



Secreta Artis (Секреты искусства)
 ISSN 2618-7140
 История и философия культуры и искусства
 Т. 5. Вып. 1 (2022). С. 6–23
 DOI: 10.51236/2618-7140-2022-5-1-6-23

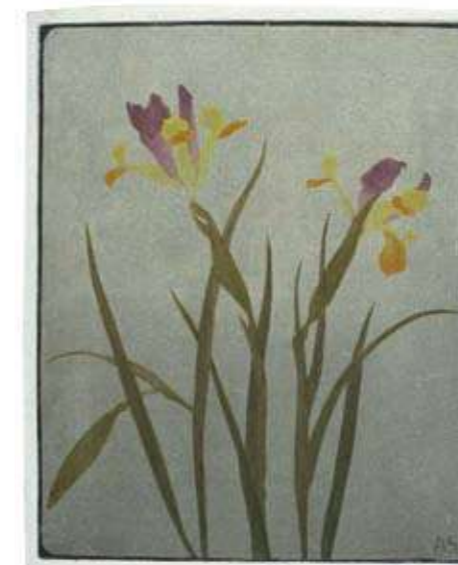
ЧЕРНЫШЕВА
 Анна Игоревна

Научный сотрудник
 Отдела графики ГМИИ
 им. А. С. Пушкина

Куратор фонда русской
 и советской гравюры
 XX века и фонда гравюры
 и рисунка стран Америки
 и Восточной Европы

Российская Федерация
 119019, Москва, Колымажный
 переулок, д. 4, с. 1

Адрес электронной почты:
 anna.chernisheva@artsmuseum.ru



Н. Н. ЗЕДДЕЛЕР И А. П. СОМОВА-ЗЕДДЕЛЕР – ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА РУССКОГО ИСКУССТВА НАЧАЛА XX ВЕКА

ЯПОНИЗМ В РУССКОЙ ГРАФИКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

▲ А. П. Сомова-Зедделер.
 Ирисы. 1909 г. Бумага,
 цветная ксилография.
 33,5 x 27,6 см,
 32 x 25,9 см. ГР-10470.
 ГМИИ им. А. С. Пушкина,
 Москва

◀ Утагава Хиросигэ.
 Ирисы в Хорикири.
 1857 г. Бумага японская,
 цветная ксилография.
 33,6 x 22,1 см. А-3252.
 ГМИИ им. А. С. Пушкина,
 Москва

Аннотация. Японизм относится к недостаточно изученной пока что странице русского искусства XX века. В то же время его популярность на рубеже XIX–XX столетий совпала с необычайным расцветом русской цветной гравюры. Наряду с признанными мастерами вроде А. П. Остроумовой-Лебедевой и В. Д. Фалилеева, важный вклад в формирование этого явления внесли художники Н. Н. Зедделер и А. П. Сомова-Зедделер. Их творчество до настоящего времени не привлекало пристального внимания исследователей. Литература, в которой бы системно анализировалось их наследие, отсутствует, существуют лишь краткие упоминания в периодической печати той поры, публикации, приуроченные к выставкам 1900–1910-х годов, в которых участвовали художники. Н. Н. Зедделер и А. П. Сомова-Зедделер были хорошо известны в артистических кругах России и Европы в начале столетия. Художественное образование они получили в Мюнхене и Париже, их произведения прекрасно встраиваются в контекст искусства первых лет XX века и дополняют картину того времени важными штрихами. Однако в дальнейшем творчество этих мастеров не было оценено по достоинству и оказалось забыто. Необходимо отметить, что восстановление полной биографии обоих авторов крайне затруднено по ряду причин: отход от художественной практики после начала Первой мировой войны, отрывочный и скудный архивный материал, малое число дошедших до нашего времени работ, трагическая и сложная судьба как Н. Н. Зедделера, так и А. П. Сомовой-Зедделер... Таким образом, статья призвана заполнить одну из лакун в истории русского искусства XX века. В ней проанализированы гравюры Н. Н. Зедделера и А. П. Сомовой-Зедделер из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, созданные в 1900–1910-х годах и прежде не рассматривавшиеся исследователями.

Ключевые слова: Н. Н. Зедделер; А. П. Сомова-Зедделер; японизм; цветная гравюра; русская гравюра XX века; русский японизм; Адольф фон Гильдебранд

Одной из важных примет русского искусства рубежа XIX–XX веков является необычайный расцвет цветной гравюры. Наряду с признанными мастерами вроде А. П. Остроумовой-Лебедевой и В. Д. Фалилеева заметный вклад в формирование этого явления внесли художники Николай Николаевич Зедделер и Анна Павловна Сомова-Зедделер, творчество которых до настоящего времени не привлекало пристального внимания исследователей.

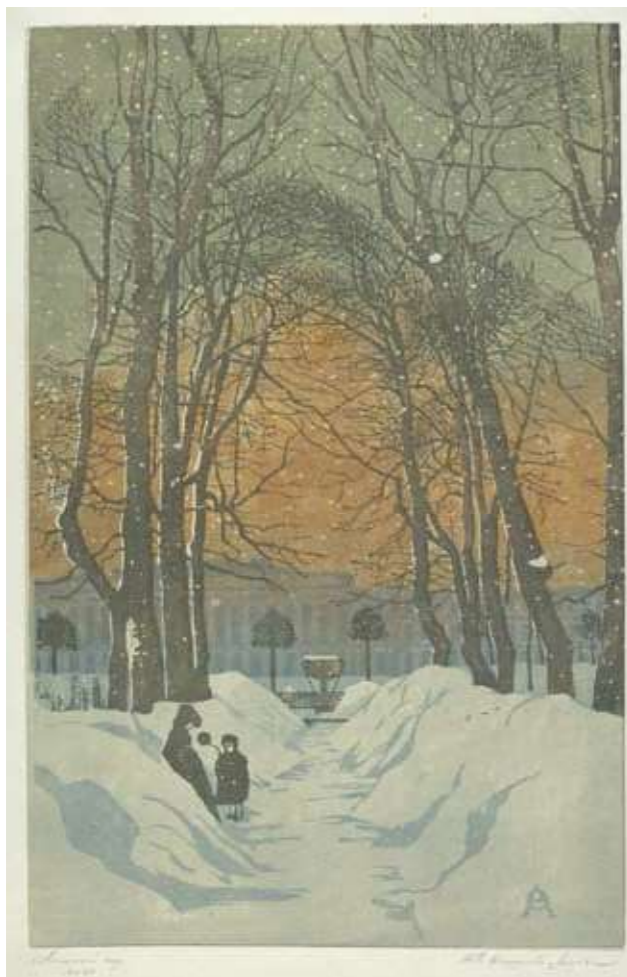
В истории искусства есть множество примеров творческих союзов двух мастеров: Василий Кандинский и Габриэль Мюнтер, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, Алексей Явленский и Марианна Веревкина и многие другие, в России и за рубежом. Союзу Николая Зедделера и Анны Сомовой по различным причинам не довелось стать столь плодотворным и влиятельным в масштабе европейской и русской культуры, однако на протяжении практически десяти лет они работали вместе и были участниками ключевых событий современного им художественного процесса. С начала 1900-х годов они учились и жили в Мюнхене, где работали бок о бок с Кандинским,

Явленским и Веревкиной, а затем в Париже, где входили в круг «Мира искусства» и участвовали в выставках в России и Европе.

Николай Зедделер и Анна Сомова поженились 3 мая 1904 года в Париже¹. Существуют две фотографии авторства Б. М. Кустодиева с их свадьбы: на одной чета молодоженов в компании друзей запечатлена по дороге с бракосочетания², а вторая носит название «Свадебный чай»³, здесь представлен их парный портрет.

Удалось установить, что у них был сын Павел (Paulot Seddeler), чьи детские рисунки хранятся в фонде Габриэль Мюнтер и Иоханнеса Эйхнера в Мюнхене⁴. Рисунки не датированы, но указано, что они принадлежат руке четырехлетнего Paulot Seddeler.

В фонде Отдела графики ГМИИ им. А. С. Пушкина находится уникальная коллекция произведений Николая Зедделера и Анны Сомовой-Зедделер – 47 гравюр. Большая часть (29) листов поступила из Румянцевского музея, в котором, благодаря усилиям Н. И. Романова (1867–1948), была сформирована первоклассная коллекция современной графики. В дальнейшем эта работа продолжилась в Государственном музее изящных искусств: часть гравюр поступила в Музей от Сомовой-Зедделер в 1924 и 1926 годах, также в 1930-м Музей закупил у Зедделера три гравюры его авторства. И две гравюры поступили в ГМИИ в 1978 году от сына Н. И. Романова. Эти приобретения свидетельствуют, что в первые десятилетия XX века работы четы мастеров воспринимались современниками как органическая и значимая часть художественного процесса. В настоящее время видится необходимым «заново открыть» имена и произведения Н. Н. Зедделера и А. П. Сомовой-Зедделер, а также ввести их в научный оборот.

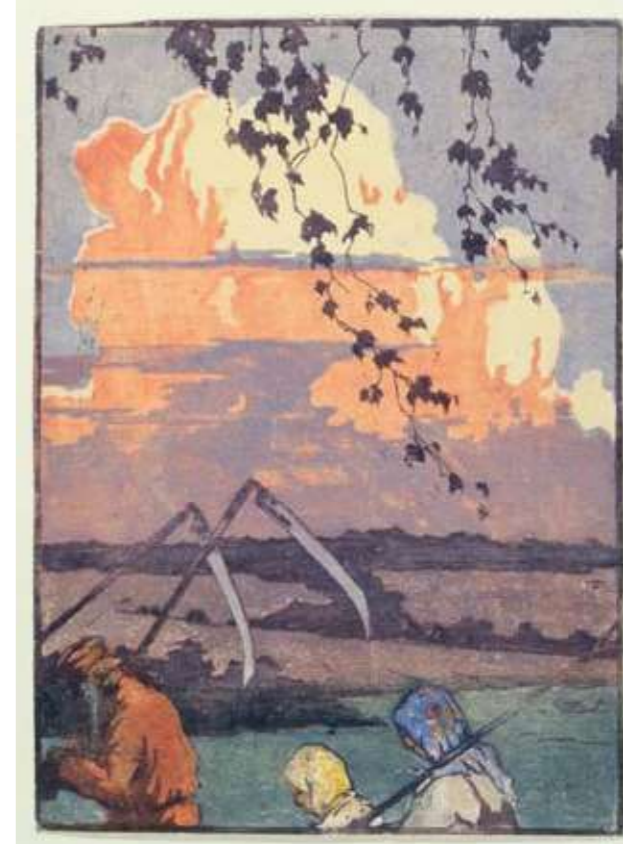


◀ А. П. Остроумова-Лебедева. Летний сад. 1902 г. Бумага, ксилография. 40,2 x 28 см, 35,4 x 23,1 см. ГР-125405. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

На рубеже XIX–XX веков в русском искусстве происходило формирование новой эстетической доктрины. В то же время в Европе достигло пика увлечение японским искусством, популярность которого нарастала с 1860-х годов. Обращаясь в своих творческих поисках к достижениям европейского искусства, русские художники одновременно не могли не испытать влияния японской цветной гравюры на дереве укиё-э.

Надо сказать, что влияние японизма на русских художников затрагивается исследователями в ряде публикаций. Работа Н. С. Николаевой посвящена японским мотивам в искусстве модерна⁵. Диссертация Н. Д. Коньшиной посвящена влиянию японской культуры на литературу и живопись России конца XIX – начала XX века⁶. В монографии А. Е. Завьяловой творческая практика мастеров объединения «Мир искусства» рассмотрена в контексте влияния японской гравюры на дереве укиё-э⁷. В статье А. И. Струковой рассматривается рецепция особенностей китайского и японского искусства на советское искусство в 1920–1930-е годы⁸. В статье Д. С. Титаревой проанализировано влияние укиё-э на графику А. П. Остроумовой-Лебедевой⁹. Можно предположить, что японское искусство оказалось необыкновенно актуальным для ищущего новых путей русского искусства рубежа веков. Таким образом, видится необходимым продолжить изучение роли японизма и степени его влияния на русских художников начала XX века.

Японизм как явление – сложнейший феномен, в его основе лежит рецепция японской культуры западным обществом. Русские художники знакомились и усваивали японскую эстетику преимущественно в Европе, в частности в Париже и Мюнхене. Европейские же художники «встраивали отдельные и очень многочисленные, как показывает исчерпывающее исследование З. Вихманна¹⁰, японские приемы в свою художественную систему, вовсе и не думая полностью порывать с западной художественной и культурной традицией. Японское ис-



▲ В. Д. Фалилеев. Косари. 1905 г. Бумага, цветная ксилография. 33,5 x 24,5 см. ГР-8684. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

кусство в рамках японизма не столько заменяло европейское искусство, сколько укрепляло европейский художников-новаторов в новом, нетрадиционном для Европы способе видения и отражения мира в своих произведениях»¹¹. Изучение и анализ техники японской гравюры на дереве вели к экспериментам, итогом которых стал новаторский подход к построению пространства, плоскостной характер композиции и преобладание чистых локальных цветов.

1 ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 126. Д. 1684. С. 38.

2 https://load.russiainphoto.ru/search/photo/years-1904-1999/?source_ids=226&page=2&paginate_page=2&index=10 (дата обращения: 02.02.2022).

3 https://load.russiainphoto.ru/search/photo/years-1904-1999/?page=3&source_ids=226&paginate_page=3&index=1 (дата обращения: 02.02.2022).

4 Midori Tomita. Woodcuts 1946–1953 by Kōsaka Gajin (1877–1953): The Discovery of Children's Art in Japan and German Expressionism. P. 41. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=uc1n1054232744&disposition=inline (дата обращения: 29.01.2022).

5 Николаева Н. С. Японские мотивы в искусстве модерна // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2–3. С. 312–326.

6 Коньшина Н. Д. Влияние японской культуры на литературу и живопись России конца XIX – начала XX в.: дис. канд. культурологии: 24.00.01. Саратов, 2006.

7 Завьялова А. Е. Мир искусства. Японизм. М., 2014.

8 Струкова А. И. Влияние искусства Китая и Японии на советскую живопись и графику 1920–1930-х годов // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 3 (49). С. 452–464.

9 Титарева Д. С. Влияние укиё-э на художественный язык станковой графики А. П. Остроумовой-Лебедевой 1900–20-х гг. (на примере Санкт-Петербургского цикла гравюр) // Культура и искусство. 2021. № 3. С. 47–57. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.3.32778. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32778, дата обращения 19.01.2022.

10 Siegfried Wichmann (1921–2015) – немецкий историк искусства, один самых авторитетных специалистов по японизму.

11 Гришин М. В. «Японизм» рубежа XIX–XX века как общеевропейское культурное явление // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 130–136.



◀ А. П. Остроумова-Лебедева. Решетка и деревья. 1900 г. Бумага, ксилография. 18,8 x 27,2 см. ГР-125402. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Как известно, с открытием японских границ в эпоху Мэйдзи европейские художники открыли для себя японскую гравюру укиё-э. По меткому выражению А. Е. Завьяловой, она дала «совершенно новый, непосредственный, без опоры на наследие античности и Ренессанса взгляд на окружающий мир и его изображение»¹². Увлечение японским искусством достигло своего пика в Европе к 1890-м годам, когда русские художники только начинали свое знакомство с ним.

В России познакомиться с японским искусством стало возможно в 1896 году на выставке, организованной коллекционером Сергеем Николаевичем Китаевым (1864–1927) в петербургской Академии художеств. Силу воздействия японского искусства можно оценить, обратившись к воспоминаниям Остроумовой-Лебедевой о выставке: «Меня она совершенно потрясла. Новый, чуждый мир, странный и неожиданный. Раньше я не знала японского искусства. Много часов я просиживала на выставке, очарованная небывалой прелестью форм и красок»¹³.

В следующий раз российская публика могла познакомиться с японским искусством в 1902-м. Добужинский писал о выставке: «На ней были первосортные оттиски из тех, что привез Хасегава, которые теперь находились в руках, главным образом, Бенуа, Грабаря и Сомова (выставил и я одну из гравюр), а также из замечательной коллекции морского офицера Китаева»¹⁴.

Зедделер, как и многие художники того времени, занялся гравюрой на дереве в 1900 году. Анна Сомова также работала с гравюрой по дереву и линолеуму, с 1904 года и вплоть до 1917-го. Возрождение техники цветной гравюры стало одной из важных примет стиля модерн; она привлекла художников, всегда находящихся в поиске новых средств выразительности, нового стиля и художественного языка.

Выразительные возможности, которые давала цветная гравюра, лучше всего отвечали новым эстетическим идеалам и устремлениям. В Европе в технике гравюры на дереве работали Поль Гоген, Эдвард Мунк, Морис де Вламинк, Кандинский и многие другие.

Видится необходимым вспомнить о другом аспекте художественного и культурного контекста, в котором формировались Анна Сомова и Николай Зедделер. В то время, когда они оба учились в Мюнхене, уже была напечатана и получила огромную известность книга Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве»¹⁵ (1893). В своей книге Гильдебранд одним из первых попытался проанализировать процесс восприятия формы и вывести определенные закономерности, которые позволяют создать произведение искусства.

Один из важнейших аспектов теории Гильдебранда – это построение пространства. Для него имеет большое значение расположение предметов на картине, свет и цвет, но особенно важны взаимосвязи предметов, которые и составляют единое целое. Создавая свое произведение, художник представляет сконцентрированный обобщенный образ, который, по мнению Гильдебранда, является более ценным, чем сама природа.

Гильдебранд подвергает анализу понятия глубины и плоскости, отмечая особенность нашего представления производить движение взгляда как бы вглубь явления: «Ничто не должно двигаться на нас из картины, но мы должны входить в картину, чтобы сохранить целостное движение вглубь»¹⁶. При этом движение вглубь необходимо упорядочивать, чтобы оно не было слишком раздроблено, посредством объединения предметов в общие планы.

Горизонталь и вертикаль тоже должны быть уравновешены, два этих направления

являются самыми привычными и естественными для глаза, в некоторых случаях художник должен «пересоздать» природный мотив и внести в него одно или другое направление, поскольку они сообщают изображению покой и гармонию.

Контрасты цвета тоже влияют на движение внутри картины, но самым главным являются отношения тонов между собой. Общее пространство создается и планами, которые строятся по типу древнегреческого рельефа, то есть фигуры располагаются на параллельных планах поверхности холста.

Любопытно, что возникновение теории Гильдебранда практически одновременно с горячим общеевропейским увлечением японским искусством было вызвано по сути одним и тем же – разочарованием в привычной модели мира. Художники, которые наиболее остро чувствовали этот кризис, находились в поисках принципиально новых идей. И японизм, и теория Гильдебранда предлагали им сходные идеи: подход к произведению искусства как к явлению, которое не копирует окружающий мир и не подражает ему, а преобразует и переосмысливает действительность.

Влияние японской гравюры в работах Анны Сомовой и Николая Зедделера в первую очередь выражено в использовании принципов графической интерпретации изображаемых предметов, в передаче пространственной структуры и композиции, а также в заимствовании отдельных мотивов (изображение цветов, деревьев, птиц и так далее).

В их гравюрах первоосновой являются линия и цвет, цвет не отделим от рисунка и от изображенного мотива. Сама композиция целиком строится вокруг цвета, общий тональный аккорд каждой гравюры рождает законченный художественный образ.

Несмотря на то что до нас дошло совсем немного произведений Анны Сомовой и Николая Зедделера, в них можно выделить сложный сплав различных тенденций. Рецепция новейших течений европейского искусства шла параллельно с приверженностью эстетизму, столь характерной для мирискусников. В их произведениях есть и рецепция характерных исключительно для японского искусства определенных изобразительных мотивов, но

также они выделяются тяготением к строгим композициям, преобладанием сдержанного колорита, спокойным плавным ритмом линий, отсутствием чрезмерной детализации и силуэтно-построения.

Дошедшие до нас произведения Анны Сомовой и Николая Зедделера дают возможность оценить влияние, которое оказало японское изобразительное искусство на искусство России и Европы. С одной стороны, оно стало важнейшим источником новаторских идей и дало возможность целому поколению художников переосмыслить собственный изобразительный язык. С другой – увлечение японской ксилографией дало импульс к возрождению цветной гравюры в Европе и России, ведь к концу XIX века в связи с появлением фотомеханической техники печати значение гравюры резко упало. Обратившись к технике цветной гравюры, Николай Зедделер и Анна Сомова создали ряд элегантно-лирических листов, которые продемонстрировали ее новаторский язык и широкие изобразительные возможности. Каждая из их гравюр в полной мере передает художественный образ того или иного явления, сконцентрировав его в лаконичной, но выразительной форме.



▲ В. Д. Фалилеев. Возвращение на Шексну. 1909 г. Бумага, цветная линогравюра. 13,3 x 19,1 см, 11,9 x 17,9 см. ГР-103801. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

¹² Завьялова А. Е. Указ. соч. С. 8.

¹³ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки / Сост., автор вступ. ст. и примеч. Н. Л. Приймак. М., 2003. Т. 1–2. С. 96.

¹⁴ Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 194.

¹⁵ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. На русский язык труд Гильдебранда был переведен в 1914 году силами художников В. А. Фаворского и Н. Б. Розенфельда, поскольку они были хорошо знакомы с его теорией и прекрасно знали немецкий язык. Они учились в Мюнхене в 1900-е годы, только не в студии Антона Ашбе, как Зедделер, а в студии Шимона Холлоши, который также был известным педагогом, его студию посещали многие русские художники, получавшие тогда образование в Германии. Многие ученики Холлоши вспоминали, что теория Гильдебранда оказала исключительно серьезное влияние на художников в начале XX века. Позднее Фаворский использовал теорию Гильдебранда при разработке собственного курса лекций, который он читал во ВХУТЕМАСе в начале 1920-х годов.

¹⁶ Там же. С. 37.

▼
А. П. Сомова-Зедделер. В Баварии.
1909 г. Бумага, цветная ксилография.
17,7 x 13,1 см, 15,2 x 12 см.
ГР-10469. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▼
Утагава Хиросигэ. «Лисьи огни» в новогоднюю ночь у дерева эноки в Одзи. 1857 г.
Бумага, цветная ксилография. 32,5 x 21,9 см.
JP1470. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



ФОТО (1): PINTEREST

АННА СОМОВА

В судьбе Анны Павловны Сомовой исключительно много лакун. Формирование ее как художницы происходило в течение первого десятилетия XX века. Для художников того времени было характерно обращение к декоративному началу и повышенное внимание к чистоте и звучности цвета, эти же тенденции отражены в работах Анны Павловны. Ее гравюры, как и работы Николая Зедделера, выполнены в духе японизма, их отличает изысканный колорит.

А. П. Сомова родилась в Петербурге в 1879 году в семье профессора математики Павла Осиповича Сомова, художник К. А. Сомов приходился ей двоюродным дядей. Среднее образование она получила в 3-й Женской гимназии в Варшаве, где училась до 1898 года, в Варшаве занималась и в частной рисовальной школе. С 1900 по 1903 год училась в Мюнхене, где посещала мастерскую профессора Анджело Янка¹⁷ в Damenakademie.

В 1903 году она отправилась в Париж, в Академию Коларосси. Там она бывала в русском кружке, где благодаря рекомендации К. А. Сомова познакомилась с Е. С. Кругликовой, С. П. Яремичем, А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. Н. Бенуа¹⁸.

С 1906 года Сомова и Зедделер принимали активное участие в различных выставках. В Москве Сомова-Зедделер участвовала в выставках в галерее Лемерсье и в «Московском

товариществе художников». В Петербурге с 1907 года выставлялась в «Новом обществе художников» и в «Обществе поощрения художников». В Париже с 1906 по 1911 год работы Сомовой экспонировались на Осеннем салоне и Салоне независимых, причем в одном из обзоров ее гравюры были охарактеризованы как «очень красивые»¹⁹. В каталоге Салона независимых 1906 года дается перечень показанных работ: две картины («Аллея в Версале», «Фонтан») и девять гравюр на дереве («Белые бегонии»²⁰, два варианта «Розовых бегоний», «Мимозы»²¹, «На берегу озера», «Версаль»²², «Тироль», «Ручей», «Сосны»).

А. И. Аристова отмечала, что самое сильное влияние на художницу оказала японская гравюра и французские импрессионисты. Благодаря учебе в Европе и пребыванию в кругах экспрессионистов и мирискусников она имела возможность вести самостоятельный творческий поиск. Точно неизвестно, где Анна Сомова познакомилась с японской гравюрой – это в равной степени могло произойти и в Мюнхене, и в Париже.

Гравюры Анны Сомовой можно сопоставить с японскими ксилографиями. Сходную трактовку веток и заснеженного пейзажа можно встретить в гравюре «В Баварии» (1907)²³ и «Лисьих огнях» в новогоднюю ночь у дерева эноки в Одзи (1857) Хиросигэ. Близки по структуре ком-

▼
А. П. Сомова-Зедделер. Версаль.
1907 г. Бумага, цветная ксилография.
25 x 21,6 см, 22,7 x 20 см. ГР-10461.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▼
А. П. Сомова-Зедделер. Финляндия.
1911 г. Бумага, цветная ксилография.
17 x 12,5 мм, 14,7 x 10,7 мм. ГР-10472.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▼
А. П. Сомова-Зедделер. Домик. 1913 г.
Бумага, цветная ксилография.
16,9 x 15,5 см, 14 x 13,8 см. ГР-10479.
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▶
Утагава Хиросигэ I. Сосна Сюбиномацу на берегу Онмаягаса на реке Асакуса. 1855–1858 гг. Бумага, цветная ксилография. 33,6 x 22,1 см.
А-3260. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

позиции и колориту «Пейзаж» (1915)²⁴ Анны Сомовой и гравюра Хокусая «Местность Умэдзава в провинции Сагами» из «36 видов Фудзи». Обе гравюры построены на соотношении оттенков синего и зеленого с белым. Обращает внимание трактовка облаков, которую Анна Сомова заимствует из японского искусства, однако ее подход к изображению пейзажа иной – ему свойственна склонность к большему обобщению форм и четкое выделение каждого плана отдельным цветом или тоном.

Один и тот же мотив объединяет гравюры «Версаль» (1907), «Финляндия» (1911)²⁵, «Домик» (1913)²⁶ и «Лес» (1915)²⁷. Все четыре композиции отличаются спокойным ритмом, в них преобладают вертикали деревьев, которые заставляют вспомнить некоторые пейзажи Хокусая, например «Район Ходогая, тракт Хоккайдо», «Озеро Сувако в провинции Синано» и «Бухта Эдзир в провинции Суруга» из «36 видов Фудзи».

Другие работы Анны Сомовой, такие как «Берег моря» (1914)²⁸, «Снопы» (1915)²⁹ и «Тироль» (1913)³⁰, отсылают к гравюре Хиросигэ «Хаккэйздака, Сосна Повешенного Доспеха» из «Ста знаменитых видов Эдо» и пейзажам Кэйсая Эйсэна из серии «69 станций Кисо Кайдо» (1835). А другая гравюра с названием «Финляндия» (1911)³¹ непосредственно повторяет композицию Хиросигэ I «Сосна Сюбиномацу на



¹⁷ Angelo Jank (1868–1940) – художник и график, состоял в Мюнхенском Сецессионе, в Damenakademie преподавал с 1899 по 1907 год.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 180. Аристова А. И. Библиографические справки, выписки, заметки о П. И. Львове, И. И. Машкове, И. А. Соколове, А. И. Сомовой-Зедделер, Н. И. Феофилактов для Словаря русских гравюров. Черновики. 1925–1928. С. 92–95.

¹⁹ «Les très belles gravures de Mme Somoff-Seddeler, une russe»: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279489j/f209.image.r=somoff%20seddeler?rk=64378;0> (дата обращения: 19.01.2022).

²⁰ ГМИИ, инв. ГР-10462.

²¹ ГМИИ, инв. ГР-10465.

²² ГМИИ, инв. ГР-10461.

²³ ГМИИ, инв. ГР-10469.

²⁴ ГМИИ, инв. ГР-10487.

²⁵ ГМИИ, инв. ГР-10472.

²⁶ ГМИИ, инв. ГР-10479.

²⁷ ГМИИ, инв. ГР-10486.

²⁸ ГМИИ, инв. ГР-10483.

²⁹ ГМИИ, инв. ГР-10485.

³⁰ ГМИИ, инв. ГР-10478.

³¹ ГМИИ, инв. ГР-10473.

▼
А. П. Сомова-Зедделер. Улица зимой.
1907 г. Бумага, цветная ксилография.
22 x 18,3 см, 18,3 x 15,7 см.
ГР-10464. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▶▶
Утагава Хиросигэ. Окрестности храма
Тэндзин в Камейдо. 1856 г.
Бумага, цветная ксилография.
36,2 x 24,8 см. JP2517.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

▼
Утагава Хиросигэ II. Храм Тэндзин в Юсима.
1859–1862 гг. Бумага, цветная
ксилография. 34,8 x 22,8 см.
А-30323. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



берегу Онмаягаса на реке Асакуса». То же можно сказать и о пейзаже «Зимний вид» (1914)³² – он по своей композиции напоминает гравюру Хокусая «Снежное утро на реке Коисикава».

Пейзаж «Улица зимой» (1907)³³ выделяется мотивом падающего снега, напрямую заимствованным из японского искусства. Аналогичный мотив можно встретить в огромном количестве японских гравюр, для примера приведем работу Хиросигэ II «Храм Тэндзин в Юсима».

Некоторые приемы, которые встречаются в произведениях Сомовой, встречаются и у других русских художников. Так, «Осеннее утро» (1915)³⁴ можно сравнить с одной из лучших гравюр Фалилеева «Полдень» (1907)³⁵. Обе гравюры выдержаны в жанре лирического пейзажа. Изображение ветвей на первом плане благодаря их орнаментальности и декоративности усиливает впечатление, подчеркивает графичность листа. Поэтичность этого образа, его прозрачная красота раскрывает прелесть природы. Этот мотив достаточно часто встречается в японской ксилографии, наиболее известной является работа Утагава Хиросигэ «Окрестности храма Тэндзин в Камейдо».

«Цветы (горошек)» (1907)³⁶ и «Белые бегонии» можно сопоставить с «Вьюнком и древесной лягушкой» Хокусая, аналогичный мотив встречается и в работе «Душистый горошек» (1906) Остроумовой-Лебедевой. Ее «Ирисы»³⁷ (1909) первым делом заставляют вспомнить гравюру Хокусая «Ирисы и кузнечик», а также

«Ирисы в Хорикири» из «Ста знаменитых видов Эдо» Хиросигэ.

Интересно отметить, как найденный однажды мотив ложится в основу различных композиций, но не выходит за пределы того или иного жанра. Практически все пейзажи Сомовой построены на соотношении четких вертикальных, которыми служат стволы деревьев, и плавных горизонтальных линий (диагонали в ее работах встречаются значительно реже, чем в композициях Зедделера). Чередование вертикалей и горизонталей создает определенный ритмический рисунок. Ее работам свойствен сдержанный колорит: оттенки синего и зеленого с тонами серого, коричневого, иногда желтого и обязательно белого. Вместе с силуэтным построением это на первый взгляд создает ощущение декоративного, плоскостного изображения.

Можно предположить, что Анна Сомова была знакома с теорией Гильдебранда, поскольку при анализе ее произведений заметно, что она использует все упомянутые в его книге аспекты построения формы и пространства. Для ее работ характерно движение в глубину, построение пространства изображения планами, параллельными поверхности листа, контраст цветов обязательно участвует в развитии движения, преобладает вертикаль или горизонталь и так далее. Таким образом, в ее гравюрах становится заметен аналитический подход к созданию произведения искусства.

Это роднит ее со многими художниками, которые сочетали в своем творчестве поваторский подход с достижениями классического фигуративного искусства.

Возвращаясь к биографии Анны Сомовой, нужно отметить³⁸, что 17 июля 1911 года Анна Зедделер отправила Кандинскому открытку, где сообщила, что собирается вернуться в Мюнхен вместе с сыном. В ее биографии, записанной А. И. Аристовой, эти данные подтверждаются: в 1911 году она рассталась с Зедделером и переехала жить в Мюнхен.

Спустя два года, в 1913 году, Анна Сомова-Зедделер вернулась из Германии в Россию, с 1915 году стала вести преподавательскую работу и постепенно эта деятельность стала занимать все ее время.

До 1918 года Сомова-Зедделер жила в Москве, а затем оказалась на преподавательской работе в санатории Пироговского общества в Тамбовской губернии. С 1921 года Анна Павловна преподавала ИЗО в I опытной школе II ступени в Москве – это была одна из школ группы опытно-показательных учреждений Наркомпроса РСФСР под названием «Первая опытная станция по народному образованию». Во время преподавательской деятельности она собрала значительную коллекцию детского рисунка и в дальнейшем посвятила много времени ее изучению и систематизации. С осени 1923 года она числилась сотрудником ГАХН, где работала под руководством А. В. Бакушинского в комиссии по изучению примитивного искусства в проявлениях родового и индивидуального творчества при Физико-психологическом отделении ГАХН.

Одним из итогов этой деятельности стала статья «О развитии пространственной формы в рисунках детей школьного возраста»³⁹. Исследовательская работа А. П. Зедделер, которая касалась психологии детей, отмечена в Отчете о научной работе ГАХН за 1926 год⁴⁰. В Отчете о научной работе ГАХН за первое полугодие 1927 года упоминаются опыты по «выработке стандартов по исследованию художественного восприятия ребенка», в которых принимала участие А. П. Зедделер. Работала она и над созданием сюжетно-изобразительных таблиц⁴¹. В Отчете о научной работе ГАХН за первое полугодие 1928 года указан доклад А. П. Зедделер «Сюжет как изобразительная форма в рисунках детей школьного возраста»⁴². Таким образом, становится понятно, что Анна Павловна достаточно глубоко была погружена в вопросы исследования детского творчества.

Благодаря личному делу А. П. Сомовой-Зедделер в ГАХН оказалось возможным установить ее род занятий до 1929 года включительно, однако ее дальнейшая судьба остается неизвестной. Впрочем, известно, что работы Сомовой-Зедделер экспонировались на художественно-промышленной выставке в Париже в 1925 году, однако установить их нынешнее местоположение не представляется возможным.

▼
А. П. Сомова-Зедделер. Осеннее утро.
1915 г. Бумага, цветная ксилография.
22,4 x 14,2 см, 21 x 13,8 см.
ГР-10484. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



ФОТО (1): PINTEREST

33 ГМИИ, инв. ГР-10464.

34 ГМИИ, инв. ГР-12443.

35 ГМИИ, инв. ГР-9439.

36 ГМИИ, инв. ГР-10463.

37 ГМИИ, инв. ГР-10470.

38 *Wörwag B.* There is an Unconscious, Vast Power in the Child: Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings // *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism* / Ed. J. Fineberg. Princeton, New Jersey, 1998. P. 92.

39 *Искусство в трудовой школе: Сборник статей /* Ред. и вступ. ст. А. В. Бакушинского. [М.], 1926. С. 53–80.

40 <https://www.gachn.de/ru/view/180>. (дата обращения: 03.12.2020).

41 <https://www.gachn.de/ru/view/185> (дата обращения: 03.12.2020).

42 <https://www.gachn.de/ru/view/183> (дата обращения: 03.12.2020).

НИКОЛАЙ ЗЕДДЕЛЕР

Николай Николаевич Зедделер был хорошо известен в художественных кругах России и Европы в 1900–1910-х годах, однако в дальнейшем его творчество оказалось забыто и не получило должной оценки. Важно отметить, что восстановление полной картины жизни Зедделера крайне затруднено по нескольким причинам: трагическая гибель во время репрессий 1937 года, отрывочный и скудный архивный материал, отсутствие публикаций и документов, так или иначе связанных с его творческой деятельностью. Вместе с тем, сохранившиеся произведения Зедделера прекрасно встраиваются в контекст искусства начала XX столетия и дополняют художественную картину этого времени важными штрихами.

Сведения о Зедделере практически не обнаруживаются в литературе по искусству, они лаконичны и незначительны, его творческая биография во многом представляет собой «белое пятно» и нуждается в детальном освещении.

В автобиографии он указывал⁴³, что родился в 1876 году в Санкт-Петербурге в дворянской семье, однако автору данного исследования удалось найти запись в метрической книге⁴⁴, где отмечено, что Николай Зедделер родился 6 января 1874 года.

Зедделер писал, что «из-за знакомства с левыми элементами и хранения запрещенных книг не смог окончить учебное заведение и выехал в 1898 году в Германию, поступив в академию художеств в Мюнхене»⁴⁵. Важно, что в нескольких версиях автобиографии, которые сохранились в личном деле Зедделера в архиве Коминтерна⁴⁶, существует заметная путаница с датами, связанная, вероятно, с тем, что они были написаны в середине 1930-х годов и за давностью лет их автор мог забыть какие-то детали. В другой версии автобиографии⁴⁷ и следующей за ней анкете⁴⁸ он обозначал, что «по профессии художник и авиатор». В этих документах Зедделер, имея в виду свое дворянское происхождение, неоднократно подчеркивал, что порвал с семьей в 1894 году, а за границей постоянно жил с 1901 года⁴⁹.

В характеристике, написанной старым большевиком А. А. Дивильковским (1927), было отмечено, что до 1904 года Зедделер «был морским офицером крупно-дворянского происхождения, но из идейных мотивов ушел со службы, разорвал с семьей и начал жить как художник, очень бедно, в Париже»⁵⁰. Дивильковский жил в Киеве примерно до 1901 года, затем переехал в Санкт-Петербург и бежал из России в Швейцарию в 1906-м⁵¹, поэтому он мог ошибаться в деталях. Впрочем, из его слов определенно можно сделать вывод о том, что с 1904 года Зедделер обосновался в Париже. Это совпадает с другими косвенными свидетельствами, которые будут приведены ниже.

Образование Зедделер получил не только в Мюнхенской академии художеств, но и в студии Ашбе, где учился одновременно с В. В. Кандинским, А. Г. Явленским, М. В. Веревкиной, Д. Н. Кардовским, М. В. Добужинским. О годах своей жизни в Мюнхене Зедделер более не упоминал, однако из записей А. И. Аристовой⁵², сотрудницы Румянцевского музея, а в 1920-е годы – Государственной академии художественных наук (ГАХН), удалось узнать, что А. П. Сомова вместе с Зедделером занимались живописью в летней школе В. В. Кандинского и до отъезда в Париж (начало 1900-х) близко общались с кругом Явленского – Веревкиной.

В фонде Габриэль Мюнтер и Йоханнеса Эйхнера находится фотография, на которой Зедделер изображен в компании В. В. Кандинского и Д. Н. Кардовского в студии известного мюнхенского педагога Антона Ашбе (1862–1905) примерно в 1897 году⁵³.

Работы Зедделера высоко оценивались художественной критикой. В частности, А. Н. Бенуа в своих заметках о «Салоне независимых», проходившем в 1906 году в Париже, отмечал «очень тонкие гравюры в красках барона Зедделера»⁵⁴. Из автобиографии Зедделера становится известно, что он находился в Мюнхене в 1901–1902 годах и тогда же познакомился с рядом членов революционного движения (Л. М. Михайловым, Л. Д. Троцким, Л. М. Хинчуком и А. Л. Парвусом). Эти знакомства оказали серьезное влияние на его дальнейшую судьбу.

В уже упомянутой автобиографии, написанной для Коминтерна, Зедделер преимущественно делал акцент на своих политических взглядах и революционной деятельности; в частности, он указывал, что был членом РСДРП до революции 1905 года. Вместе с тем, свою художественную деятельность он упомянул вскользь, а о семье – первой жене Анне Сомовой и их сыне – вовсе умолчал.

В Париже Зедделер принимал активное участие в выставках русского искусства. Девять картин и гравюр Зедделера были отобраны С. П. Дягилевым для выставки «Два века русской живописи и скульптуры» в Париже в десяти залах Осеннего салона (1906). А. К. Шервашидзе в своей статье о выставке⁵⁵ упоминает «гравюры на дереве барона Зедделера», которые экспонировались в одном зале с работами А. П. Остроумовой, графикой Е. Е. Лансере и М. В. Добужинского, набросками Е. С. Кругликовой. Среди них была гравюра «Искусство и критика» (1906)⁵⁶. Здесь изображен белый индюк, стоящий напротив каменной плиты, которую обвивает змея. На плите надпись «L'art et la critique».

Выбор нехарактерных для русского искусства животных в этой работе можно объяснить, если вспомнить басню французского

Н. Н. Зедделер. Les pensionnaires.
1906 г. Бумага, линогравюра.
18,2 x 34,5 см, 11,2 x 24,8 см.
ГР-69918. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



поэта Алексиса Руссе (1799–1885) под названием «Соловей, индюк и змея»⁵⁷, в которой индюк вступает в схватку со змеей. Индюк, традиционный предмет насмешек, в басне – бесстрашный борец, который не пасует перед опасностью. Если перед ней трепетать, то она и победит, – такова мораль басни. Возможно, противостояние индюка и змеи для Зедделера – метафора нападок критиков на новаторские течения в искусстве.

В то же время композиция гравюры Зедделера практически повторяет построение работы Хокуса «Одержимость» из «Ста страшных историй». В ней змея обвивает памятную табличку с именем недавно усопшего. Таким образом, можно предположить, что в гравюре Зедделера речь идет о смерти «старого» искусства, которому противостоят авангардные течения. Эта трактовка в целом совпадает с предыдущей.

Зедделер был близок мирискусническим кругам, он «начинал заниматься деревянной гравюрой в духе японцев»⁵⁸ в Мюнхене и продолжил в Париже. В связи с тем, что он отчасти разделял их эстетические воззрения, важно подчеркнуть значительное влияние японского искусства на его творчество.

В Париже гравюры Зедделера экспонировались на Осеннем салоне и на Салоне независимых в 1906 и 1907 годах. Гравюра «Les pensionnaires» (1906), которая была показана среди других работ Зедделера на Салоне независимых⁵⁹, демонстрирует городскую сценку, где изображены воспитанницы католического пансиона, идущие парами под присмотром монахини. Линеарность, акцентированность силуэтов, ритмическая выстроенность и приглушенность цветового решения – основные

43 РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 65а. Д. 14351. С. 15.

44 ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 124. Д. 1198. С. 18.

45 РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 65а. Д. 14351. С. 15.

46 РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 65а. Д. 14351.

47 РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 221. Д. 1528. С. 7.

48 Там же. С. 14.

49 Также в этом личном деле (РГАСПИ. Ф. 495.

Оп. 65а. Д. 14351) имеются данные, что с 1894 по 1897 год Зедделер служил матросом на пароходе дальнего плавания «Царь Одесса», куда поступил по совету «старого коммунара» Аркадия Ивановича Ионина. С Иониным он познакомился в Харькове, во время учебы в Полтавском корпусе, откуда был исключен. Некоторое время Зедделер, по его собственным словам, «болтался без дела, занимался живописью, к которой чувствовал призвание, много читал в библиотеке Ионина». После одного-единственного заграничного плавания на пароходе «Царь Одесса» Зедделер принял решение уехать за границу, что сделал, вероятно, в конце 1890-х годов.

50 РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 65а. Д. 14351. С. 38.

51 <https://www.divilkovskiy.com/anatoliy> Раздел «В прекрасном далеке»: «В марте 1906 года Анатолий Авдеевич добрался до Швейцарии и поселился в Женеве» (дата обращения: 19.01.2022).

52 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 180. Аристова А. И. Библиографические справки, выписки, заметки о П. И. Львове, И. И. Машкове, И. А. Соколове, А. И. Сомовой-Зедделер, Н. И. Феофилактове для Словаря русских гравюров. Черновики. 1925–1928. С. 93.

53 Friedel H., Hoberg A. The Blue Rider in the Lenbachhaus. Prestel, 2013. P. 24.

54 Слово. 1906. № 426. 29 марта / 11 апр.

55 Шервашидзе А. Выставка русского искусства в Париже // Золотое руно. 1906. № 11. С. 131–133.

56 ГМИИ, инв. ГР-10638.

57 «Le rossignol, le dindon et le serpent». Rousset, Alexis (1799–1885).

58 Добужинский М. В. Указ. соч. С. 165.

59 Société des artistes indépendants. 22, Catalogue de la 22e exposition. 1906. P. 259.

▼
Н. Н. Зедделер. Заколдованный лес.
1908 г. Бумага, линогравюра.
24,7 x 41,2 см, 20,7 x 38,7 см.
ГР-10178. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▼
Н. Н. Зедделер. Искусство и критика.
1906 г. Бумага, линогравюра.
26,1 x 26,5 см, 23,5 x 23,4 см.
ГР-10638. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



▼
Н. Н. Зедделер. Козел. 1908 г.
Бумага, линогравюра.
32 x 18 мм, 29,1 x 15,2 см.
ГР-10636. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



черты, которые характеризуют эту гравюру. Она была приобретена ГМИИ в 1930 году под названием «Пансион»⁶⁰.

Также работы Зедделера экспонировались на ежегодном салоне художественной группы La Libre Esthétique в Париже в 1909 году⁶¹. Кроме него, там были представлены произведения таких авторов, как Пьер Боннар, Морис Дени, Огюст Ренуар, Эдуар Вюйар, Альбер Марке и другие. В 1910 году он показал акварель «На берегу Сены» на еще одной групповой выставке в Париже⁶². К сожалению, ее местонахождение неизвестно.

Что касается России, то работы Зедделера были показаны на IV (1906–1907), V (1907–1908), VI (1908–1909) и VII (1910) выставках Союза русских художников в Москве и Санкт-Петербурге. Кроме того, их можно было увидеть на первом Салоне В. А. Издебского, который был последовательно показан в Одессе (1909–1910), Киеве (февраль – март 1910), Санкт-Петербурге (май – июнь 1910) и Риге (июнь – июль 1910). Идея выставки, на которой публике будут представлены все новейшие художественные течения, возникла у него еще во второй половине 1900-х годов в Мюнхене, где он сблизился с В. В. Кандинским и его кругом. Среди европейских художников, чьи работы экспонировались на выставке, были Пьер Боннар, Жорж Брак, Феликс Валлоттон, Морис де Вламинк, Эдуар Вюйар, Морис Дени, Кес Ван Донген, Альбер Марке, Анри Матисс, Жан Метценже, Одилон Редон, Жорж Руо, Анри Руссо, Поль Синьяк, Анри Ле Фоконье, Отон Фриез, Джакомо Балла. Все произведения были отобраны при непосредственном участии В. В. Кандинского и Д. Д. Бурлюка. На русской секции были представлены работы мирискус-

ников, а также Кандинского, Явленского, Веревиной, братьев Бурлюков, Экстер, Ленгулова, Машкова, Матюшина, Гончаровой, Ларионова и других.

Среди показанных на вышеупомянутых выставках работ: «В лесу» (1908)⁶³, «На кладбище» (1908)⁶⁴, «Заколдованный лес»⁶⁵, «В парке Сен-Клу» (1901)⁶⁶, «Прогулка» (вероятно, это упомянутая выше гравюра «Les pensionnaires»), «Леопарды»⁶⁷, «Дождь», «Вечер», «Дерево».

Гравюра «Заколдованный лес» представляет собой романтический пейзаж, наполненный поэтическим настроением. Мы видим двух рыцарей на фоне дремучего леса, полную луну и падающую звезду (комету). Вымышленный характер пейзажа с его средневековыми акцентами и сказочными мотивами характерен для модерна. Вместе с тем, здесь встречается ряд изобразительных особенностей, навеянных японской ксилографией. В частности, прорисовка контуров деревьев и изображение горы на дальнем плане сразу заставляет вспомнить «36 видов Фудзи» Хокусая, а сдержанная композиция и практически монохромный колорит – гравюры Хиросигэ. Понятно, что речь идет не о простом копировании, а об использовании принципов построения формы и пространства, заимствованных из японского искусства цветной гравюры. Что касается изображения кометы, то это исключительно любопытная деталь. В европейской культуре «образ падающей звезды имеет в основном негативную коннотацию», ассоциируется со смертью, апокалиптическими бедствиями⁶⁸. Появление кометы Галлея в 1910 году было связано со множеством домыслов и слухов, которые отражались как в периодической печати, так и в произведениях поэтов, писателей и художников. Так, например,

в 1909 году М. Волошиным был написан венок сонетов «Corona Astralis», который начинается с фразы «В мирах любви, – неверные кометы». Он отличается мистическим характером и наполнен отсылками к мифологическим и евангельским сюжетам. Образ кометы в 1910 году появился и в стихотворениях Н. Гумилева, Д. Бурлюка, А. Блока, И. Северянина и многих других. В то же время в галерее Ленбаххаус в Мюнхене сохранился рисунок Кандинского «Комета» (1900), где, как и в гравюре Зедделера, присутствует замок, рыцарь и комета, летящая справа налево. Гравюра Зедделера не датирована, и, к сожалению, датировать ее по косвенным признакам не представляется возможным, однако можно сделать вывод о том, что в ней отражено влияние культурного контекста, который окружал Зедделера в 1900-х годах.

⁶⁰ ГМИИ, инв. ГР-69918.

⁶¹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7536040t/f1.image.r=seddeler?rk=278971;2> (дата обращения: 19.01.2022).

⁶² <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12502830/f10.item.r=seddeler> (дата обращения: 19.01.2022).

⁶³ ГМИИ, инв. ГР-10635.

⁶⁴ ГМИИ, инв. ГР-10637.

⁶⁵ ГМИИ, инв. ГР-10178.

⁶⁶ ГМИИ, инв. ГР-10179.

⁶⁷ ГМИИ, инв. ГР-69920 – в инвентарь записана как «В ущелье».

⁶⁸ Барышникова И. Ю. Апокалиптический образ падающей звезды (кометы) в русской поэзии // Теория и практика общественного развития. 2012. № 2. С. 382–386.

В скудной на подробности творческой биографии Зедделера есть сотрудничество с издательством И. Кнебеля: для него он выполнил оформление книги Чеглока «Звери Центральной и Южной Африки»⁶⁹. Несмотря на специфическое содержание книги, словно подталкивающей к передаче экзотических красок Африки, иллюстрации Зедделера выдержаны в духе японизма и коррелируют с его станковой графикой того же времени. Некоторые иллюстрации⁷⁰ (например, стайка обезьян на склоне горы) по своей композиции и содержанию сопрягаются со станковыми гравюрами Зедделера (такими как «В ущелье» и «Козел»⁷¹): кроме изображения зверей в горах, их объединяет вертикальная ориентация, сложный синезеленый колорит, который призван отразить таинственную сущность ночи, обязательное присутствие полной луны и горного склона, который за счет диагонали добавляет в композицию динамики. С традицией японской ксилографии иллюстрации Зедделера сближает и манера изображения животных: он дает их крупным планом и в движении, тщательно прорабатывает фактуру шерсти или оперения⁷². Так же внимательно он подходит к проработке листьев деревьев, трав и цветов, что обогащает его иллюстрации фактурами и, таким образом, позволяет подчеркнуть характер каждой композиции.

На еще одной иллюстрации⁷³ Зедделера принцип изображения звездного неба идентичен принципу, который можно встретить в гравюрах Хиросигэ. Вместе с тем в них чувствуется и влияние европейского искусства: фрагмент одной из иллюстраций⁷⁴ вызывает сильнейшие ассоциации с «Танцем» Анри Матисса.

В своей коминтерновской анкете художник указывает, что занимался живописью до 1914 года. Иллюстрации к книге Чеглока являются последними известными работами Зедделера, после этого он покинул сферу искусства.

Дальнейшая биография Зедделера такова: он женился второй раз на Марии Андреевне Монтвилл (Радзивилл-Зедлер, 1893–1938), в 1913 году во Флоренции у них родилась дочь Ирина, которая в 1931 году числилась сотрудницей Коминтерна. С 1915 по 1921 год он жил и работал в Риме, был летчиком-испытателем на авиационном заводе. После 1921 года Зедделер был завербован советской разведкой, числился референтом в Разведупре в Риме, в 1923 году бежал в Советский Союз, где продолжил работу в Разведупре (до 1924 года). С 1924 по 1926 год работал на авиационном заводе ГАЗ № 1 (бывший Дукс), а с 1926 по 1931 годы включительно был ответственным сотрудником Отдела международных связей (ОМС) Коминтерна в Париже, Брюсселе, Вене, Бухаресте, Берлине, а с 1931 по 1935 – в Шанхае. В 1935 году был отозван в Москву, где начались его мытарства (ему не возвращали сданный по возвращении партбилет и не допускали к какой-либо отвечающей его компетенциям работе), работал архивариусом и референтом ИККИ. С 1935 по 1937 год Зедделер написал немало обращений в разные инстанции, вплоть до секретариата И. В. Сталина, где жаловался на то, что у него по возвращении в Москву забрали партбилет и тянут с «прохождением чистки», что работа архивариусом не отвечает его квалификации, что его неясное положение вызывает подозрения у его знакомых и оставляет его в недоумении.

В РГАСПИ сохранилась выписка из Приказа по отделу секретариата ИККИ от 8.10.1937, в которой говорится: «Сотрудника транспортного п/о Зедлер-Герберт Николая Николаевича освободить от работы с 8 октября 1937 года по сокращению штата». Он был арестован 5 октября 1937 года и расстрелян 25 декабря 1937 г. (похоронен на Донском кладбище). Его вторая жена М. А. Монтвилл расстреляна там же 15 февраля 1938 г. Информация об их дочери Ирине Николаевне Зедделер (в замужестве Янсон) в расстрельных списках отсутствует.

⁶⁹ Чеглок А. Звери Центральной и Южной Африки. Десять рассказов с 10 красочными и многими черными рисунками художника Н. Зедделер. М., 1914.

⁷⁰ Там же. С. 60.

⁷¹ ГМИИ, инв. ГР-10636.

⁷² Там же. С. 48.

⁷³ Там же. С. 104.

⁷⁴ Там же. С. 119.



А. П. Сомова-Зедделер. Горный пейзаж. 1915 г. Бумага, цветная ксилография. 15,4 x 20,2 см, 13 x 18,7 см. ГР-10487. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Библиография

1. Алексеев М. А., Колпакиди А. И., Кочик В. Я. Энциклопедия военной разведки. 1918–1945 гг. М.: Кучково поле, 2012. 975 с.
2. Барышникова И. Ю. Апокалиптический образ падающей звезды (кометы) в русской поэзии // Теория и практика общественного развития. 2012. № 2. С. 382–386.
3. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве / Пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского. М.: Мусагетъ, 1914.
4. Гришин М. В. «Японизм» рубежа XIX – начала XX века как общеевропейское явление // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 130–136. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-2-130-136>
5. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 477 с.
6. Завьялова А. Е. Мир искусства. Японизм. М.: БуксМАрт, 2014. 96 с.
7. Искусство в трудовой школе: Сборник статей / Ред. и вступ. ст. А. В. Бакушинского. М.: Новая Москва, 1926. 172 с.
8. Коньшина Н. Д. Влияние японской культуры на литературу и живопись России конца XIX – начала XX в.: дис. канд. культурологии: 24.00.01 / Саратовский государственный университет. Саратов, 2006. 201 с.
9. Николаева Н. С. Японские мотивы в искусстве модерна // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2–3. С. 312–326.
10. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 3 т. / Сост., автор вступ. ст. и примеч. Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 2003. Т. 1–2. С. 96.
11. Слово. 1906. № 426. 29 марта / 11 апр.
12. Струкова А. И. Влияние искусства Китая и Японии на советскую живопись и графику 1920–1930-х годов // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 3 (49). С. 452–464.
13. Титарева Д. С. «Влияние укиё-э на художественный язык станковой графики А. П. Остроумовой-Лебедевой 1900–20-х гг.» (на примере Санкт-Петербургского цикла гравюр) // Культура и искусство. 2021. № 3. С. 47–57. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2021.3.32778>. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32778 (дата обращения 19.01.2022).
14. Чеглок А. А. Звери Центральной и Южной Африки. М.: И. Кнебель, 1914. 143 с.
15. Шервашидзе А. Выставка русского искусства в Париже // Золотое руно. 1906. № 11. С. 131–133.
16. Friedel H., Hoberg A. The Blue Rider in the Lenbachhaus. Munich; New York: Prestel, 2013. 371 p.
17. Société des artistes indépendants. 22, Catalogue de la 22e exposition. Paris: l'Emancipatrice, 1906. 302 p.
18. Tomita Midori. Woodcuts 1946–1953 by Kōsaka Gajin (1877–1953): The Discovery of Children's Art in Japan and German Expressionism. University of Cincinnati. ProQuest Dissertations Publishing, 2003. 1417149. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1054232744&disposition=inline (дата обращения: 29.01.2022).
19. Wörwag B. There is an Unconscious, Vast Power in the Child: Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings // Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism and Modernism. New Jersey: Princeton University Press, 1998. P. 68–94.
20. [сайт] URL: https://load.russiainphoto.ru/search/photo/years-1904-1999/?source_ids=226&page=2&paginate_page=2&index=10 (дата обращения: 02.02.2022).
21. [сайт] URL: https://load.russiainphoto.ru/search/photo/years-1904-1999/?page=3&source_ids=226&paginate_page=3&index=1 (дата обращения: 02.02.2022).
22. [сайт] URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279489j/f209.image.r=somoff%20zeddeler?rk=64378;0> (дата обращения: 19.01.2022).
23. [сайт] URL: <https://www.gachn.de/ru/view/180> (дата обращения: 03.12.2020).
24. [сайт] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7536040t/f1.image.r=seddeler?rk=278971;2> (дата обращения: 19.01.2022).
25. [сайт] URL: <https://www.gachn.de/ru/view/185> (дата обращения: 03.12.2020).
26. [сайт] URL: <https://www.gachn.de/ru/view/183> (дата обращения: 03.12.2020).
27. [сайт] URL: <https://www.divilkovskiy.com/anatoliy> (дата обращения: 19.01.2022).

Архивные материалы

- РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 3. Ед. хр. 180.
РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 221. Д. 1528.
РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 65а. Д. 14351.
ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 124. Д. 1198.
ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 126. Д. 1684.

N. N. ZEDDELER AND A. P. SOMOVA-ZEDDELER: THE FORGOTTEN NAMES OF EARLY 20TH CENTURY RUSSIAN ART. JAPONISM IN RUSSIAN PRINTMAKING AT THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

Abstract. The term japonism refers to a movement within 20th-century Russian art that has so far been insufficiently explored. In the meantime, its popularity at the turn of the 19th and 20th centuries coincided with the extraordinary blossoming of Russian color printmaking. N. N. Zeddeler and A. P. Somova were among those artists, who, along such revered masters like A. P. Ostroumova-Lebedeva and V. D. Falileeva, made a substantial contribution to the development of this art style. To date, their work has not received close attention from researchers. Likewise, there is no literature that would provide a systematic analysis of their legacy, save for brief mentions in the periodic press of that period or publications dedicated to exhibitions of 1900–1910s, in which the artists took part. N. N. Zeddeler and A. P. Somova-Zeddeler were well-known in the Russian and European artistic circles at the beginning of the century. Having acquired their education in Munich and Paris, they produced an oeuvre that fit perfectly into the context of early 20th century art and added essential touches to the aesthetic vision of the world emerging at that time. However, the work of these masters was not met with the appreciation it deserved and was eventually forgotten. It is worth noting that the task of mapping out the full biography of both artists appears to be extremely challenging due to a variety of reasons: their departure from artistic practice after the outbreak of the First World War, fragmentary and meager archival material, a small number of works that have survived till our time, the tragic and difficult fate of N. N. Zeddeler and A. P. Somova-Zeddeler.. Thus, the purpose of the article is to fill in one of the gaps in the Russian history of art of the 20th century. The author examines the engravings by N. N. Zeddeler and A. P. Somova-Zeddeler from the collection of the Pushkin Museum created between 1900 and 1910, which were previously not studied by researchers.

Keywords: N. N. Zeddeler; A. P. Somova-Zeddeler; Japonism; color printmaking; Russian printmaking of the 20th century; Russian japonism; Adolf von Hildebrand

References

- Alekseev, M. A., Kolpakidi, A. I., & Kochik, V. Ya. (2012). *Entsiklopediya voennoy razvedki. 1918–1945 gg.* [= *Encyclopedia of Military Intelligence. 1918–1945*]. Kuchkovo pole. [In Rus.]
- Bakushinskiy, A. V. (Ed.). (1926). *Iskusstvo v trudovoy shkole: Sbornik statey* [= *Art Education in a Labor School: Collection of Articles*]. Novaya Moskva. [In Rus.]
- Baryshnikova, I. Yu. (2012). Apokalipticheskiy obraz padayushchey zvezdy (komety) v russkoy poezii [= Apocalyptic Image of a Shooting Star (Comet) in Russian Poetry]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, (2), 382–386. [In Rus.]
- Chegluk, A. A. (1914). *Zveri Tsentral'noy i Yuzhnoy Afriki* [= *Wildlife of Central and Southern Africa*]. I. Knebel'. [In Rus.]
- Dobuzhinskiy, M. V. (1987). *Vospominaniya* [= *Recollections*]. Nauka. [In Rus.]
- Gil'debrand, A. (1914). Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve [= The question of form in the visual arts] (N. B. Rozenfel'd & V. A. Favorskiy, Trans.). Musaget. [In Rus.]
- Grishin, M. V. (2015). “Yaponizm” rubezha 19 – nachala 20 veka kak obshcheevropeyskoye yavlenie [= Japonism as a Pan-European Cultural Phenomenon at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. *Observatoriya kul'tury* [= *Observatory of Culture*], (2), 130–136. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2015-0-2-130-136> [In Rus.]
- Kon'shina, N. D. (2006). *Vliyanie yaponskoy kul'tury na literaturu i zhivopis' Rossii kontsa XIX — nachala XX v.: dis. kand. kul'turologii* [= *The influence of Japanese culture on literature and painting in Russia at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries*. PhD thesis in Culturology]. Saratovskiy gosudarstvenniy universitet. [In Rus.]
- Nikolaeva, N. S. (1994). Yaponskie motivy v iskusstve moderna [= Japanese Motifs in Art Nouveau]. *Voprosy iskusstvoznaniya* (Vols. 2–3, pp. 312–326). [In Rus.]
- Ostroumova-Lebedeva, A. P. (2003). *Avtobiograficheskie zapiski* [= *Autobiographical Notes*]. In 3 Volumes (Vols. 1–2, p. 96). Izobrazitel'noe iskusstvo. [In Rus.]
- Shervashidze, A. (1906). Vystavka russkogo khudozhestva v Parizhe [= Exhibition of Russian Art in Paris]. *Zolotoe runo*, (11), 131–133. [In Rus.]
- Slovo*. (1906, March 29 / April 11), (426). [In Rus.]
- Strukova, A. I. (2015). Vliyanie iskusstva Kitaya i Yaponii na sovetскую zhivopis' i grafiku 1920–1930-kh godov [= The Influence of Chinese and Japanese Art on the Soviet Painting and Drawing of 1920s–1930s.]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury* [= *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*], 3(49), 452–464. [In Rus.]
- Titareva, D. S. (2021). “Vliyanie ukie-e na khudozhestvenniy yazyk stankovoy grafiki A. P. Ostroumovo-Lebedevoy 1900-20-kh gg.” (na primere Sankt-Peterburgskogo tsikla gravyur) [= The Influence of Ukiyo-e on the Artistic Language of Easel Graphics of A. P. Ostroumova-Lebedeva in the 1900s–1920s (On the Example of St. Petersburg Collection of Woodblock Prints)]. *Kul'tura i iskusstvo*, (3), 47–57. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2021.3.32778> [In Rus.]
- Zav'yalova, A. E. (2014). *Mir iskusstva. Yaponizm* [= *World of Art. Japonism*]. BuksMArt. [In Rus.]
- Friedel, H., & Hoberg, A. (Eds.). (2013). *The Blue Rider in the Lenbachhaus*. Prestel.
- Société des artistes indépendants. 22. Catalogue de la 22e exposition*. (1906). l'Emancipatrice.
- Tomita, M. (2003). *Woodcuts 1946–1953 by Kōsaka Gajin (1877–1953): The Discovery of Children's Art in Japan and German Expressionism*. University of Cincinnati. ProQuest Dissertations Publishing, 2003. 1417149.
- Wörwag, B. (1998). “There is an Unconscious, Vast Power in the Child: Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings”. In *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism* (pp. 68–94). Princeton University Press.

Archival sources

RGALI (F. 941, Op. 3, Ed. khr. 180), Moscow, Russian Federation.
 RGASPI (F. 495, Op. 221, D. 1528), Moscow, Russian Federation.
 RGASPI (F. 495, Op. 65a, D. 14351), Moscow, Russian Federation.
 CGIA SPb. (F. 19, Op. 124, D. 1198), Saint Petersburg, Russian Federation.
 CGIA SPb. (F. 19, Op. 126, D. 1684), Saint Petersburg, Russian Federation.

