановочного чередования фигур в подготовительных работах к монументальным росписям «Единодушие» в Ганновере и «Выступление йенских студентов на войну в 1813 году» в Йенском университете.

Графическое наследие Ходлера в Женеве

Исследователям известно, какой ценностью обладают записные книжечки и блокноты Вюйара де Оннекура, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера, Уильяма Тернера, Поля Сезанна, Эдгара Дега, Пабло Пикассо. Сохраненные блокноты

Фердинанда Ходлера могут достойно продолжить этот ряд. В графическом кабинете Музея искусства и истории в Женеве хранятся не только рисунки художника, но и его небольшие по формату блокноты (carnets, фр.), которые являются важной и увлекательной частью его графического наследия [10]. Сегодня здесь насчитывается двести соток один блокнот. Из них двести тридцать семь блокнотов были приобретены у дочери Ходлера Полетты-Валентины (1913–1999) и ее мужа Поля Маньена (1905–1971) в 1958 году; четыре блокнота были куплены за 10000 франков в 1976 году у частного лица [10, р. 17]. Понятно, что экспонировать эту часть творчества швейцарского художника в полном объеме и в формате выставочного пространства практически невозможно. Поэтому Женевский музей организовал показ некоторой части этих блокнотов в онлайн-формате на сайте музея (Musée d'art et d'histoire (MAH) ville de Geneve, collection en ligne).

Ходлеровские блокноты представляют собой небольшие книжечки с картонной серо-голубой обложкой, размером примерно 170 x 120 мм; в каждой — по 30–40 рисунков. Наброски и эскизы в основном выполнены графитным или серым карандашом, реже цветными карандашами. Даты в блокнотах встречаются редко, но есть текстовые заметки на французском и немецком языках. Быстрые наброски и зарисовки в этих книжечках в итоге умозрительно объединяются и представляют дневник жизни художника. Листая и вглядываясь в пожелтевшие страницы этих блокнотов, из года в год наполнявшихся текущими впечатлениями и мыслями, начиная примерно с 1887 года и до конца жизни, снова и снова убеждаешься, с какой последовательностью и целенаправленностью Ходлер следовал своей теории параллелизма, в которой главными были красота «аккордов, гармонии человечности» (выражение Ходлера) и идея единства.

В этих замечательных блокнотах есть многочисленные варианты композиционных эскизов к известным символистским композициям. В частности, любопытны первоначальные поиски к его скандальной композиции «Ночь», работа над которой потребовала от Ходлера огромных усилий, так как в ней он только начинал в полной мере применять принципы параллелизма в символистском аспекте. В первоначальных зарисовках на эту тему художник в большей степени делал акцент на литературной части образов [10, р. 47]. В дальнейших эскизах художник более уверенно двигался к самодостаточным изобразительным структурам — к применению ритма и повтора форм, вкладывая в них трансцендентное мистическое содержание. Например, в блокноте № 17 (1905) находим первые наброски к композиции «Любовь». Если сопоставить их с набросками к «Ночи», сделанными около пятнадцати



лет назад, можно обнаружить, что в них художник уже целенаправленно выстраивал из фигур «аккорды» горизонтальных ритмов, которые в символистском ракурсе означают одновременно любовь и смерть, повтор и бесконечность.

В женевских блокнотах, как и собрании рисунков, концентрированно прослеживается методика Ходлера в работе над композициями, портретами и пейзажами в зрелый период творчества. В рисунках разных лет наблюдается интерес художника к базовым композиционным схемам или орнаментам — таким, в частности, как центрально-симметричная организация, ряды форм, повторы рядов форм с небольшой вариацией, собранные в овал формы (рис. 3).

Зарисовки близких людей в повседневном быту, их портреты и автопортреты художника раскрывают интимную сторону его жизни. Здесь есть изображения Альбера Тракселя, Куно Амье, Берты Стукки, Августины Дюпен, Валентины Годе-Дарель. Например, блокнот № 41 (1894–1895) он посвятил женевской учительнице Берте Жак, на которой женится через несколько лет. В нем на пятой странице с точностью ренессансного ученого он изображает черты Берты, особо выделяя строение ее глаза. В другом позднем блокноте № 219 (1915–1916) на двадцать второй странице обнаруживаем трогательный контур крохотной руки дочери Титин (Полетты-Валентины) [10, р. 73].

В ходлеровских блокнотах есть шрифтовые эскизы к плакатам, записи о счетах, бытовых моментах и отдельных встречах. Интересно рассматривать подробно отрисованные детали средневековых костюмов для исторических тем, параллелистские ритмы в пейзажах из блокнотов путешествий в Италию, Берлин, Страсбург или едва намеченные графические идеи неосуществленных композиций.

Заключение

Результатом проведенного исследования являются следующие выводы. Рисунки и наброски показывают эволюцию художника от натурального наблюдения и научного изучения формы к созданию идеализированного образа, образа-символа. Главным выразительным элементом графики Ходлера являлась экспрессивная и мощная линия. Художник организовывал формы в своеобразные субъективные орнаментальные коды. Многие ходлеровские наброски и рисунки к символистским композициям, невзирая на их подготовительный характер, воспринимаются сегодня как самостоятельные произведения-идеи. Новизна его художественного мышления состояла в применении теории параллелизма как в процессе создания символистских композиций, так и в использовании параллелистского метода в создании погрудных портретов и портретов в рост. Эти приемы и принципы найдут продолжение в абстрактном и концептуальном искусстве XX–XXI веков. В рисунках Ходлер проявил себя одновременно как классик в смысле отношения к форме и как модернист в плане художественно-аналитического подхода к работе над композицией.

Изучение графического наследия швейцарского мастера достойно самого глубокого внимания. Оно несомненно важно для понимания его творческого метода и художественного языка, так же как и для осмысления эволюции творчества художника в целом. Философский, композиционный, технический опыт Фердинанда Ходлера, сконцентрированный в его графических работах, по-прежнему актуален для теоретиков и практиков изобразительного искусства.

3. Ф. Ходлер.
Эскиз композиции
для «Выступления
женевских студентов
на войну в 1813 году».

1908.

Бумага, графитовый
карандаш.

17,8 x 11.

Женева, Музей искусства
и истории.

Блокнот 149, с. 20–21 [9]

Литература

1. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.
2. Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред. и сост. Ф. Кэнель. Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. 108 с.
3. Штольдер Н.В. Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. М.: ООО БуксМАрт, 2017. 472 с.
4. Bättschmann O. Ferdinand Hodler the Painter // Ferdinand Hodler. Views & Visions. Ausstellungskatalog. Cincinnati Art Museum – National Academy of Design, New York – Art Gallery of Ontario, Toronto Wadsworth Atheneum, Hartford – Swiss Institute for Art Research, Zürich. Zürich: Swiss Institute for Art Research, 1994. P. 38–52.
5. Bättschmann O. Ferdinand Hodlers Kombinatorik // Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900 (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984–1986). Zürich, hrsg. von Eduard Hüttinger u. a., 1986. S. 55–79.
6. Blome D., Güdel N. M. Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana – Volume II. Archives Jura Brüscheiler. Genève: Édition Notari, 2017. 408 p.
7. Christen G. Les dessins préparatoires pour “Regard dans l’infini” et “Floraison” de la collection Rudolf Schindler // Ferdinand Hodler. La collection Rudolf Schindler. Die Sammlung Rudolf Schindler. Vevey: Musée Jenisch et / Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2015. p. 207–254.
8. Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern. Bestandskatalog und Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern. 3.12.1999–13.02.2000. Bern, 1999. 176 S.
9. Guignard C. Les carnets de Ferdinand Hodler. Genève: MAH, Ville de Genève, 2018. 102 p.
10. Hodler // Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d’art et d’histoire de la Ville de Genève. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018. 191 p.
11. Küster U. Ferdinand Hodler – Series and variations // Ferdinand Hodler: View to Infinity. Catalogue. Neue Galerie, New York. 20 September 2012 bis 7 Januar 2013. Reinen/Basel, die Fondation Beyeler 27 Januar bis 26 Mai 2013. Ostfildern: Hatje Cantz, Reinen/Basel Beyeler Museum AG, New York Neue Galerie, 2013. P. 25–33.
12. Loosli C.A. Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass, Band I, II, III, IV. Bern: Verlag von R. Suter und Cie., 1921–1924. 278 S., 226 S., 221 S., 436 S.

References

1. Sarabyanov D.V. *Modern. Istoriia stilia*. [Modern Style. The history of Style]. Moscow, Galart Publ., 2001. 343 p. (In Russian).
2. Kenel F. (ed.) *Ferdinand Hodler* [Ferdinand Hodler. Katalog]. Zurich, Pro Helvetia Foundation Publ., 1988. 108 p. (In Russian).
3. Shtolder N.V. *Ferdinand Khodler. Vzglyad iz Rossii* [Ferdinand Hodler. View from Russia]. Moscow, BuksMArt Publ., 2018. 472 p. (In Russian).
4. Bättschmann O. Ferdinand Hodler the Painter. *Ferdinand Hodler. Views & Visions. Ausstellungskatalog*. Cincinnati Art Museum – National Academy of Design, New York – Art Gallery of Ontario, Toronto Wadsworth Atheneum, Hartford – Swiss Institute for Art Research, Zürich. Zürich, Swiss Institute for Art Research Publ., 1994, pp. 38–52.
5. Bättschmann O. Ferdinand Hodlers Kombinatorik. *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984–1986). Zürich, hrsg. von Eduard Hüttinger u. a., 1986, pp. 55–79. (In German).
6. Blome D., Güdel N.M. *Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana – Volume II*. Archives Jura Brüscheiler. Genève, Édition Notari Publ., 2017. 408 p. (In French).
7. Christen G. Les dessins préparatoires pour “Regard dans l’infini” et “Floraison” de la collection Rudolf Schindler. *Ferdinand Hodler. La collection Rudolf Schindler. Die Sammlung Rudolf Schindler*. Vevey, Musée Jenisch et. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG Publ., 2015, pp. 207–254. (In French).
8. Ferdinand Hodler. *Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern. Bestandskatalog und Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern*. 3.12.1999–13.02.2000. Bern, Kunstmuseum Bern Publ., 1999. 176 p. (In German).
9. Guignard C. *Les carnets de Ferdinand Hodler*. Genève, MAH, Ville de Genève Publ., 2018. 102 p. (In French).
10. *Hodler. Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d’art et d’histoire de la Ville de Genève*. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess AG Publ., 2018. 191 p. (In French).
11. Küster U. Ferdinand Hodler – Series and variations. *Ferdinand Hodler: View to Infinity. Catalogue*. Neue Galerie, New York. 20 September 2012 bis 7 Januar 2013. Reinen/Basel, die Fondation Beyeler 27 Januar bis 26 Mai 2013. Ostfildern, Hatje Cantz, Reinen/Basel Beyeler Museum AG, New York Neue Galerie, 2013, pp. 25–33.
12. Loosli C.A. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, vol. I, II, III, IV. Bern, Verlag von R. Suter und Cie. Publ., 1921–1924. 278 p., 226 p., 221 p., 436 p. (In German).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Штольдер Наталья Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент, Гжельский государственный университет, г. Гжель, Российская Федерация. ORCID: 0000-0003-0826-7597. E-mail: n.shtolder@mail.ru

ABOUT AUTHOR: Shtolder, Natalya Vladimirovna — Cand. Sc. (Art History), Professor, Gzhel State University, Gzhel, Russian Federation. ORCID: 0000-0003-0826-7597. E-mail: n.shtolder@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Штольдер Н.В. Графическое наследие Фердинанда Ходлера в швейцарских собраниях // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 176–185. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/753>

Shtolder N.V. The graphic heritage by Ferdinand Hodler in Swiss collections. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 176–185. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.015>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/753> (In Russian).