

УДК 769.3

ББК 85.153(2)+76.17

DOI 10.18688/aa2515-7-40

Н. А. Мозохина

## Репродукционное и уникальное в художественной открытке Российской империи

Вальтер Беньямин в своем эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» кратко очертил историю копирования произведений искусства и более подробно остановился на литографии, с приходом которой в репродуцировании произошла революция и даже, обобщая параллельные процессы в других видах искусства, «потрясение традиционных ценностей» [1, с. 22]. Он писал о воздействии репродукционных техник на восприятие публикой произведений искусства и о связанном с ним начавшемся процессе утраты подлинности художественного артефакта. По его мнению, репродукционное искусство не только само не имеет ауры, но и лишает ауры подлинник. Однако сейчас некоторые современные исследователи, изучающие репродукционные техники как один из видов искусства или даже как «искусство репродукции»<sup>1</sup>, отмечают, что аура, элемент подлинности у таких произведений все же есть. В 1936 г., когда В. Беньямин писал свое эссе, он показал свое широкое видение этой проблемы, не занимаясь репродукционными техниками глубоко; со своей стороны, художники, которые работали в начале XX в. с репродукционными техниками, эти противоречивые моменты прекрасно осознавали и стремились изменить отношение публики к репродукциям.

Позиция специалистов разных научных дисциплин к иллюстрированной открытке долгое время была довольно пренебрежительной. Только историки видели в открытке научный потенциал документального источника и считали филокартию вспомогательной исторической дисциплиной. В последние годы представители смежных гуманитарных наук все больше обращают на нее внимание не только как на визуальный источник, обладающий огромным потенциалом, но и как на явление культуры. На этой волне искусствоведение также стало включать иллюстрированную открытку в сферу своих интересов, хотя довольно осторожно и с большими оговорками из-за репродукционного характера многих изданий или ремесленных рисунков, легших в их основу: «Среди множества русских художников, произведения которых в 1900–1910-х годах публиковались на открытках, сравнительно невелико число тех, чьи работы можно отнести к сфере собственно открыточной графики. Если при этом установить критерии художественного качества, то таковых останется еще меньше» [2, с. 79]. Выставочная и издательская практика последних десятилетий определенно свидетельствует о на-

<sup>1</sup> Так назван авторский междисциплинарный курс лекций А.Н. Каск на платформе «Лекториум» (<https://www.lektorium.tv/reproduction-art>).

личии своей ауры не только у разного уровня исполнения старинных открыток, которым больше ста лет, но и у их более современных собратьев, издававшихся даже в 1980-е гг. Более того, наблюдается сильный интерес со стороны современных художников к открытке не только с целью популяризации своих произведений, исполненных в разных техниках, но и как к особому виду искусства почтовой миниатюры.

Исследователи несколько раз предлагали классификацию иллюстрированной открытки<sup>2</sup>, но наиболее логичной представляется структура, предложенная филокартистами В.В. Шлёевым и Э.Б. Файнштейном, которые разделили открытку на художественную и документальную, а в художественной различали репродукционную и оригинальную, «специально выполнявшуюся художниками, которые заранее знают, для какой цели предназначается его рисунок или акварель» [7, с. 5]. В отношении последней они подчеркивали, что «художник, создающий оригинал специально для открытки, имеет полную возможность учесть, как его произведение будет восприниматься в формате открытки, а также применять те средства исполнения, те краски, которые с наибольшим успехом могут быть правильно воспроизведены соответствующими способами типографской печати» [7, с. 6].

Однако в данной классификации все-таки заложено одно противоречие — репродукционные открытки одновременно принадлежат как разделу художественной открытки, потому что на них воспроизведены произведения искусства, так и разделу открытки документальной, так как они являются документами, зафиксировавшими не только дошедшие до нашего времени произведения искусства в их состоянии сохранности на тот момент, но и предметы утраченные. Кроме того, не всегда можно понять принадлежность открытки к репродукционному или оригинальному типу, так как на открытках могли воспроизводиться рисунки и акварели, созданные для других целей, но предоставленные художниками для воспроизведения и кажущиеся специально созданными для открыток. Наконец, процесс издания открыток мог выстраиваться таким образом, что издатель сам настолько искусно подбирал рисунки для воспроизведения, что невозможно определить, создавал ли художник эту работу специально для открытки, или же это репродукция. Например, в 1920-е гг. в берлинском издании Ольги Дьяковой увидела свет открытка «Находка» с рисунком Н.Н. Каразина, первого художника, ставшего работать в области оригинальной открытки. Она выглядит как оригинальная работа, но не может таковой являться, так как мастер скончался задолго до ее издания. Эмигрантское издательство, не имея доступа к оригинальным произведениям художников, пользовалось для издания открыток библиотекой, которую издательница привезла с собой из России. Открытка Н.Н. Каразина, по-видимому, была отпечатана с хромофотографии, помещенной в альбоме-премии журнала «Нива» за 1893 г. Она была выпущена в подражание оригинальной открытке, но является чисто репродукционной.

Разграничить между собой оригинальную и репродукционную открытку путем исключительно визуального анализа невозможно, для этого необходимо исследовать историю издания каждой такой открытки. В то же время архивы издательств, которые

<sup>2</sup> См., например, довольно путанную классификацию, предложенную в диссертации А.Е. Родионовой [4, с. 11].

могли бы пролить свет на этот вопрос, за редким исключением утрачены. Однако фонд издательства при Санкт-Петербургском Попечительном комитете о сестрах милосердия Красного Креста — Общины св. Евгении<sup>3</sup>, в котором сохранилась переписка с художниками, позволяет в целом увидеть, как строился между ними диалог и хотя бы на примере этой фирмы установить оригинальность или репродукционность открытых писем. И художники, и издатели не всегда относились к репродукционной открытке как простому техническому воспроизведению. В ранний период своей издательской деятельности Община св. Евгении рассылала художникам просьбы предоставить любой рисунок для открытки, и отклики были двух типов. Одни отвечали, что подходящих нет, но обещали нарисовать, то есть предполагали работать в оригинальной открытке, а другие подбирали из готовых рисунков то, что подойдет по формату, композиции и по легкости воспроизведения в цвете.

Очень быстро после разрешения в Российской империи выпуска иллюстрированных открыток частными издателями сформировалась тенденция, когда художники, получившие заказ на рисунок открытки или просьбу предоставить для репродуцирования известное произведение живописи, начали видеть в открыточной репродукции не только копию. Со своей стороны, издатели тоже стали немного с этим играть. Например, И. Е. Репин исполнил по заказу Общины св. Евгении рисунок открытки «Запорожец» (второе название — «Атаман Серко»), являющийся парафразом на фрагмент знаменитой картины «Запорожцы» (Илл. 88). Композиция представляет собой интересный издательский подход, предложенный художником. Поскольку саму картину на открытке воспроизвести на тот момент было технически сложно, да и в целом такое репродуцирование из-за несомасштабности означало бы утрату общего впечатления о произведении, перед открыткой была поставлена задача напоминания публике об известной картине. Прием рисунка-напоминания впоследствии часто использовался художниками, приглашенными к работе над открытками.

В 1901 г. И. Е. Репин работал над картиной «Л. Н. Толстой босой», о чем было известно в художественном сообществе. В то же время вследствие успеха у публики первого открыточного рисунка и благотворительной цели издания на первых порах он часто прислал свои акварели для открытых писем: «Все его работы передавались или лично, или при письмах через Канкрину<sup>4</sup> и почти всегда по собственному почину художника» [5, с. 328]. По-видимому, художник одновременно стал работать и над картиной, и над эскизом открытки. Вертикально ориентированный бланк карточки и необходимость оставить на изобразительной стороне место для письма, так как до 1904 г. на адресной стороне можно было писать только адрес, сузили формат открыточного рисунка и, возможно, подтолкнули художника и к узкому вытянутому формату картины. Таким образом, один из первых мастеров, работавших для открытки, сразу предложил два направления в работе над открыточным рисунком, и они получают дальнейшее развитие в почтовой графике других художников.

<sup>3</sup> ЦГИА СПб. Ф. 202.

<sup>4</sup> Вера Петровна Канкрин (ур. Струкова, 1864–1920) — председательница Комиссии по изданиям Общины св. Евгении.

В 1899 г. В. М. Васнецов предоставил издательству Общины св. Евгении сразу два оригинальных рисунка. На одном из них изображена Купава, героиня пьесы А. Н. Островского «Снегурочка». В 1880-е гг. для драматического спектакля на домашней сцене Абрамцевского кружка и для оперы Н. А. Римского-Корсакова в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова он исполнил разные эскизы с костюмом Купавы. Для театральных эскизов не нужна была психологическая разработка образа; в рисунке для открытки художник получил возможность доработать то, что тогда было не к месту. Второй рисунок «Гусляр» точно копирует фрагмент картины «Гусляры», над которой он в тот момент работал, и его можно считать ее графическим эквивалентом. В стремлении разобраться в специфике открытки как виде печатной графики малых форм В. М. Васнецов во многом повторил путь И. Е. Репина.

М. В. Нестеров в своем рисунке 1899 г. «На горах» практически одновременно с И. Е. Репиным и В. М. Васнецовым и независимо от них тоже стремился создать графическое напоминание об одноименной картине. При работе над рисунком «В сумерках» он положил в его основу композицию картины «За приворотным зельем», взяв от нее фрагмент, уменьшив количество персонажей и антураж, в результате чего сюжетная составляющая была полностью искоренена. На примере открытки «Христова невеста» можно проследить процесс работы художника над открыточным рисунком. Сохранились и эскиз<sup>5</sup>, и пробный оттиск<sup>6</sup> открытки, сильно различающиеся между собой в цвете, несмотря на то, что М. В. Нестеров прислал в издательство Общины список из десяти пунктов, в котором подробно описал, что и как при печати нужно исправить<sup>7</sup>. Важно также отметить, что художник впоследствии подарил эскиз своему другу. Таким образом, он с одинаковой ценностью относился и к оригиналу, и к вышедшим из-под печатного станка оттискам.

По такому же пути чуть позже шли и другие мастера: Н. К. Рерих в открытках «Зимний городок» и «Заморские гости», некоторые графики объединения «Мир искусства», художники-авангардисты, которые для серии открыток издания А. Е. Крученых в 1912 г. также исполнили графические эквиваленты живописных произведений. Открытка давала возможность художникам увидеть придуманный образ воплощенным в другом виде искусстве, что позволяло обнаружить в нем новые грани, которых они не замечали раньше.

Помимо мастеров, относившихся и к эскизу, и к открытке как к равным по ценности произведениям искусства, были те, которые полагали, что эскиза к открытке вообще не должно быть. Типограф должен работать по тем проектам и указаниям, которые предоставлял художник для создания общего представления о будущем оттиске, и эскиз как таковой, с которым можно было бы сопоставить отпечаток на предмет идентичности, излишен. Этой точки зрения придерживался А. Н. Бенуа. Сохранившиеся эскизы двух серий открыток позволяют понять основные этапы работы художника над открытками. Так, для серии «Игрушки кустарного производства» сначала он зарисовывал

<sup>5</sup> Эскиз хранился в собрании семьи Л. В. Николаева и был продан на аукционе «Литфонд» в 2019 г. Ошибочно датирован 1916 годом по дарственной надписи.

<sup>6</sup> ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 1162. Л. 78об.

<sup>7</sup> Там же. Л. 78.

акварелью в увеличенном масштабе сергиево-посадскую игрушку из своей коллекции, а затем на основе этого рисунка исполнял контуром сочиненный мотив для открытки также в большом размере<sup>8</sup>. Дальнейший процесс работы можно увидеть на примере сохранившихся печатно-графических артефактов силуэтной серии «Пасха в XVIII столетии» (Илл. 89). В типографии контуры будущей открытки печатались цинкографией, несколько готовых оттисков направляли художнику, который делал по печати пробы разного цвета, выбирал лучший вариант и отправлял его в типографию, но не для того, чтобы цвет был допечатан на цинкографских оттисках идентично сделанной заливке, а был подобран похожий локальный тон<sup>9</sup>.

Этот «контурный» способ работы он предлагал использовать С. П. Яремичу. Между ними сохранилась большая переписка, в которой А. Н. Бенуа несколько раз подробно описывает схему работы, а С. П. Яремич, рисовавший серию цветов для Общины св. Евгении, не понимает, что нужно делать. Он рисовал контуры, но поверх них наносил широкой заливкой акварель, причем раскраска выходила далеко за пределы контурной подложки [6, с. 14–15]. Эти рисунки для открыток остались неопубликованными и хранятся в коллекции Государственного Эрмитажа<sup>10</sup>, а были изданы первые варианты акварелей, которые тоже были поначалу забракованы А. Н. Бенуа, но по сравнению с последующими работами оказались не так плохи. В конце концов С. П. Яремич понял, как нужно было рисовать для открыток, но эти эскизы потерялись в типографии и так и не увидели свет [6, с. 14–15].

И. Я. Билибин работал контурами с первых своих опытов в области иллюстрации. Однако увеличенными контурами он впервые стал работать после А. Н. Бенуа во второй половине 1900-х гг.: «Так как серию открыток «Русские наряды» я задумал исполнить

<sup>8</sup> А. Н. Бенуа. Деревянная игрушка-городок «Лавра». 1904. Бумага, акварель, графитный карандаш. 47,4×62,5 см. Р-37421. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Лавра. Рисунок к серии открыток «Игрушки». 1904. Бумага, итальянский карандаш. 33,3×49 см. Р-37420. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Усадьба. Рисунок к серии открыток «Игрушки». 1904. Бумага, итальянский карандаш, тушь, перо. 24,3×32,8 см. РБ-10941. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Пехота. Рисунок к серии открыток «Игрушки». 1904. Бумага, итальянский карандаш. 28,3×45,4 см. РБ-10939. Государственный Русский музей.

<sup>9</sup> А. Н. Бенуа. Оттиск для открытки «Пасха в XVIII в». (Молодые). Бумага, цинкография раскрашенная. 22×34 см. Гр-24116. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Оттиск для открыток «Пасха в XVIII в». (Молодые. Старики). Пробные оттиски. 1904. Бумага, цинкография. И.: 10×8,5 см; Л.: 25×17,3 см. Гр-24121. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Рисунок для открытки (Степка-растрепка). Пробный оттиск. Вариант цвета. 1904. Бумага, цинкография раскрашенная. И.: 4,4×8,2 см; Л.: 12,7×17,5 см. Гр-24119. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Рисунок для открытки (Степка-растрепка). Пробный оттиск. Окончательный вариант цвета. 1904. Бумага, цинкография раскрашенная. И.: 4,4×8,2 см; Л.: 12,4×17,7 см. Гр-24118. Государственный Русский музей; А. Н. Бенуа. Рисунок для открытки (Степка-растрепка). Пробный оттиск. 1904. Бумага, цинкография. И.: 4,4×8,2 см; Л.: 12,4×17,7 см. Гр-24120. Государственный Русский музей.

<sup>10</sup> С. П. Яремич. Куст розовых флоксов. Эскиз. Начало XX в. Бумага, акварель. 26,8×20,8 см. ЭРР-5000. Государственный Эрмитаж; С. П. Яремич. Флоксы. Начало XX в. Бумага, акварель. 18,2×10,2 см. ЭРР-5001. Государственный Эрмитаж; С. П. Яремич. Гладиолусы. Начало XX в. Бумага, акварель. 26,7×20,1 см. ЭРР-5002. Государственный Эрмитаж; С. П. Яремич. Красные бархатцы на лугу. Начало XX в. Бумага, акварель, тушь пером. 15,2×18,5 см. ЭРР-5003. Государственный Эрмитаж; С. П. Яремич. Розовые цветы среди зелени. Эскиз. Начало XX в. Бумага, акварель, карандаш. 26,8×20,8 см. ЭРР-5004. Государственный Эрмитаж; С. П. Яремич. Сиреневые цветы на лугу. Начало XX в. Бумага, акварель, тушь пером, карандаш итальянский. 32×23,3 см. ЭРР-5005. Государственный Эрмитаж.

довольно оригинальным способом, то я хотел бы устроить некоторую пробу, чтобы посмотреть, хорошо ли выйдут эти открытки в должном уменьшении. Это облегчит мне дело. Я просил бы Вас разрешить мне сдать один из контуров прямо к Голике<sup>11</sup>, никому предварительно не показывая, пока открытка не будет расцветчена. Я думаю, что может получиться интересная серия»<sup>12</sup>. В отличие от А. Н. Бенуа, он даже раскрашенные оригинальные оттиски принимал за оригинальные художественные произведения и дарил их своим знакомым.

А. П. Остроумова-Лебедева предложила для печати открыток свой оригинальный способ, в котором также был исключен этап эскизного рисунка. Первые ее открытки были отпечатаны в технике автоксилографии, когда художница резала деревянные доски для каждого цвета, с них делались металлические клише в типографии, но при печати тиража для части оттисков в печать пошли оригинальные доски [3, т. 1, с. 310]. Вторая серия открыток печаталась автолитографией, когда художница рисовала по литографской бумаге, с которой изготавливали клише. При этом она старалась не давать типографам эскизов — образцов для печати, поскольку они привыкли к слепому копированию (Илл. 90).

Эту схему работы А. П. Остроумова-Лебедева описала в одном из писем: «Только вчера вечером вернулась из города, куда ездила, чтобы сдать в литографию свои литографские клише. Очень много было у меня волнений, что-то из этого выйдет, так как Добужинский пробовал и совершенно провалился, а мне этого не хотелось, самолюбие страдало. При совещании с литографом Кадушиным<sup>13</sup> мы столкнулись, и он не хотел делать, как я просила и как я думала делать. Я просто-напросто хотела воспользоваться литографией, чтобы провести принципы деревянной цветной гравюры, разница была бы только в том, что мне не приходилось бы резать на дереве и готовить клише из дерева, а рисовать эти клише на литографской бумаге, с которой в литографии механическим способом переводят на камень, а с него печатают, и выходит факсимиле моих клише. Но я хотела, как и в гравюре, чтобы тон везде был одинаковой силы, тушевки никакой и вообще техника упрощена до деревянной гравюры. Кадушин со мной спорил. Он, к несчастью, увидел акварельный набросок одной открытки и начал мне говорить, вот эти пятнышки у Вас не выйдут, вот эти оттенки не выйдут, так как клише слишком ровно и одинаково сделаны, а я никак не могла его убедить, что мне не надо точной копии с акварели, что я акварель сделала, чтобы дать ему понятие, какие тона надо брать для каждого клише, что литография должна быть другой, чем акварель, проще и самостоятельнее, но он так привык копировать чужие акварели и рисунки, что ему дико все это казалось так далеко отступать от «оригинала». Никак не мог усвоить мысли, что оригинал-то будет литография, а акварель только служебный набросок. Одним словом, спор наш кончился тем, что я уступила ему, растушевала всю вещь и расписалась в глупости. Но имела осторожность вторую открытку сделать по-своему, четыре клише разных тонов без всяких тушевок и не показала ему акварель, а дала на бумажке образчики тонов каждого клише, так что он печатал, не зная, что выйдет, и, можешь предста-

<sup>11</sup> Роман Романович Голике (1848–1919) — владелец типографии в Санкт-Петербурге, издатель.

<sup>12</sup> ЦГИА СПб. Ф. 202. Оп. 2. Д. 1161. Л. 53–53об.

<sup>13</sup> Исаак Иосифович Кадушин (1865–1934) — владелец типографии в Санкт-Петербурге.



вить, я была права, первая вещь вышла дрянная и рыночная гадость, а вторая совсем хорошо, прямо хорошо без преувеличений, так что я была совсем права, и я прыгала от радости, что мне это удалось. Так что, может быть, я все восемь открыток сделаю лито-графией. Это будет отлично, так как я много времени сохраняю и сил для своих гравюр „незаказных“»<sup>14</sup>.

Эта цитата иллюстрирует ограниченность возможностей художников, обращавшихся к репродукционным техникам, потому что им самим приходилось глубоко вникать в печатный процесс и знать его на уровне профессионального типографа. Любопытно, что именно оригинальная открытка стала полем эксперимента для мастеров, работавших в области печатной графики, и она же подсказала им идею, что типографский станок является таким же инструментом художника, как кисти и краски.

Таким образом, художники начала XX в. по-разному понимали, что же является оригиналом в тиражной графике. Одни полагали, что только нетиражный рисунок есть оригинал, все остальное — только репродукция (и их все-таки было большинство!), другие считали и эскиз, и отпечаток в равной степени оригиналами, а меньшая часть художников видела оригинальное произведение печатной графики исключительно в оттиске. Аналогичные процессы наблюдались и в западноевропейской печатной графике, причем там они появились раньше, чем в Российской империи. Во многом именно последняя группа мастеров способствовала расширению представлений, что может быть использовано художниками в качестве инструмента, а это, в свою очередь, привело, например, к появлению техники коллажа, а в современном искусстве к использованию медиа-технологий, которые во многом дублируют задачи, стоявшие ранее перед типографским станком. Хотя за репродукционными техниками до сих пор тянется шлейф лишь копирования произведений искусства, многие художественные и культурные процессы, происходившие после написания В. Беньямином эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и до сих пор происходящие, однозначно свидетельствуют в пользу изначального наличия или обретения со временем, подобно патине, многими репродукционными артефактами ауры подлинных произведений искусства.

## Литература

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
2. Нащокина М. В. Художественная открытка русского модерна. — М.: Жираф, 2004. — 472 с.
3. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. В 2 томах. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 631; 494 с.
4. Родионова А. Е. Открытка как феномен художественной культуры (на материале русской открытки конца XIX — начала XX века): автореферат дис... к. ф. н. — М., 1995. — 23 с.
5. Степанов И. М. Издание художественных открыток И. Е. Репина // Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / Ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. — Л.: Художник РСФСР, 1969. — С. 326–329.
6. Третьяков В. П. Александр Бенуа как редактор открыток // ЖУК. — 2008. — № 4 (19). — С. 14–15.
7. Шлейф В. В., Файнштейн Э. Б. Художественные открытки и их собирание. — М.: Изогиз, 1960. — 36 с.

<sup>14</sup> ОР РНБ. Ф. 1015. Оп. 1. Д. 275. Л. 29–31.

**Название статьи.** Репродукционное и уникальное в художественной открытке Российской империи

**Сведения об авторе.** Мозохина, Наталья Александровна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина», Красноармейский пр., д. 1, Гатчина, Ленинградская область, Российская Федерация, 188300; natalymoz@mail.ru; SPIN-код: 2705-8720; ORCID: 0009-0004-4381-4319; Scopus ID: 57945511100

**Аннотация.** В последнее время в области смежных гуманитарных дисциплин наметилось новое направление в изучении визуальных видов искусств, связанное с включением в сферу интересов научного знания репродукции. Эта тенденция была заложена еще в работах В. Бенямина, который рассматривал репродуцирование как неизбежный этап развития культуры, оказывающий на нее негативное воздействие в связи с утратой у реципиента ощущения подлинности произведения искусства. Не удивительно, что до последнего времени в классическом искусствоведении книжная, журнальная, газетная иллюстрация, почтовая и прикладная графика, в том числе художественная открытка, находились на периферии научных интересов. С точки зрения искусствоведения можно затрагивать вопросы творчества разных художников в преломлении сотрудничества с издательствами открыток, приемы их работы над рисунками и их воспроецированием, технические аспекты репродуцирования. При этом не всегда есть возможность точно установить, создавался ли данный рисунок специально для открытки, либо он был предоставлен художником из готовых и подходящих по тематике, размеру и сложности воспроизведения. Архив издательства при Общине св. Евгении дает возможность точно установить историю издания отдельных карточек, увидеть этапы работы художника и определить степень оригинальности той или иной. Многие художники подходили к заказу формально и не исполняли специальных рисунков. И. Е. Репин, В. М. Васнецов и М. В. Нестеров независимо друг от друга предложили вариант открыток-напоминаний о своих масштабных произведениях. Художники объединения «Мир искусства» впервые увидели в типографском станке инструмент художника и предложили свои варианты работы над оттисками, исключаяющий из процесса эскизный рисунок. Последний подход находился в русле тенденции расширения понимания художниками, что может служить для них инструментом, сам по себе свидетельствовал о наличии у репродукций своей художественной ауры и повлиял на развитие современного медиа-искусства.

**Ключевые слова:** открытка, Община св. Евгении, издание, печать, репродукция, подлинность, инструмент художника, русское искусство начала 20 века

**Title.** Reproductive and Unique in the Art Postcard of the Russian Empire

**Author.** Mozokhina, Natalia A. — Ph. D., senior researcher. Gatchina Palace and Estate Museum, Krasnoarmeiskii pr., 1, Gatchina, Leningrad Region, Russian Federation; natalymoz@mail.ru; SPIN-code: 2705-8720; ORCID: 0009-0004-4381-4319; Scopus ID: 57945511100

**Abstract.** Recently, in the field of humanities studies, a new trend in the research of visual arts has emerged — the inclusion of reproduction into the sphere of interest of scientific knowledge. This tendency was laid as early as in the works of W. Benjamin, who considered reproducing as an inevitable stage in the development of culture, which has a negative impact on it due to the loss of the recipient's sense of authenticity of a work of art. It is not surprising that until today, book, magazine and newspaper illustration, postal and applied graphics, including artist signed postcard, were on the periphery of scientific interest in classical history of art. Studying of art history it is possible to examine the problems of work of different artists in their co-operation with postcard publishers, the methods of their work on drawings and their reproducing, technical aspects of print. It is not always possible to establish whether a drawing was created specifically for a postcard or whether the artist gave it from ready-made drawings suitable in subject matter, size and difficulty of reproducing. The archive of the Community of St. Eugenia publishing house makes it possible to establish the exact history of the publication of individual postcards, to see the stages of the artist's work, and to determine the degree of originality of certain works. Many artists opted to formalize the commission, refraining from creating special drawings. I. E. Repin, V. M. Vasnetsov, and M. V. Nesterov offered a variant of postcards-reminders of their famous works independently of each other. The artists of the 'World of Art' association for the first time thought of the printing press as an artist's tool and offered their own variants of working on prints, excluding the sketch drawing from the process. The latter was in line with the trend of expanding artists' understanding of what can serve as a tool for them, testified in itself to the presence of an artistic aura in reproductions, and influenced the development of contemporary media art.



**Keywords:** postcard, Community of St. Eugenia, edition, printing, reproduction, authenticity, artist's tool, Russian art of the early 20<sup>th</sup> century

## References

- Anisimov V.I. *Graficheskie iskusstva i reproduksiia (Graphic Art and Its Reproduction)*. Moscow, Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924. 171 p. (in Russian).
- Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)*. Moscow, Medium Publ., 1996. 240 p. (in Russian).
- Borovkov A.I. Russian avant-garde postcards. *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektcionirovaniia*, 2003, vol. 9 (10), pp. 92–98 (in Russian).
- Chapkina M. Ia. *Khudozhestvennaia otkrytka (Art Postcard)*. Moscow, Galart Publ., 1993. 303 p. (in Russian).
- Krichevskii V. G. *Poetika ottiska (Poetry of print)*. Moscow, IMA-press Publ., 1995. 32 p. (in Russian).
- Lapshina N. P. *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki (The world of Art. Essays on history and creative practice)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 343 p. (in Russian).
- Mamontova N.; Serov S. Toys from the past. *Iunyi Khudozhnik (Young Artist)*, 1984, vol. 11, pp. 32–34 (in Russian).
- Mozokhina N. A. Publishing House of the Community of St. Eugenia and the market of printing services in Russia in the early 20<sup>th</sup> century. *Trista let pechati Sankt-Peterburga (300 years of printing in Saint Petersburg)*. St. Petersburg, The State Museum of the History of St. Petersburg Publ., 2011, pp. 191–197 (in Russian).
- Mozokhina N. A. Russian style in postcards of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries. To the problem of public perception of style. *Trudy Gosudarstvennogo muzeia istorii Sankt-Peterburga*, 2013, vol. 23, pp. 122–130 (in Russian).
- Mozokhina N. A. (ed). *Otkrytye pis'ma Obshchiny sv. Evgenii: Katalog (Open Letter of the Community of St. Eugene: Catalog)*, vols 1–3. Kirov, Izdatel'skii dom Krepostnov Publ., 2019. (in Russian).
- Mozokhina N. A. Art Nouveau style and the Art Nouveau era in the Russian art postcard of the early twentieth century. *Materialy konferentsii Gosudarstvennogo muzeia istorii Sankt-Peterburga (Conference materials of the State Museum of the History of St. Petersburg)*. St. Petersburg, The State Museum of the History of St. Petersburg Publ., 2021, pp. 146–153 (in Russian).
- Nashchokina M. V. *Khudozhestvennaia otkrytka russkogo moderna (Art Postcard of the Russian Art Nouveau)*. Moscow, Zhiraf Publ., 2004. 472 p. (in Russian).
- Ostroumova-Lebedeva A. P. *Avtobiograficheskie zapiski (Autobiographical notes)*, vols 1–2. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. (in Russian).
- Poliakov V. V. *Evropeiskaia tirazhnaia grafika ot Goya do Pikasso (European printed graphics from Goya to Picasso)*. Moscow, Toplivo i Energetika Publ., 2002. 283 p. (in Russian).
- Rodionova A. E. *Otkrytka kak fenomen khudozhestvennoi kul'tury (na materiale russkoi otkrytki kontsa XIX — nachala XX veka) (Postcard as a Phenomenon of Artistic Culture (based on Russian postcards from the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries): PhD Thesis*. Moscow, 1995. 23 p. (in Russian).
- Serov S. Alexandre Benois's toys. *Dekorativnoe iskusstvo Soiuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik (Decorative art of the USSR)*, 1984, vol. 3, p. 48 (in Russian).
- Shabel'skaia N. L. A new branch of the art industry. *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost' (Art and Art Industry)*, 1899, vol. 8, pp. 670–682 (in Russian).
- Shleev V. V.; Fainshtein E. B. *Khudozhestvennye otkrytki i ikh sobiranie (Art Postcards and their Collecting)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva, 1960. 36 p. (in Russian).
- Sidorov A. A. *Russkaia grafika nachala XX veka (Russian graphics of the early 20<sup>th</sup> century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 250 p. (in Russian).
- Stepanov I. M. *Za tridsat' let. 1896–1926 (During the 30 years 1896–1926)*. Leningrad, Komitet populiariatsii khudozhestvennykh izdanii Publ., 1928. 57 p. (in Russian).
- Stepanov I. M. Edition of art postcards by I. E. Repin. *Novoe o Repine. Stat'i i pis'ma khudozhnika. Vospominaniia uchenikov i druzei. Publikatsii (A New about Repin. Artist's Articles and Letters. Memoirs of students and friends. Publications)*. Leningrad, Khudozhnik Rossiiskoi Sovetskoi Federativnoi Sotsialisticheskoi Respubliki Publ., 1969, pp. 326–329 (in Russian).
- Tretyakov V. P. *Otkrytye pis'ma Serebriannogo veka (Open Letter of the Silver Age)*. St. Petersburg, Slaviia Publ., 2000. 367 p. (in Russian).

Tretyakov V. P. Alexander Benois as a postcard editor. *Zhuk (Beetle)*, 2008, vol. 4 (19), pp. 14–15 (in Russian).

Voropanov V. V. Typology and originality of small forms of graphics: book mark, publishing stamp, circumstantial graphics. Small forms of graphics in the museum collection. *Graviura v sisteme iskusstv (Engraving in the system of arts)*. St. Petersburg, The State Russian Museum Publ., 1995, pp. 79–84 (in Russian).

Zabochen' M. S. *Filokartiia. Kratkoe posobie-spravochnik (Philocarty. A Brief Handbook)*. Moscow, Sviaz' Publ., 1973. 130 p. (in Russian).

Zolotinkina I. A.; Ivleva S. E. (eds). *Izdaniia Obshchiny sviatoi Evgenii: Katalog (Publications of the Community of Saint Eugenia: Catalog)*. St. Petersburg, Palace Editions — Graficart Publ., 2008. 95 p. (in Russian).

Zorkaia N. M. *Na rubezhe stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov (At the turn of the century. At the origins of mass art in Russia in the 1900s–1910s.)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 303 p. (in Russian).

Zorkaia N. M. *Unikal'noe i tirazhirovannoe. Sredstva massovoi informatsii i reproduktirovannoe iskusstvo (Unique and replicated. Mass media and reproduced art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 167 p. (in Russian).



Илл. 88. И. Е. Репин. Запорожец (Атаман Серко).  
Открытка издания Общины св. Евгении. 1898. Бумага,  
хромофотография. 14×9 см



Илл. 89. А. Н. Бенуа. Пасха в XVIII веке. Молодые. Открытка  
издания Общины св. Евгении. 1904. Бумага, цинкография  
с тоном. 14×9 см



Илл. 90. А. П. Остроумова-Лебедева. Царское Село. Парк. Открытка издания Общины св. Евгении. 1904.  
Бумага, автолитография. 9×14 см