

"מלך הכתבים" נגד "הילדה הרעה" של האוונגרד הרוסי

ולדימיר גיליירובסקי ותערוכת היחיד של נטליה גונצ'רובה, 1910*

אריאלה שמשון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

תקציר

מאמר זה עוסק בתערוכת היחיד הראשונה של אמנית האוונגרד הרוסי נטליה גונצ'רובה, שהוצגה במרץ 1910 במוסקבה במסגרת כנס של הסימבוליסטים הרוסים. למחרת פתיחת התערוכה פורסם בעיתון היומי **קולה של מוסקבה** (*Голос Москвы*) מאמר ביקורת חריף מאת העיתונאי ומבקר התרבות ולדימיר גיליירובסקי, בטענה היצירות נושאות אופי פורנוגרפי מובהק, ולפיכך אינן ראויות לחשיפה לקהל הרחב. בעקבות ביקורת זו הוחלט כבר באותו היום לסגור את התערוכה, הציירת נעצרה ושלוש מיצירותיה הוחרמו בידי הצנזור. אך אף כי מטרת הביקורת הייתה לפגוע בגונצ'רובה, בתדמיתה ובעשייתה האמנותית, למעשה תוצאותיה היו הפוכות: בזכותה היא הפכה מציירת אנונימית ל"מלכת האוונגרד הרוסי".

במאמר זה אטען שהתנגדותו של גיליירובסקי לעבודותיה של גונצ'רובה נבעה מזיהויו את כוונתה להשתמש בסמלים הלאומיים הרוסיים כאמצעי לפיתוח סוגה אמנותית חדשה, החורגת מזרם האמנות האקדמיסטי-ריאליסטי הרוסי שאותו העריך. גיליירובסקי ראה בגונצ'רובה אמנית מסוכנת הפועלת בחסות תנועת הסימבוליסטים הרוסים, שנחשבו כמי שחותרים תחת הדת המוסדית, ומתרגמת את רעיונותיהם לשדה האמנות. באמצעות ניתוח מעמיק של הביקורת שפרסם גיליירובסקי, אני מבקשת לחשוף במאמר זה כי מאחורי התקפתו כלפי יצירותיה של גונצ'רובה עמדו תפיסות אידאולוגיות רחבות שבסיסן מעוגן במאבק פוליטי-דתי ברוסיה של אותה תקופה. השוואה בין התפיסות והרקע האישי של כתב העיתונות לאלה של האמנית תאפשר

* כל התרגומים מרוסית הם מאת המחברת, ותאריכי הפרסום הם לפי לוח השנה הרוסי שקדם לשנת 1917.

להבהיר את פרדוקס הקרבה התרבותית בין שניהם, ובעקבותיו גם את הגישה העוינת של גילירובסקי כלפי גונצ'רובה.

מבוא

אני נושאת
את מה שהאל נתן לי.
דפקתי על כל הדלתות
תחת כל החלונות התחננתי
וזעקתי בכיכרות:
אני נושאת בתוכי
מתנת אל,
את רוחו של האביב,
את גשמי הקיץ,
של הסתיו שלכת זהובה,
סערות ושלגים של החורף.
אך סגורות הדלתות,
אטומים התריסים,
לכם אוזני החירשים
ועיני העיוורים.
וקרה על שערותיי
של מאות שנים שיוכחו -
עניים אתם, עלובים
כי בזתם למתנת האל.

(נטליה גונצ'רובה, "אני נושאת בתוכי מתנת אל..." (2014)¹

שיר זה, שכתבה ציירת האוונגרד הרוסייה נטליה גונצ'רובה (Natalia Goncharova, 1881-1962) ופורסם לראשונה רק בשנת 2014, מבטא את אמונתה ואת תחושת שליחותה ביצירתה, לצד אכזבתה הקשה מן הביקורת שספגה עבודתה מצד אלה שלמענם נוצרה. כיצד ייתכן שאותה אמנית, שזכתה לכינוי "אם המנזר" מפי המשוררת הרוסייה מרינה צבטייבה (Marina Tsvetaeva) בשל אורח חייה השמרני ואישיותה השקטה, זכתה גם לדימוי של אמנית פרובוקטיבית ו"הילדה הרעה" של האוונגרד הרוסי?

ביטוי לדואליות זו ניתן לראות בתערוכה הרטרוספקטיבית הגדולה של יצירות גונצ'רובה שהוצגה בארמון סטרוצי בפירנצה בסתיו 2019, אשר מעוררת תהיות באשר לנסיבות שהביאו לפרסומה ולהתגבשות תדמיתה כאמנית ודיקלית בראשית המאה העשרים.² שם התערוכה - **נטליה גונצ'רובה. האישה של האוונגרד עם גוגן, מאטיס**

1 Н. Гончарова, 'Я несу в себе Господа дар', *Наше Наследие*, 109 (2014), <http://www.nasledie-rus.ru>

2 התערוכה הוצגה בגלריית Tate Modern בלונדון בין התאריכים 6.6.2019-8.9.2019; בארמון סטרוצי בפירנצה בין התאריכים 12.1.2020-28.9.2019; ובמוזאון אוטנאום בהלסינקי בין התאריכים 24.5.2020-26.2.2020.

ופיקסו, מרמז למקומה הייחודי בזרם האוונגרד בשל היותה אישה. ואכן, הדעה הרווחת היא שהאמנית הצעירה והאלמונית נרדפה על ידי הרשויות ברוסיה בשל זהותה המגדרית כבר מהחשיפה הראשונה של עבודותיה לקהל הרחב בתערוכה ב־1910. אך במאמר זה אבקש לטעון כי תערוכה זו היא שהביאה לפרסומה ולגיבוש תדמיתה של גונצ'רובה כאמנית רדיקלית ואנטי־ממסדית, וכי הסיבות לרדיפתה מורכבות הרבה יותר מאשר מתקפה מגדרית בלבד – אלא הן תוצאתו של מאבק יצרי חריף בין שתי אסכולות אמנותיות לאומיות שפעלו ברוסיה בראשית המאה העשרים.

תערוכת היחיד הראשונה של גונצ'רובה

בחודש מרץ 1910 הזמינה "האגודה לאסתטיקה חופשית" (Общество Свободной Эстетики) את ציירת האוונגרד המתחילה נטליה גונצ'רובה להציג את עבודותיה בכנס של האגודה במוסקבה,³ שבו השתתפו נציגי זרמים פרוגרסיביים.⁴ התערוכה, שנפתחה ב־24 במרץ 1910, הוצגה במשך יום אחד בלבד, ונסגרה על ידי הצנזור למחרת. הסיבה לסגירה הייתה ביקורת חריפה עליה שפרסם הסופר והעיתונאי הרוסי ולדימיר גילירובסקי (Vladimir Gilyarovsky), שכונה אז "מלך הכתבים", תחת הכותרת "האחים האסתטיים" (Братцы Эстеты) בעיתון **קולה של מוסקבה** (Голос Москвы). עיתון זה השתייך לבורגנות הרוסית המונרכיסטית־לאומנית, וגילירובסקי פרסם את הידיעה בעילום שם במדור העוסק בנושאים אקטואליים.⁵ בביקורתו הקצרה הוא תקף את גונצ'רובה, וטען שיצירותיה מכוערות וכי יש בהן אופי פורנוגרפי מובהק – ועל כן הן אינן ראויות לחשיפה לקהל הרחב, ובמיוחד לצעירים שטרם מלאו להם שמונה־עשרה שנים.

כבר ביום הפרסום, 25 במרץ 1910, נסגרה התערוכה בשל התערבותן המיידית של הרשויות. גונצ'רובה נעצרה, ושלוש מיצירותיה הוחרמו בידי הצנזור. היא ומארגני התערוכה אף הואשמו בהפצת תמונות בעלות אופי מיני, ונפתח נגדם תיק פלילי.⁶ לצידם נעצרו גם המשורר הסימבוליסט ולרי ברוסוב (Valeriy Bryusov, 1873–1924), האספן והרופא ד"ר איוון טרוינובסקי (Ivan Troyanovskiy, 1855–1928), אספן האמנות ולדימיר הירשמן (Vladimir Hirschman, 1867–1936) והמוזיקאי פרופ' קונסטנטין איגומנוב (Konstantin Igumnov, 1873–1948). לאחר חקירה קצרה, כל המעורבים שוחררו עד למשפט.⁷ משפט המדינה נגד האגודה לאסתטיקה חופשית התקיים ב־22 בדצמבר 1910 בבית המשפט העירוני של מוסקבה, ובמסגרתו הואשמה

3 А. Белый, *Между двух революций*, Ленинград 1934, ст. 218–245

4 האגודה לאסתטיקה חופשית פעלה במוסקבה בין השנים 1906–1917, ואיגדה תחתיה אנשי רוח מתחומים שונים – פילוסופים, משוררים, סופרים, אספנים ואמנים. ב־1910 הארגון מנה 140 חברים, בהם אנשי הרוח הבולטים ביותר ברוסיה דאז, כמו המשורר ולרי ברוסוב והפילוסוף ויאצ'סלב איבנוב. ראו בנושא זה: Из Н. Свиридовская, "Живые силы искусства...". Из истории Общества свободной эстетики, *Научный Вестник* 5(4), 2014, ст. 92–117

5 В. Брюсов, *Дневники 1891–1910*, Москва 1927, 14 и в примечаниях на 191

6 *Московская Хроника: Дело Общества Свободной Эстетики*, *Речь*, Декабрь 23, 1910, ст. 3

7 *Московская Хроника* (שם).

נטליה גונצ'רובה בהתנהגות דקדנטית ולא מוסרית.⁸ בסופו של דבר הוחלט לזכותה מאשמה בשל העובדה כי התערוכה הנדונה הייתה פרטית ונגישה לחברי האגודה בלבד, ולכן הציבור הרחב לא נחשף ליצירותיה. גם העבודות המוחרמות הוחזרו לידיה. עם זאת, השיח הציבורי שהתפתח סביב משפטה זכה לאזכור בכמה עיתונים.⁹

גונצ'רובה החלה לפעול ברוסיה בשנת 1901, ועד למועד פרסום הביקורת הציגה את עבודותיה רק בתערוכות קבוצתיות: **בסלון הסתיו** (*Salon d'Automne*) בשנת 1906; בתערוכות של המגזין **גיזת הזהב** (*Zolotoe Ruho*) בשנים 1906-1909; ובתערוכות של איגוד הצעירים בשנת 1910.¹⁰ אף שתערוכות מגזין **גיזת הזהב** משכו תשומת לב רבה מצד מבקרי האמנות, גונצ'רובה עצמה לא נתפסה כאמנית עצמאית אלא כחלק מקבוצת ציירים צעירים שהתנסו בסגנונות מערביים, ועבודותיה לא הפכו למוקד עניין.¹¹ רק בשנת 1913 הוצגה לראשונה תערוכת יחיד שלה. בתערוכה זו, שנקראה **נטליה גונצ'רובה** והוצגה ב **סלון הציירים** במוסקבה, הוצגו יותר מ-750 יצירות, והיא נחשבת לתערוכת הניצחון של האמנית אשר זיכתה אותה בהכרה כיוצרת פרובוקטיבית וכאמנית הגדולה של האוונגרד הרוסי.

אך למעשה, תדמיתה של גונצ'רובה כשוברת מוסכמות הן בעולם האמנות והן בחברה הרוסית החלה להתגבש כבר בשנת 1910, ודווקא בזכות מאמר הביקורת של גילירובסקי. המאמר עורר שיח ציבורי סביב הציירת ועמדותיה, אף כי הציבור הרחב לא הכיר באותה עת את העבודות שנגדן יצא גילירובסקי, כיוון שהן הוצגו כאמור בתערוכה פרטית. סערה תקשורתית, אם כן, הייתה זו שקבעה את תדמיתה הפרובוקטיבית של הציירת והביאה לפרסומה, ולא החשיפה של הציבור לעבודותיה בפועל. במאמר זה אבקש לבחון לעומק את האירועים שהביאו לפרסומה של גונצ'רובה כבר ב-1910, ולהציע פרשנות נוספת לפרסום זה.

גילירובסקי היה לאומן בעל רגשות עמוקים לעם הרוסי, ותומך נלהב של הסגנון האקדמיסטי-ריאליסטי. מאמר הביקורת שחיבר ביטא את החששות של הפלגים השמרניים מפני השינוי שביקשו פעילי התנועה החדשה, האוונגרד, לחולל בתרבות הרוסית. אבקש לבצע כאן קריאה מחודשת של הרשימה שכתב גילירובסקי נגד

8 J. A. Sharp, 'Redrawing the Margins of Russian Vanguard Art: Natalia Goncharova's Trial for Pornography in 1910', J. T. Costlow, S. Sandler, and J. Vowles (eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford 1993, pp. 100-123

9 'Арест картин по доносу Голоса Москва', *Утро России*, Март 3, 1910, 4; 'Московская Хроника: Дело Общества Свободной Эстетики', *Речь*, Декабрь 12, 1910, 3; 'Бубновая дама под судом', *Против Течения*, Январь 4, 1911, ст. 4

10 **גיזת הזהב** היה מגזין לאמנות שסובסד ונערך בידי ניקולאי ריבוינסקי. תערוכות בשם **הסלון של גיזת הזהב** אורגנו בידי המוציאים לאור של המגזין בשנים 1908-1909 במוסקבה. על אודות **גיזת הזהב** ותרומתו להתפתחות האוונגרד הרוסי ראו: И. Гофман, 'Золотое Руно', 1906-1909. У истоков русского авангарда. Третьяковская Галерея, 18, 2008. <https://www.tg-m.ru/articles/1-2008-18/zolotoe-runo-1906-1909-u-istokov-russkogo-avangarda>

11 J. A. Sharp, 'L'exercice de la répétition: les cycles et les compositions sérielles de Nathalie Gontcharova de 1907-11', J. Boissel (ed.), *Nathalie Gontcharova et Michel Larionov dans la collection du musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, pp. 178-187
Sharp, *Russian Modernism Between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge 2006, pp. 84-90

גונצ'רובה לאור האקלים הפולטיידתי של אותם הימים, ובתוך כך להתייחס לשני חלקיה, בניגוד לקריאה החלקית שנעשתה בה עד כה. לפי הקריאה הנוכחית, שני חלקי הרשימה הם בעלי משקל מהותי זהה, ושניהם מאפשרים הבנה מעמיקה של בסיס ההתנגדות של הכתב לציירת הלא-מוכרת בזמנו.

אבקש לטעון שהתנגדותו של כתב התרבות גיליירובסקי לעבודותיה של גונצ'רובה נבעה משילוב בין שני גורמים: הקשר בינה לבין הסימבוליסטים הרוסים, שהיו קשורים למחנה השמאל הרוסי, ובחירתה להציג עבודות שבמרכזן נשים עירומות לצד עבודות העוסקות בנושאים דתיים. יש לזכור שהסימבולזם ברוסיה נתפס בעיני הפלגים השמרניים, שעיימם נמנה גם גיליירובסקי, כתנועה המקדמת רעיונות מהפכניים גם מבחינה פוליטית ודתית.¹² על כן ראה גיליירובסקי בגונצ'רובה אמנית מסוכנת הפועלת בחסות הסימבוליסטים ומתרגמת את רעיונותיהם לשדה האמנות, ואת החיבור בין עירום נשי לדת בעבודותיה הוא ראה כביטוי חזותי לרעיונות הללו.

גיליירובסקי חשש כי גונצ'רובה רצתה לקדם בתרבות הרוסית רעיונות פרובוקטיביים אשר נשענים על השקפת עולם ביקורתית כלפי הכנסייה האורתודוקסית הרוסית. הוא זיהה בעבודותיה פרובוקציה מכוונת נגד הסדר החברתי הקיים והדת הממסדית, ועל כן ביקש לפגוע במעמדה כציירת. ואף כי היא אכן נפגעה בטווח הקצר, בטווח הארוך ניכר כי התוצאה הייתה הפוכה: המעצר והמשפט הביאו לגונצ'רובה פרסום רב, היא מותגה כ-"enfant terrible" ('הילדה הרעה') של אמנות האוונגרד וכאמנית רדיקלית. לא זו בלבד שמיתוגה זה תרם רבות לחשיפתה הרחבה לקהל, אלא אף שחשיפה זו סיפקה במה לה ולעמיתיה לביטוי כיווני ההתפתחות הרצויים של האמנות הרוסית הלאומית לפי תפיסתם.

באמצעות ניתוח מוקפד של רשימת הביקורת החריפה שפרסם גיליירובסקי, אחשוף שמאחורי התקפתו עמדו תפיסות אידאולוגיות רחבות שבסיסן במאבק הפוליטי-דתי ברוסיה של אותה תקופה. בעזרת השוואה בין הרקע האישי והתפיסות של כתב העיתונות והאמנית, אסביר את הפרדוקס של הקרבה התרבותית בין שניהם ואת תפקידו בגישה העוינת של גיליירובסקי. על בסיס זה אבקש לטעון שדווקא בעקבות הביקורת החריפה של מבקר האמנות על תערוכת היחיד הראשונה של גונצ'רובה, היא התפרסמה כציירת פרובוקטיבית ואנטי-ממסדית.¹³

תגובה לא מידתית של הצנזורה

התערבות לא מידתית של הרשויות בכנס פרטי מעלה סימני שאלה בנוגע למניעיהם של המעורבים באירוע. התערבותו המהירה של הצנזור בכנס האגודה לאסתטיקה חופשית הייתה חסרת תקדים. יש לציין שעד לניסיון ההפיכה בשנת 1905, תערוכות

12 תנועת הסימבולזם הרוסי במאה התשע-עשרה היא תופעה תרבותית רחבה שמקיפה בין השאר הגות פילוסופית, הגות דתית, מוזיקה ואמנות, תוך התמקדות בספרות ושירה. בין נציגיה הבולטים היו דימיטרי מרג'קובסקי וולרי ברוסוב. עוד על עקרונות התנועה במונוגרפיה של צריובה ראו: Н. А. Царева, *Русский Символизм: Основные Принципы и Историософия (на материалах творчества. Дм. Мережковского, В. Брюсова и А. Белого)*, Владивосток 2005.

13 J. A. Sharp, 'Natalia Goncharova', J. A. Bowlt and M. Drutt (eds.), *Amazons of the Avant Garde*, New York 2000, pp. 155-183.

ציבוריות היו באחריות הצנזור האזורי. אולם לאחר פרסום המניפסט של הצאר ניקולאי השני ב־17 באוקטובר בשנת 1905, שבו הצהיר על חופש הביטוי, חלה רפורמה במערך הצנזורה ברוסיה – והמציג עצמו היה כעת אחראי לבחור את יצירות האמנות, ובלבד שתעמודנה באמות המידה האתיות של החברה הרוסית. במקרה של תערוכה המוצגת לציבור הרחב, מארגן התערוכה או האוצר נדרשו להגיש רשימה של היצירות לצנזור האזורי, ובמקרה הצורך ראה הצנזור את העבודות לפני פתיחת התערוכה כדי לאשר את תכניה.¹⁴

מאחר שהתערוכה המדוברת הייתה פרטית, לא הייתה סיבה לפנות אל הצנזור מלכתחילה. בידיעה שפורסמה בעיתון הליברלי **הבוקר של רוסיה** (*Утро России*) ב־27 במרץ 1910, יומיים אחרי סגירת התערוכה, האשים כתב אנונימי את מחבר המאמר על גונצ'רובה בהלשנה מכוונת (*Донос*), ומתח עליו ביקורת קשה. בשלב זה כבר היה ידוע כי הכתב שתקף את הציירת היה "מלך הכתבים" ולדימיר גיליירובסקי, שהתגנב לכנס של הסימבוליסטים אף כי הוא נועד למוזמנים בלבד. גיליירובסקי התלונן על פגיעה בציבור שלא היה לו כל קשר לתערוכה, ושלא היה חשוף לתכניה.

חברי הקבוצה של גונצ'רובה ובן זוגה, צייר האוונגרד מיכאיל לאריונוב (*Mikhail Larionov, 1881–1964*), תרמו לא מעט למהומה התקשורתית. כדי למשוך את תשומת הלב החברתית לאירוע שבו הוכפשה גונצ'רובה, ציטט לאריונוב במגזין **גִּזַת הזהב** (*Золотое Руно*) מילה במילה את החצי השני של הביקורת שכתב גיליירובסקי.¹⁵ גונצ'רובה עצמה התראיינה לעיתון **עיר הבירה** (*Столичная Молова*), ובו נשאלה על עבודות העירום שנדונו במשפט. בריאיון היא תיארה את עבודת הסטודיו עם מודל עירום כפרקטיקה מקובלת, והבהירה שאין שום סיבה לטענות הצנזור נגדה בעניין זה.¹⁶ פרסומה הרב בעקבות הפרשה הפך אותה בעיני תומכיה לאמנית נרדפת בידי הרשויות, ובעיני מתנגדיה היא נתפסה כיוצרת רדיקלית הראויה לפיקוח.

מגדר כמניע למתקפת הצנזורה נגד גונצ'רובה

בספרות המחקר שדנה במקרה זה עולה לרוב הטענה כי עבודותיה של גונצ'רובה הוחרמו בידי הצנזור עקב היותה אישה, ומשום שהציגה יצירות עירום בניגוד למקובל בחברה הרוסית דאז. חוקרת האמנות האמריקאית ג'ין שארפ (*Jane Sharp*) הייתה הראשונה שהתמקדה בהקשר מגדרי זה.¹⁷ לטענתה, העובדה שגונצ'רובה הייתה אישה שהציגה עבודות עירום כבר בתערוכת היחיד הראשונה שלה ב־1910 נתפסה כמרד חריף נגד חברה שהייתה שמרנית במהותה. ואכן, בדברי הביקורת שלו התייחס גיליירובסקי להשתייכותה המגדרית של הציירת, הדגיש את בחירתה בייצוגי עירום נשי וכינה אותם "פורנוגרפיה". הוא כתב: "הדבר הנורא ביותר הוא שהיוצרת היא

14 Г. Жирков, История цензуры в России XIX–XX вв., Москва 2001, ст. 183–200

15 М. Ларионов, 'Газетные критики в роли полиции нравов', *Золотое руно*, 11/12, 1909 [1910], ст. 97–98

16 .Беседа с Н.С.Гончаровой', *Столичная молва*, Апрель 5, 1910, ст. 3'

17 Sharp (לעיל הערה 9), עמ' 97–123.

אישה המושפעת מטיפוסים חולניים בעלי גישה דקדנטית גסה, המעזה לחצות את גבולות המהוגנות".¹⁸

טענה דומה לזו שהעלתה שארפ אפשר למצוא במאמרה של אולגה מטיץ' (Olga Matich), המתמקד בנושא המגדרי. לטענתה, אומנם היה פער אידאולוגי בין הסימבוליזם לבין האוונגרד ברוסיה, אך הרשויות והעיתונות השמרנית תפסו את שני הזרמים באופן זהה:¹⁹ לתפיסתם, ציירות האוונגרד המשיכו את דרכן של סופרות סימבוליסטיות, כמו זינאידה גיפיאוס (Zinaida Gippius), כמי שמורדות במוסכמות החברתיות ומנהלות אורח חיים דקדנטי. היחס כלפי גונצ'רובה האוונגרדיסטית היה זהה ליחס היוצרות הללו, אשר נתפסו כפרובוקטיביות המסכנות את הסדר החברתי ואת היציבות התרבותית. החוקר הבריטי אנטוני פרטון (Anthony Parton), מחברו של הקטלוג המקיף ביותר שראה אור בשנים האחרונות על יצירתה של גונצ'רובה, תומך גם הוא בפרשנות המגדרית של הניסיון להפלילה. פרטון ציין שעל ציירת אישה בחברה פטריארכלית נאסר לצייר הן דמויות עירומות והן דימויים דתיים,²⁰ ועל כן הסיבה המרכזית להתנכלות הרשויות לגונצ'רובה הייתה התנגדותם לפריצת הגבולות המקובלים של נורמות ההתנהגות הנשיות בחברה.

למרות חשיבותו, אבקש להציע כי ההסבר המגדרי להתנגדות לגונצ'רובה הוא רק חלק מתמונה מורכבת הרבה יותר, וכי הביקורת של גיליירובסקי על עבודותיה חושפת גם מאבק בין שתי קבוצות לאומיות שפעלו ברוסיה בראשית המאה העשרים: השמרנים בעלי האידאולוגיה המונרכיסטית, שתמכו בכנסייה האורתודוקסית, והקבוצה שאפשר לכנותה "פרוגרסיבית". השמרנים, שעמם נמנה גיליירובסקי, תמכו באמנות המוסדית הלאומית ובדת הממוסדת, ואילו הפרוגרסיבים תמכו בגישת האוונגרד כפי שבאה לידי ביטוי גם ביצירתה של גונצ'רובה. להלן אתייחס בהרחבה למאבק זה, כפי שבא לידי ביטוי גם באמנות וגם בביקורת עליה.

ההקשר הפוליטי והאידאולוגי

המאבק בין השמרנים לפרוגרסיבים ביטא התעוררות מחודשת של הוויכוח שהתקיים באמצע המאה התשע-עשרה בין שתי קבוצות לאומניות: הסלאבופילים מחד גיסא, ותומכי גישתו של מבקר התרבות הרוסית ולדימיר סטאסוב (Vladimir Stasov, 1824-1906) מאידך גיסא. בשנת 1868 פרסם סטאסוב מחקר מקיף על סיפורי מעשיות רוסיים (Былины), אשר נחשבו לליבה של האגדה הפרבוסלבית על ההתנצרות הפלאית של עמים בגבולות האימפריה הרוסית. במחקרו הראה סטאסוב בשיטתיות שמקורם של סיפורי מעשיות אלה הוא בסיפורי עמי המזרח.²¹ השלטונות תמכו בהיסטוריוגרפיה הלאומית הרוסית הסלאבופילית, וטענתו של סטאסוב ערערה

18 "Братья-Эстеты", *Голос Москвы*, Март 25, 1910, ст. 4"

19 O. Matich, 'Gender Trouble in the Amazonian Kingdom: Turn-of-the-Century Representations of Women in Russia', J. E. Bowlt and M. Drutt (eds.), *Amazons of the Avant Garde*, New York 2000, pp. 75-93

20 A. Parton, *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*, New York 2010, p. 116.

21 В. Стасов, 'Происхождение русских былин', *Собрание Сочинений В.В. Стасова*. 1847-1886, Санкт-Петербург 1894, Т.3, ст. 1240-1260

את יסודותיה. במשך עשרות שנים השתמשו סלאבופילים בקורפוס היצירה העממית כדי להצדיק את השלטון של האימפריה הרוסית והכנסייה האורתודוקסית, ולכן תקפו את סטאסוב על ממצאיו.

שנתיים מאוחר יותר פרסם סטאסוב מחקר נוסף על התרבות החזותית העממית – **טקסטיל והאורנמנט הרוסי העממי** (*Русский Народный Орнамент*).²² מחקר זה נערך כתגובה לקטלוג של האורנמנט הרוסי, שיצא לאור בפרז' ברוסית ובצרפתית. הטענה המרכזית שהוצגה בהקדמה לקטלוג הייתה שהסגנון הרוסי הלאומי המקורי נוצר בהשפעות ביזנטיות ורומנסקיות נוצריות,²³ ואילו סטאסוב טען כי האורנמנט הרוסי הלאומי מאפיין מגוון אזורי ומשמר מסורות פגניות עתיקות, לצד מגוון מסורות מעמי המזרח. כך כתב: "רק חוסר הבנה בסיסית בנושא יכול להוביל למחשבה שמבדים עם אורנמנט ביזנטי נתפרו סרפנים [רוסיים]".²⁴ סטאסוב אף הרחיב את מחקרו לאדריכלות הפריפריאלית, וגם בו הראה כי הכנסייה הפרבוסלבית הממסדית ניכסה לעצמה את השפעות המזרח, ובמקרים שבהם הדבר לא היה אפשרי – מחקה כל זכר להן.

לטענת ההיסטוריון אלכסנדר פיג'יקוב (Alexander Pigikov), מטרתו של סטאסוב הייתה להוכיח שעמים השייכים למרחב העצום של האימפריה הרוסית אינם בורגנים ואינם קשורים לכנסייה הממסדית האורתודוקסית, ששלטה בבירות מוסקבה וסנט פטרבורג.²⁵ גם גונצ'רובה, לצד קבוצת הפוטריסטים, ביקשה לקדם ביצירתה רעיון לאומי זה – שלפיו העם הרוסי האמיתי מורכב מעמים שונים המתפרסים על פני מרחב גאוגרפי עצום, והם מקור ההשראה לאמנות האמיתית הנמצאת בשוליים, אשר מושפעת רבות מאמנות המזרח וממסורות טרום-פרבוסלביות. את הקשר בין גונצ'רובה למורשת סטאסוב העלה לראשונה אליה זדנביץ (Ilia Zdanevich, 1894-) (1975), ההוגה הרעיוני של הקבוצה, במבוא לקטלוג העבודות של גונצ'רובה ולארינוב מ-1913.²⁶ בדבריו שם הוא הסביר את היסודות המרכיבים את היצירה של גונצ'רובה: פלישת המונגולים לרוסיה הותירה את אותותיה בסמלים מזרחיים רבים ושונים שנפוצו בתרבות העממית הרוסית הפריפריאלית, אך הרפורמות של פיוטר הגדול ניתקו את השתלבות הטבעית של המסורת הלאומית באמנות.

סטאסוב זיהה אומנם את הפריטים והמשבר, אך גונצ'רובה, לטענת זדנביץ', היא שיצרה את החיבור ביניהם – לא רק בציוריה, אלא גם בעבודותיה עבור הכנסייה, בפסלים ובתפאורות שיצרה. משום כך היא עוררה את התנגדותו החריפה של גילירובסקי, שתמך בגישה של אחדות המונרכיה והכנסייה המוסדית – הכנסייה הפרבוסלבית, שאותה ראה כסמכות הבלעדית לפרשנות הסמלים הרוסיים. אומנם המאבק בין נציגי אסכולת הסלאבופילים לסטאסוב התקיים שלושים שנה לפני

22 В. Стасов, 'Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева', *Собрание Сочинений* .В.В. Стасова. 1847-1886, Санкт-Петербург 1894, Т.1, ст. 185-211

23 В. Бутковский, *История русского орнамента X по XVI столетие по древним рукописям*, Москва 1870

24 В. Стасов, 'По поводу ученого критика Московских ведомостей', *Собрание Сочинений В.В. Стасова*. 1847-1886, Санкт-Петербург 1894, ст. Т.2, 289

25 А. Пыжиков, *Неожиданный Владимир Стасов*, Москва 2019, ст. 7-76

26 Э. Эганбюри, *Наталья Гончарова. Михаил Ларионов*, Москва 1913, ст. 7-24

שהתפרסמה גונצ'רובה, אך התנגדותו של גיליירובסקי נשענת על בסיס דומה: ויכוח בשאלה מהי רוסיה האמיתית, ומהם מקורותיה התרבותיים והדתיים.

כדי להבין את המאבק האידאולוגי בין הגישה הלאומית של גיליירובסקי לזו של גונצ'רובה, יש לתת את הדעת תחילה על מושגי הימין והשמאל הפוליטי ברוסיה בראשית המאה העשרים. בשמאל הפוליטי נאבקו קבוצות לאומניות פרו־רוסיות על עתיד האמנות והתרבות הלאומית, ולשם כך הן אימצו גישות חדשות ביצירה התרבותית, בדת ובפוליטיקה. הכנסים של "האגודה לאסתטיקה חופשית" עסקו לפיכך לא רק בספרות ובאמנות, אלא גם בענייני דת לאומית חדשה. חברי האגודה קידמו רפורמות דתיות ודרשו רפורמה שלטונית במונרכיה הרוסית ורפורמה בכנסייה הפרבוסלבית,²⁷ דרישה אשר באה לידי ביטוי בדיון מחודש לגבי התפיסה הדוגמטית הנוצרית וגמישותה באופני הפרשנות הדתית והפולחן. הם פנו לתפיסה העממית כדי להעניק פירוש מחודש לדת הרוסית. בצידה השני של המפה הפוליטית האידאולוגית ניצבו תנועות ימניות פרו־מונרכיסטיות, אשר ביקשו לשמר את הדת הפרבוסלבית הממוסדת כפי שהתגבשה עד תחילת המאה העשרים, בעוד הכנסייה הפרבוסלבית האורתודוקסית של מוסקבה סיפקה מעין "ביטוח" רעיוני ודתי לשלטון המונרכי ברוסיה.

העיתון **קולה של מוסקבה**, שבו התפרסם מאמר הביקורת נגד גונצ'רובה, סובסד ישירות בידי אותם פלגים פרו־מונרכיסטים, והיה בבעלותו של אלכסנדר גוצ'קוב (Alexander Guchkov) – שעמד בראש המפלגה **17 באוקטובר** (Союз 17 октября).²⁸ חברי המפלגה היו פקידי ממשלה אמידים ובעלי קרקעות, והם תמכו ברעיונות של אחדות העמים הסלאביים תחת שלטון האימפריה הרוסית.²⁹ מבחינה אידאולוגית הם המשיכו את הקו המחשבתי הלאומני של הסלאבופילים שרווח שלושים שנה קודם לכן. מנגד עמדו פלגים ליברליים של תעשיינים ובנקאים אמידים, בהם משפחת ריבושינסקי (Ryabushinsky). פאבל ריבושינסקי היה הבעלים של העיתון הליברלי **בוקר**, שבו התפרסמה הידיעה שביקרה את כתבתו של גיליירובסקי; וניקולאי ריבושינסקי היה עורך המגזין **גִּיזַת הזהב**, שהציג את עבודותיהם של סימבוליסטים ואמני אוונגרד.³⁰

פעילותם של אמני האונגורד והסימבוליסטים נקשרה לפיכך בתודעה הציבורית בראש ובראשונה כאופוזיציה מטעם השמאל. התקפתו של גיליירובסקי נגד גונצ'רובה ונגד מארגני הכנס ביטאה את מאמציו של הפלג הימני לחתור תחת הלגיטימציה של השמאל האינטלקטואלי בעיני הציבור הרוסי, וכך להוריד אותו מהבמה הפוליטית. דה־לגיטימציה זו היא מעשה ידיו של "מלך הכתבים", שפעל ביצירתיות רבה: ברשימה הקצרה שפרסם הוא הצליח לקשור את האגודה לאסתטיקה חופשית, שמנתה כ־200 חברי אינטליגנציה פרוגרסיבית, לכת המעורבת בהוללות מינית, קשר בינה לבין

Л. Дьяконицын, *Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX – 27*
начала XX века, Пермь 1966, ст. 108-111

W. Gleason, 'Alexander Guchkov and the End of the Russian Empire', *Transactions of the 28*
American Philosophical Society, 73, 3 (1983), pp. 1-90

Gleason (שם) 29.

И. Гофман, 'Золотое Руно', 1906-1909. У истоков русского авангарда. Третьяковская 30
Галерея, 18, 2008, <https://www.tg-m.ru/articles/1-2008-18/zolotoe-runo-1906-1909-u-istokov-russkogo-avangarda>

פרשיות הקשורות לגרגורי רספוטין (Grigori Rasputin), ואף האשים את האמנית גונצ'רובה ביצירת פורנוגרפיה ובחשיפתה בפני קטינים.

הרשימה "האחים האסתטיים"

גיליירובסקי חילק את רשימת הביקורת שלו לשני חלקים ברורים: האחד הוקדש למארגני הכנס, והאחר התמקד בתערוכה עצמה. מחלוקה זו עולה המשקל השווה שהעניק גיליירובסקי למארגני התערוכה, לאידאולוגיה הלאומית-דתית שלהם ולתוכני עבודותיה של גונצ'רובה. כותרת הידיעה של גיליירובסקי, "האחים האסתטיים", מרמזת כי מקור הביקורת הוא בהשקפת עולמו הדתית ובהתנגדותו לאופוזיציה הפוליטית שייצגו מארגני התערוכה. בחלק הראשון של המאמר השווה גיליירובסקי בין אנשי האגודה לאסתטיקה חופשית לכת הדתית הרוסית החליסטית "האחים המוסקבאים" (Московские братьцы), שנרדפה בידי הצנזורה הכנסייתית והעיתונות של הפלגים הלאומניים מהימין הרוסי, וטען בכך כי חברי האגודה חוטאים בהתנהגות דומה לזו של כתות דתיות. הוא הקביל, למשל, בין האופי הסגור של כנסי האגודה לאסתטיקה חופשית והמתרחש בהם לבין הנעשה באספות של כתות:

מאשימים את "האחים" [Братцы] בקיום טקסים של חליסטים [Хлысты] ובקיום אורגיות [Свальный грех]. "האחים" הם אנאלפביתים, חיילים משוחררים ועובדי מפעלים. אבל מה אפשר לומר על אודות אותם "אחים" שקיבלו מקלט בין כותלי "החוג הספרותי האמנותי" בימי רביעי? "ימי רביעי של האסתטיים", כך נקראות האספות הסגורות האלו. לאספות אלו נכנסים רק חברי החוג [...] מה מתרחש באספות האלו, מבקרים מן השורה אינם יודעים [...] אבל אתמול לאחר האספה, המבקרים [בכנס] יכלו להתפעל ממה שהוצג באולם של "האסתטיים".³¹

יש להבין את ההשוואה של גיליירובסקי בין חברי האגודה לאסתטיקה חופשית לבין כתות נוצריות קיצוניות בהקשר למצב הפוליטי-דתי באימפריה הרוסית לאחר התבוסה הרוסית ליפן וניסיון ההפיכה הכושל בשנת 1905. אף כי ההפיכה נכשלה, עלתה ממנה ביתר שאת היחלשותה של משפחת המלוכה הרוסית. מחלוקת ניטשה בנוגע לאחריותו של גריגורי רספוטין לשקיעת משפחת הצאר: בשנים 1903-1912 האשימה הכנסייה הפרבוסלבית את רספוטין פעמיים בקיום טקסים דתיים בעלי אופי מיני, והוא הואשם בחברות בכת החליסטית.³² בכתבת הביקורת שלו בחר גיליירובסקי להאשים את חברי האגודה לאסתטיקה באותן האשמות בדיוק, ובכך קיווה ככל הנראה להמחיש לציבור הרוסי את הסכנה האורבת למבקרי התערוכה של גונצ'רובה. אף כי לא ברור אם להאשמות הללו נגד רספוטין היה בסיס, די היה בהד התקשורת ובהתנגדות הדתית הרשמית לו ולכת החליסטית כדי להשחיר את פניהם של חברי האגודה.

ההקבלה שעשה גיליירובסקי בין הכתות האסורות והנרדפות לבין האגודה לאסתטיקה חופשית עשויה להעיד על כך שהוא ראה בכנס ובתערוכה ביטוי לפעילותה

31 Братья–Эстеты (לעיל הערה 19), בעמ' 4.

32 M. J. Kilcoyne, 'The political influence of Rasputin', Ph.D. dissertation, University of Washington, 1961, pp. 9-24.

של כת דתית מסוכנת. מדבריו השתמע שעל הצנזורה ועל הסינווד (ועידת הכנסייה הנוצרית־פרבוסלבית) לרדוף את מארגני התערוכה, ובהם את גונצ'רובה עצמה, באותה נחישות שבה רדפו את כת האחים המוסקבאים.³³ בהתאם לכך, החלק השני של מאמר הביקורת של גיליירובסקי הוקדש לתוכן הפוגעני והמסוכן שהוצג בתערוכה:

בתערוכה הוצגו יותר מעשרים עבודות של אסתטית כלשהי, גונצ'רובה. ובכנס [מקדים] הוצגה פרשנות לעבודות אלו. כולן בעלות אופי דקדנטי ומגונות עד כדי כך, שמחלקות האנטומיה של מוזאון גאסנר [Gassner] מחווירות לנוכח הפריצות השערורייתית הזאת. בין יצירות הגועל ב"תערוכה של 24 במרץ", מספר 6 "אלוהים" ומספר 13 "אותו דבר" בוטות יותר מהפורנוגרפיה שאפשר למצוא בקלפים הסודיים. הדבר החמור ביותר הוא שבקהל היו צעירים מאוד.³⁴

גיליירובסקי הסב את תשומת ליבם של קוראי העיתון לציירת וציין את שמה. עם זאת הוא בחר להמעיט בחשיבותה, בבחירתו במילה "כלשהי" (какая-то), אשר הבלטי את אלמוניותה. מילה נוספת שנועדה למשוך את תשומת לב הקוראים היא המילה "אסתטית" (эстетичка), הדומה בצליליה למילה "היסטרית" ברוסית (эстеричка) – בחירה שנועדה לקשור בין הציירת לבין מה שנתפס באותה עת כמחלת נשים בעלת קונוטציות מיניות.³⁵ גיליירובסקי אף השווה בין העבודות שהוצגו בתערוכה לבין "המחלקות האנטומיות הסודיות" של מוזאון גאסנר – ככל הנראה כוונתו בכך הייתה למיציג תערוכת הקרקס הנווד (פנאופטיקון), שבה הוצגו בין היתר חיות ובני אדם מעוותים.³⁶ בבחירה זו הדגיש גיליירובסקי עד כמה עבודותיה של גונצ'רובה מכוערות ומעוותות בעיניו. לבסוף הוא השווה בין יצירותיה לבין "הקלפים הסודיים" – כרטיסיות זולות בעלות אופי פורנוגרפי מובהק, שנפוצו באותם ימים בקרב המעמדות הנמוכים. בסיכום דבריו האשים גיליירובסקי את מארגני התערוכה בחשיפתן של יצירות בעלות אופי מיני לבני הדור הצעיר, שהחברה והחוק מופקדים על הגנתם. אפשר להניח שאחד מקוראי העיתון דרש את התערבות המשטרה כדי למנוע מהקהל לראות את העבודות עצמן. מאחר שהידיעה התפרסמה בעילום שם, ייתכן אף שגיליירובסקי עצמו התלונן על התערוכה בפני המשטרה או הצנזור.

גיליירובסקי לא היה הראשון שגינה בחריפות את חברי האגודה לאסתטיקה חופשית הסימבולסטים, והאשים אותם בהתנהגות בלתי מוסרית ובהפצת פורנוגרפיה. בשנת 1909 פרסם מבקר התרבות גריגורי נאיפלד (Grigori Neyfeld) את ספרו **המרכיב**

33 А. Пругавин, *Братцы и трезвенники. Из области религиозных исканий*, Москва 1912, ст. 9-13, 96-113

34 Братья-Эстеты (לעיל הערה 19), בעמ' 4.

35 J. Mitchell, *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and Effects of Sibling Relationships on the Human Condition*, New York 2000.

36 לקראת סוף המאה התשע־עשרה הציג הקרקס הנווד של גאסנר בסנט פטרבורג פוחלץ של אישה בשם חוליה פסטרנה (Julia Pastrana). גיליירובסקי מזכיר את שמה בכתביו על אודות שכונות העוני במוסקבה. פסטרנה התפרסמה בזכות תסמונת מולדת נדירה, והונצחה בשירים עממיים שתיארו בלגלוג את כיעורה. שמה הפך לתיאור גנרי של מיצג יוצא דופן בעל אופי דומה שהוצג בקרקסים נודדים. על כך ראו: К. Коровин, *'То было давно... там... в России...'*, Воспоминания, рассказы, письма, Москва, 2016, <https://coollib.com>

הפורנוגרפי בספרות הרוסית, ובו ביקורת ארסית נגד הסימבוליסטים הרוסים.³⁷ נאיפלד הגדיר את הספרות הסימבוליסטית כביטוי לשקיעתה הרוחנית של האינטליגנציה הרוסית, אשר לדעתו החלה עוד לפני ניסיון ההפיכה בשנת 1905. על פי נאיפלד, הסימבוליזם הקדיש מקום מרכזי לסטיות מיניות, והוא מסוכן ביותר להתפתחותה הבריאה של רוסיה הלאומית. הוא ראה בנציגי הסימבוליזם הרוסי אחראים להתפתחות המתירנות המינית ולהפצת פרקטיקות מיניות בחסותה של דת לאומית חדשה.

על פי ניתוח מעמיק של יותר מעשרים חיבורים נוספים של הסימבוליסטים, טען נאיפלד שתחת מעטה הערפל המוסרי הכבד שפיזרו הסימבוליסטים, הם מטפחים מתירנות מינית כנורמה התנהגותית מקובלת, אשר מקורה בזמנים האפלים לפני המהפכה של 1905.³⁸ עם זאת, הוא הדגיש, האדם הרוסי פיתח מוסריות דתית לאומית בריאה אשר באה לידי ביטוי גם בחייו המיניים. יש לציין כי לאורך כל הספר משמשת המילה "פורנוגרפיה" לתיאור תוכן ספרותי-רעיוני, ולא לתיאור ייצוגים חזותיים. החיבורים שאותם ביקר נאיפלד זכו לקיתונות של ביקורת גם מצד השדרה המרכזית בחברה הרוסית השמרנית, והצנזורה תקפה אותם. ניכר שגיליירובסקי הכיר את ספרו של נאיפלד, ואימץ את רעיונותיו המרכזיים ואת הטפת המוסר שלו, כפי שעולה מבחירותיו המילוליות, במתקפתו נגד גונצ'רובה.

מקומו המרכזי של גיליירובסקי בתרבות הרוסית ויחסו העוין לאמנות האוונגרד

חשוב לזכור שלוולדימיר גיליירובסקי הייתה השפעה רבה בעולם התרבות ברוסיה. הוא היה מוכר כסופר וכעיתונאי, וכאמור זכה לכינוי "מלך הכתבים". עם כתביו נמנה הספר האיקוני **מוסקבה ומוסקבאים** (*Москва и Москвичи*) – תוצר של תחקיר רב-שנים, ובו סיפור חייהם של תושבי שכונות העוני של העיר מוסקבה, כמו שכונת הפועלים העונתיים חיטרובקה (*Хитровка*).³⁹ גיליירובסקי גם היה חבר ותיק וקרוב של הסופר והמחזאי אנטון צ'כוב. הוא העריץ את הצייר האקדמיסטי איליה רפין (*Ilya Repin, 1844-1930*) ואת תנועת הציירים הנוודים (*Передвижники*) – שפעלה למען חשיפה לאמנות של שכבות ממעמד סוציו-אקונומי נמוך, איכרים ופשוטי עם, וראתה את ייעודה הלאומי בתיאור ריאליסטי של המציאות הרוסית.⁴⁰

גיליירובסקי גדל במשפחה רוסית שורשית אמידה, אך בדומה לגונצ'רובה ראה בפשוטי העם הרוסי את נציגי רוסיה "האמיתיים", עמדה שהתבטאה גם בבחירותיו המקצועיות כעיתונאי וסופר בעל אוריינטציה חברתית. ספרו הראשון, **אנשי שכונות המצוקה** (*Трущёбные Люди*), הוקדש לשכבות החלשות ביותר של רוסיה, וכל עותקיו נשרפו בהוראת הצנזורה.⁴¹ כאשר נפתחה תערוכתה של גונצ'רובה היה

Г. Нейфельд, *Порнографический элемент в русской литературе*, Екатеринбург 37
1909, ст. 155-165

Нейфельд, *Порнографический элемент в русской литературе*, ст. 7-14, 84-115 38

В. Гиляровский, *Москва и Москвичи*, Москва 2016 39

В. Гиляровский, *Сочинения в четырех томах*, Москва, 1967, т.3, 283-315; Я. 40
Минченков, Репин Илья Ефимович, Санкт-Петербург, 1965, ст. 5

В. Гиляровский, *Сочинения в четырех томах*, Москва 1967, т.3, 315-328 41

גיליירובסקי בעל ניסיון של למעלה מ-25 שנה כעיתונאי, הוא הועסק בעיתונים המרכזיים של מוסקבה והכיר היטב את אופני הפעולה של הצנזורה. בכתבותיו כמעט תמיד קרא לפעולה וביקש לעזור לחלשים ולמנוע את האסון הבא. בפעמים הרבות שבהן תיאר בכתבותיו טרגדיה אנושית הייתה כתיבתו מאופקת, מדויקת, תמציתית ולא מתלהמת.⁴² התערבותו בתוכני תערוכה כה שולית, כמו זו שנדונה במאמר זה, מצביעה על גודל הסכנה שנשקפה לדעתו מפעילותה של האמנית גונצ'רובה וקבוצתה.

גיליירובסקי היה חסיד גדול של הציור הריאליסטי, ואת הטמעתו בתרבות הרוסית הוא הפך למפעל חייו. הוא נהג לפקוד פעם בשבוע את בית הספר לציור, לפיסול ולאדריכלות במוסקבה (Московское училище живописи), והפך לאורח כבוד בו. במוסד זה למדה גם גונצ'רובה עד שנת 1908, אז הופסקו לימודיה כיוון שלא נכחה בשיעורים. מיכאיל לאריונוב נאלץ לעזוב את האקדמיה המוסקבאית שנתיים אחריה.⁴³ גיליירובסקי נהג לעזור לציירים בראשית דרכם, ודרש מחבריו האמנים האקדמיסטיים שכינהו בסגל ההוראה לקבל את הציירים המתחילים לסטודיו האישי שלהם.⁴⁴ הוא עצמו רכש סקיצות של ציירים מתחילים ופרסם כתבות מחמיאות על אודות בוגרים מוכשרים של בית הספר. פעילותו נפרשה אף מעבר לכותלי בית הספר: הוא היה חבר כבוד בחוג סרדה (Среда), שהוקם בחסות אספן האמנות הרוסית ולדימיר שמרובין (Vladimir Shmarovin), ובו התאגדו ציירים ריאליסטיים. כמו כן הוא השתתף בחוג המוסקבאי לאמנות ולספרות (Московский художественно-литературный кружок), אליו השתייכה מיטב האינטליגנציה הרוסית. בעבודתו כעיתונאי פרסם גיליירובסקי כתבות ורשימות שהתמקדו בקורותיהם והישגיהם של הציירים האקדמיסטיים.

כך למשל, בשנת 1910 הוא פרסם במגזין **חיי סטודנט** (*Студенческая Жизнь*) הספד לסרגיי איבנוב (Sergey Ivanov, 1864–1910), צייר חבר האקדמיה לאמנות בסנט פטרבורג, שהתמקד בעיקר בנושאים היסטוריים.⁴⁵ בהספד שיבח גיליירובסקי את עבודתו של איבנוב, והדגיש שהצייר שמר על התוכן הרעיוני המאפיין את ציירי תנועת הנודדים. כמו כן הוא הזכיר את הצייר ארכיפ קוינדג'י (Arkhip Kuindzhi, 1842–1910), שהתמקד בציורי נוף בסגנון ריאליסטי, והדגיש את תרומתו לציור הרוסי.⁴⁶ נוסף על כך הזכיר גיליירובסקי בהספד את רוחה של תנועת הנודדים, והדגיש את חשיבותה. הוא הגדיל לעשות כשהשווה בין איבנוב לבין מיכאיל ורובל (Mikhail Vrubel, 1856–1910), גדול ציירי רוסיה בסוף המאה התשע-עשרה, תור הזהב של הציור הרוסי. הציור האקדמיסטי הרוסי נתפס בעיני גיליירובסקי כמייצג המובהק ביותר של האמנות הלאומית הרוסית האמיתית. ההספד התפרסם במגזין שקהל הקוראים העיקרי שלו היה בני הדור החדש של הסטודנטים לאמנות, ונראה שהיה לו גם היבט דידקטי: רצון לחנך את הקוראים, ללמדם מיהם הציירים "הנכונים" הראויים להערכה ולהדגיש שמהם כדאי ללמוד.

42. Б. Есин, 'Репортёр московской прессы', МГУ, 2005, ст. 11–13

43. Н. Дмитриева, *Московское Училище Живописи, Ваяния и Зодчества*, Москва 1951, ст. 162–168

44. Е. Киселева, 'Гиляровский и художники', Ленинград 1961

45. Киселева (שם).

46. Киселева (שם).

בניגוד ליחסו לציור האקדמיסטי, יחסו של גיליירובסקי לזרם האוונגרד הרוסי המתפתח היה עוין. יחס זה כלפי גונצ'רובה וחברי קבוצתה עולה מהספר הביוגרפי שכתב עוזרו האישי של גיליירובסקי, ניקולאי מורוזוב (Nikolay Morozov, -1963), בשנת 1963. מורוזוב תיאר בספרו כי גיליירובסקי דרש מהסטודנטים שלמדו בבית הספר לאמנויות במוסקבה להיזהר מהשפעתם של הזרמים החדשים באמנות ולהתמיד בדרך האמנותית שעל פיה חונכו בלימודיהם. הוא התייחס בזלזול לקבוצות החדשות של האוונגרד הרוסי, "נסיך היהלום" (Бубновый Валет) ו"זנבו של חמור" (Ослиный Хвост), ועיוות את שמותיהן בהקנטה.⁴⁷ הוא הדגיש את חשיבותו של הממד המימטי בתיאור מדויק של המודל ביצירה, והסביר את הסכנות הנשקפות לבוחרים בדרך האמנות החדשה.

מורוזוב תיאר בספרו אנקדוטה מביקורו של גיליירובסקי בתערוכה של קבוצת האוונגרד "נסיך היהלום" שהתקיימה בתחילת דצמבר 1910. בביקור זה חיכה גיליירובסקי לרגע מתאים, ניגש ליצירה **ירוק על כחול** (פרטי היצירה לא ידועים, והשם נרשם על פי אזכורו בספרה של קיסלובה) והפך אותה כך שהחלק העליון של היצירה פנה כלפי מטה. לאחר כמה ימים חזר לבדוק את מצב היצירה, והפנה את תשומת ליבם של קוראיו כי איש ממארגני התערוכה והאמנים לא הבחין כי היצירה הפוכה.⁴⁸ מבחינת גיליירובסקי, ניסוי זה הוכיח כי יצירה אוונגרדית היא חסרת צורה ותוכן. באותה הידיעה הוסיף שיצירותיהם של חברי הקבוצה חסרות כנות ומאולצות, וכי באמנות זו הצייר אינו מבטא את מחשבתו העמוקה ואת כאבו הנפשי, אלא מזייף את תחושותיו. משתי הדוגמאות הללו עולה בעיקר סלידתו מכל זרם אמנות שאיננו ריאליסטי. גונצ'רובה וציירי האוונגרד ייצגו בעיני גיליירובסקי את כל הרעות החולות של האמנות האנטי-ממסדית, שבה ראה סכנה אמיתית להמשך התפתחותה התרבותית-אמנותית של רוסיה.

גונצ'רובה הייתה אחת מבין מאתיים החברים בארגון האגודה לאסתטיקה חופשית, שבו לקחו חלק סופרים, משוררים וציירים סימבוליסטים. גונצ'רובה עצמה השתייכה לקבוצת הפוטוריסטים הרוסים, שפרצה לתודעה הציבורית בתערוכה **נסיך היהלום** בדצמבר 1910. מנקודת מבטו של גיליירובסקי, השתתפותה של גונצ'רובה, שכאמור הייתה בשלב זה ציירת אלמונית, בתערוכה של האגודה לאסתטיקה חופשית יצרה חיבור בינה לבין נציגי הסימבוליזם הרוסי, אף שלא היה לה קשר אליהם כלל וכלל.⁴⁹ בשל תערוכת היחיד שלה בכנס של הסימבוליסטים במוסקבה, היא הוצבה לדעת גיליירובסקי במחנה חברתי ופוליטי המנוגד למחנה שלו. יתר על כן, היא נתפסה בעיניו כיורשת של הסימבוליסטים ותומכת ברעיונותיהם לכינון דת לאומית רוסית חדשה. מההאשמות שהעלה גיליירובסקי נגד גונצ'רובה ברשימתו ניתן להבין שהוא חיבר בין יצירותיה לבין הרצאות שנשא הסימבוליסטים בכנס, וראה ביצירות מעין המחשה לתוכן ההרצאות.

47 Н. Морозов, *Сорок лет с Гиляровским*, Москва 1963, ст. 8-82

48 Киселева (לעיל הערה 45).

49 Sharp, *Russian Modernism* (לעיל הערה 12), בעמ' 103-104.

תעלומת העבודות של גונצ'רובה שהוצגו בתערוכה

שאלה חשובה שעד היום לא נמצאה לה תשובה ברורה היא אילו מבין היצירות בתערוכה עוררו את זעמו של גיליירובסקי, ואילו יצירות החרים הצנזור? והאם אלו אותן יצירות? קטלוג התערוכה, אם אכן יצא לאור, לא שרד, ורשימת העבודות שהוצגו בתערוכה שנשמרה קשה לפיענוח. הידיעה על היצירות מתבססת רק על מסמכים מבית המשפט, שבהם ניתנו להן שמות שונים, ועל תיאורים חלקיים בקטעי עיתונות יומית. שמותיהן של היצירות שהזכיר גיליירובסקי ברשימתו **בקולה של מוסקבה - אלוהים (Бог) ואותו דבר (Тоже)** - אינם מופיעים בשום כתבה שסיקרה את התערוכה או את משפטה של גונצ'רובה. כותרת היצירה **אותו דבר** היא שם גנרי לציור מתוך סדרה ובה תכנים שחוזרים על עצמם. לכן אי אפשר לזהות בבירור את העבודות שהזכיר גיליירובסקי.

במאמר התגובה לכתבתו של גיליירובסקי שהתפרסם במגזין **גיזת הזהב**, טען לאריונוב שהעבודות שהחרים הצנזור היו קשורות למודליסטיות ולאולהות פגנית. כך כתב:

בנוגע להאשמות בתוכן פורנוגרפי שזיהה הכותב בציורים, ובהן מודליסטיות ולאולהות פגנית, הרי האשמות אלו מראות לנו שבענייני אמנות, כמו בענייני מוסר, מחזיק מחבר הידיעה בהשקפת עולם של מלצר. אך הידיעה השיגה את מטרתה - העבודות של נ. ס. גונצ'רובה הוחרמו.⁵⁰

חוקר האוונגרד לב דיקוניצין (Lev Diakonichin) ציין בספרו משנת 1966 שהצנזור החרים את היצירה **אלוהים** משום שזיהה בה פרשנות ויזואלית ארוטית מדי שהעניקה גונצ'רובה לבשורות.⁵¹ שום יצירה מהיצירות שהזכיר גיליירובסקי לא נקראה **מודליסטית (Натурищица)** או **עירום (Обнажённая)**, ואי אפשר לזהות בוודאות את היצירה שקרויה ברשימה של גיליירובסקי **אלוהים**. כתב העיתון **שיחת עיר הבירה** שסקר את משפטה של גונצ'רובה בכתבה בשם "מלכת היהלום במשפט", ציין שהעבודה ששמה **אלוהים** היא ציור עירום מפורט למדי של גבר.⁵²

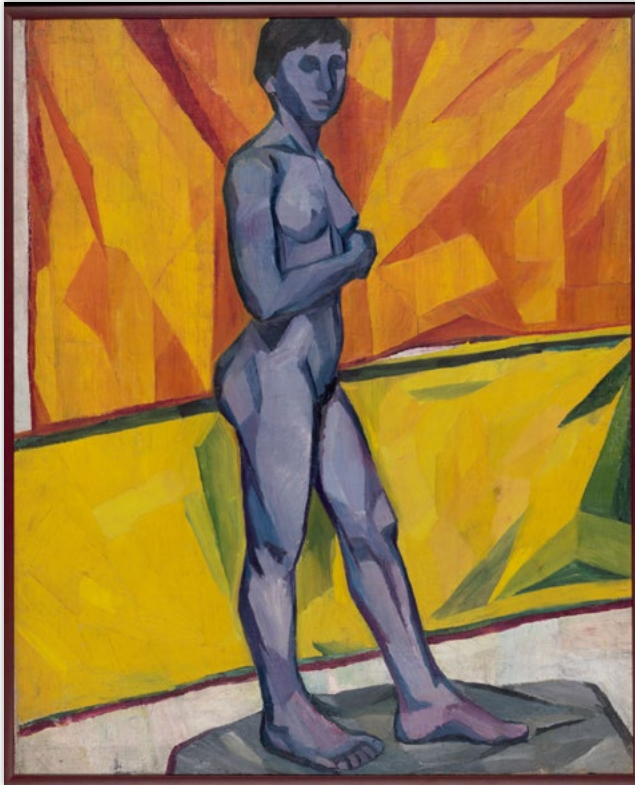
שארפ זיהתה את העבודות שהחרים הצנזור בתור **מודליסטית על רקע כחול** (תמונה 1); **מודליסטית עם הידיים סביב המותן** (תמונה 2); ו**אלת הפוריות** (תמונה 3).⁵³ שתי התמונות הראשונות הן תמונות עירום שצוירו על פי סכמה קלסית, שלא נחשבה פורנוגרפית, והן מושפעות מציור מודל עירום בסטודיו שעשה גדול ציירי הדיוקנאות של רוסיה, הצייר האקדמיסט ולנטין סירוב (Valentin Serov, 1865-1911). בין מושאי ציוריו אפשר למצוא דיוקנאות של משפחת הצאר ושל האצולה הרוסית, כמו גם תמונות עירום של גברים ונשים. סירוב נהג לגייס מודליסטים משכונות העוני של העיר, בהן שכונת חיטרובקה שעליה כתב גיליירובסקי את ספרו **מוסקבה ומוסקבאים**. סירוב שימש כמורה לרישום בבית ספר לציור, לפיסול ולאדריכלות של מוסקבה, והיה ידיד

50 Ларионов (לעיל הערה 16), בעמ' 97.

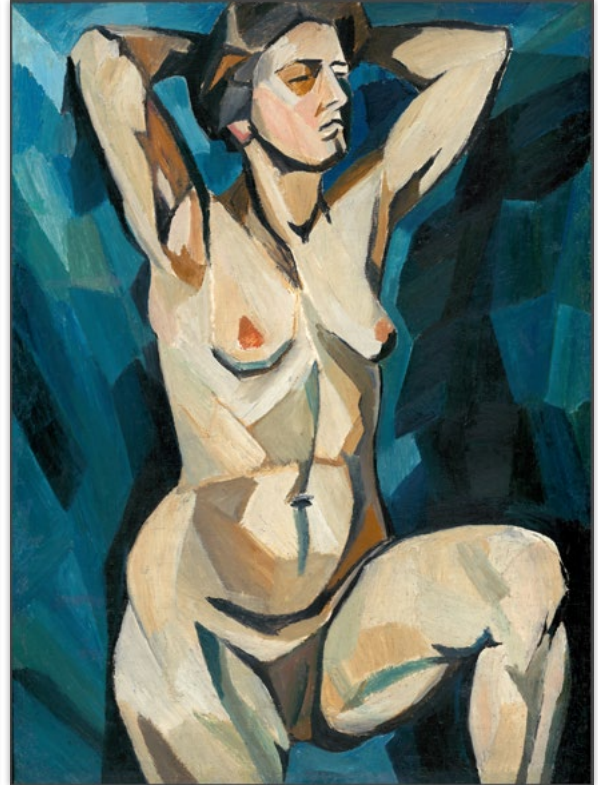
51 Дьяконицын (לעיל הערה 28), בעמ' 109.

52 Бубновая дама под судом (לעיל הערה 10), בעמ' 4.

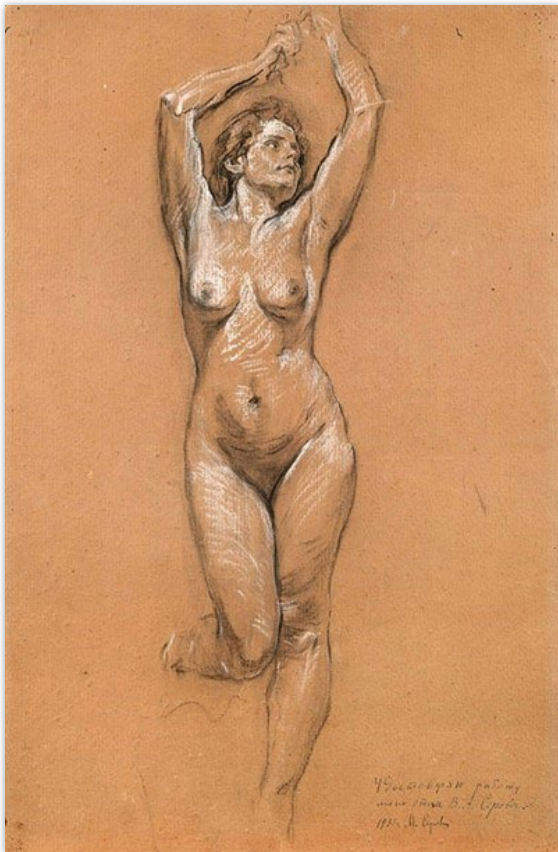
53 Sharp, Russian Modernism, 105-109 (לעיל הערה 12), בעמ' 105-109.



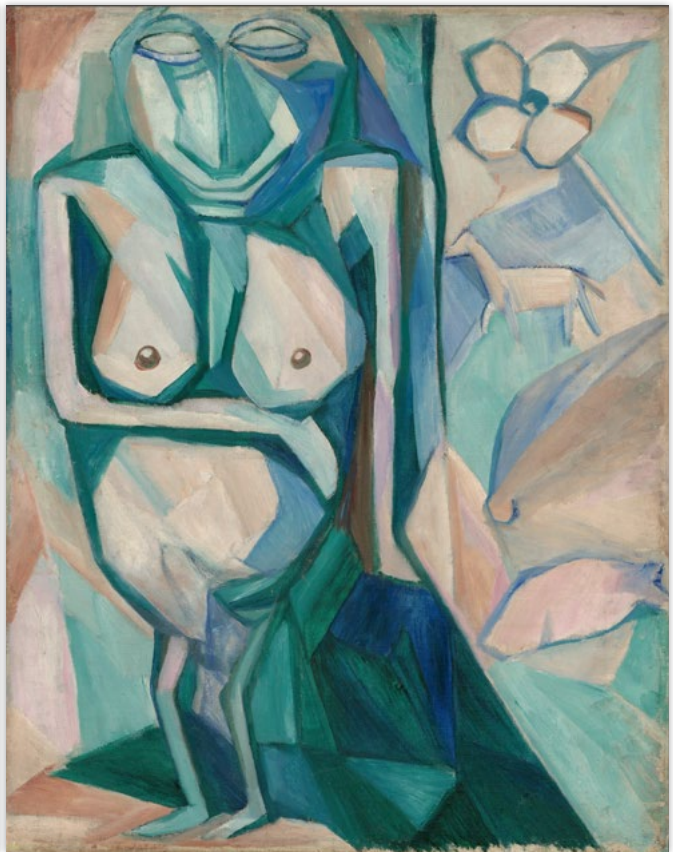
תמונה 2 (משמאל). נטליה גונצ'רובה, מודליסטית עם הידיים סביב המותן, שמן על קנבס, 1909-1910, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה.



תמונה 1 (מימין). נטליה גונצ'רובה, מודליסטית על רקע כחול, שמן על קנבס, 1909-1910, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה.



תמונה 4 (משמאל). ולנטין סירוב, מודליסטית, עיפרון וגואש על קרטון, 1900 לערך, המוזיאון המדיני של סמארה. תמונה דיגיטלית מתוך ארטפויסק.



תמונה 3 (מימין). נטליה גונצ'רובה, אלת הפוריות, שמן על קנבס, גלריית טרטיאקוב, 1909-1910, מוסקבה.

קרוב של גיליירובסקי. גונצ'רובה בוודאי הכירה אותו מהימים שבהם היא עצמה למדה באותו בית ספר. כמו כן היא למדה בסטודיו לציור של איליה משקוב (Ilia Mashkov, 1881-1944) ושל אלכסנדר מיכאילובסקי (Alexander Mikhailovsky, 1873-1927), מתלמידיו של סירוב.⁵⁴

בהשוואה בין רישום של סירוב משנת 1900 לערך (תמונה 4) לבין **מודליסטית על רקע כחול** (תמונה 1) אפשר לראות את ההשפעה של סירוב על גונצ'רובה מבחינת הסכמה הקלאסית: שתי הנשים מתוארות באותה תנוחה, ידיהן מורמות, והרגל הימנית של כל אחת מהן מורמת אף היא. שתיהן מפנות את מבטן ואינן מביטות בצופה. עם זאת, יש גם הבדלים בין עבודתה של גונצ'רובה לבין עבודתו של סירוב: ברישום של סירוב נראית אישה עירומה בסגנון ריאליסטי, כך שחלקי גופה וקפלי עורה מתוארים בקפדנות יתרה; ואילו ביצירתה של גונצ'רובה נעשית הרחקה של הצופה מהריאליזם של הגוף הנשי, בשל משיכות המכחול הגסות. התמונה הנוספת שייתכן שהחרים הצנזור היא **אלת הפוריות** (תמונה 3). מיצירה זו עולות תהיות של ממש באשר לטענת המבקר שייחס לה פרובוקטיביות, שהרי לא מופיעה בה דמות אנושית כלל, אלא פסל של אלה פגנית: דמות גדולה שגופה מזכיר מבנה גוף אנושי – רגלים קטנות לא פרופורציונליות לגוף, ראש גדול, שדיים וידיים.

אף שלא נענתה עדיין השאלה אילו מעבודותיה המוקדמות של גונצ'רובה הוצגו בתערוכה ב-24 במרץ 1910, ברור למדי שמלבד הסקיצות שצוירו על פי המודליסטיות – שהיו בבחינת הדגמה ניסיונית בסגנון קוביסטי – הציגה הציירת גם עבודות בנושאים דתיים. מקטלוג העבודות של גונצ'רובה שערך איליה זדאניב'ץ' בשנת 1913, המשמש גם בימינו לתיארוך עבודותיה, ניתן ללמוד שכבר בשנת 1904 עסקה הציירת בנושאים אלה.⁵⁵ גם האוצרת וההיסטוריונית של האמנות מרי שמוט (Chamot, 1899-1993), שהכירה את גונצ'רובה ואצרה את תערוכת היחיד שלה בפריז בשנת 1961, מזכירה בספרה משנת 1972 מספר עבודות של הציירת המציגות נושאים דתיים מהתקופה הנדונה במאמר.⁵⁶ לדעתי, הבחירה לשלב בתערוכה יצירות דתיות עם יצירות עירום ניסיוניות נבעה מן הרצון לשלב בין רצונם של מזמיני הסימבוליסטים של התערוכה לבין רצונה הפרטי של גונצ'רובה. נראה שהדבר התאים למארגני הכנס, ואולי בשל כך הוזמנה גונצ'רובה להציג בו. הציירת הייתה עסוקה בעיצוב סגנונה החדש במסגרת האוונגרד הרוסי הלאומי, והתייחסה ביצירתה לאיקונה כסמל לאומי. בכך דומה יחסה אליה ליחסו של גיליירובסקי.

דמיון תרבותי ופער אידאולוגי

הרקע התרבותי-דתי המשותף של גיליירובסקי וגונצ'רובה הבליט דווקא את הפער האידאולוגי ביניהם. שניהם היו נציגיה של האינטליגנציה הרוסית, שגדלו בפריפריה וזכו לחינוך לצד פשוטי העם. שניהם הוקירו את פשוטי העם וראו בהם את נציגיה של רוסיה האותנטית והשורשית. גונצ'רובה הייתה נצר למשפחה מיוחסת: אביה

54 Sharp (שם), בעמ' 106.

55 Эганбюри (לעיל הערה 27), בעמ' 15; Автор, *Выставка картин Натальи Сергеевны Гончаровой, 1900-1913*, Москва 1913, ст. II-X.

56 M. Chamot, *Gontcharova*, Paris 1972, pp. 32-36.

היה אדריכל שתכנן מבנים רבים במוסקבה, וסבה מצד אמה היה פרופסור לתאולוגיה באקדמיה של מוסקבה (Московская духовная академия). גיליירובסקי היה נצר לשושלת קוזאקית אשר נולד במחוז וולוגדה (Vologda), ולאחר שהתייתם מאמו עבר להתגורר באחוזה המשפחתית של אמו החורגת – בת למשפחת רזמנובסקי (Razmanovski), משפחת אצולה רוסית שורשית, ושם התחנך על פי כללי החברה הגבוהה.

בכתבי שניהם ניכרת הערכה עמוקה כלפי המסורת הרוסית וסדרי החיים הפריפריאליים,⁵⁷ ושניהם חלקו גם יחס דומה כלפי אורח החיים המסורתי, שהיה מרכיב בלתי נפרד מן החיים בפריפריה. האמירה המפורסמת המיוחסת לגונצ'רובה, "פניי למזרח", היא תמצית גישה באשר למקורות ההשראה שמהם צריכה לינוק האמנות הרוסית הלאומית. היא סברה כי באמנות הרוסית הלאומית יש לנקוט גישה אנטי-מערבית. בהקדמה לקטלוג תערוכת היחיד שלה בשנת 1913 כתבה:

למדתי את כל מה שיש למערב להציע לי עד כה, וכך גם את מה שיצרה המולדת שלי בהשפעת המערב. כעת אני מנערת את האפר מרגליי ומתרחקת מהמערב [...] בדרכי אל מקורותיה של כל אמנות המזרח [...] לא ירחק היום והמערב יתחיל ללמוד מאיתנו.⁵⁸

גונצ'רובה הדגישה שיש לשאוב השראה ממולדתה ומן המזרח.⁵⁹ אף שהתנסתה בלימוד האמנות המערבית, היא החליטה שהגישה המערבית איננה נכונה עבורה, ופנתה לאמנות הרוסית המסורתית והעממית כמקור השראה מרכזי. היא בחרה להעמיד את שתי הגישות כמנוגדות זו לזו. מבחינה אידאולוגית שאפה גונצ'רובה ליצור אמנות רוסית חדשה, לאומית ושורשית, הקשורה במורשת הרוסית שקדמה לרפורמות של פיוטר הגדול במאה השבע-עשרה. הרפורמות קידמו בין השאר אימוץ של התרבות המערבית, שנתפסה כמתקדמת ונאורה יותר מהתרבות הרוסית הנחשלת, והן נחשבו לתחילת השתלטותה של התרבות המערבית על רוסיה. המסורות העממיות נתפסו בתקופה זו כ"חשוכות", וזכו ליחס מבזה מצד השלטון ואף לדיכוי כוחני. אחת המטרות הראשונות של פיוטר הייתה רפורמה דתית: הוא קבע חגים חדשים ולוח שנה חדש, וביטל מסורות עממיות רבות.⁶⁰

גונצ'רובה ראתה בשיבה אל המורשת הישנה ובהענקת פרשנות חדשה לסמלים מקובלים באותם ימים לא רק שליחות אישית, אלא גם חובה מוסרית של האינטליגנציה הרוסית כלפי המורשת הרוסית. בהודעה לעיתונות מ-24 בדצמבר 1911 היא דרשה מהאמנים הרוסים להתחבר לעברם.⁶¹ הציירת זיהתה שעת משבר באמנות הרוסית,

57 В. Гиляровский, *Мои скитания*, Москва, 2010, 1-20, <http://homlib.com/read/gilyarovskiy-va-1/moi-skitaniya>

58 Н. Гончарова, 'Предисловие к каталогу выставки 1913 г., *Мастера Искусства об Искусстве* ред. Г. Александр, Москва 1965, 448-449

59 Гончарова (שם), בעמ' 448-449.

60 על אודות הרפורמות של פיוטר הגדול ברוסיה ראו: М. Богословский, *Областная реформа*; J. Cracraft, *The Peter the Great. Провинции 1719-1727*, Москва 1902, 1-13; *revolution of Peter the Great*, London 2003, 75-114

61 Н. Гончарова, 'Москва о съезде', *Против течения*, Декабрь 24, 1911, 2

רגע שבו השפעתם של זרמים באמנות המודרנית המערבית עלולה, לתפיסתה, למחוק את האוטנטיות של האמנות המקומית. לכן היא פנתה לאמנים הרוסים בקריאה לחזור לאמנות העממית, לזכך את הסמלים הלאומיים האמיתיים ולהכניסם לחיק האמנות הגבוהה. גישה דומה מאוד עולה גם מכתביו של גיליירובסקי: לדעתו, הציירים הרוסים שלמדו מהאמנות המערבית של סוף המאה התשע-עשרה נכשלו, והאמנים הרוסים שהחלו לעבוד בסגנונות מערביים חדשים, כמו אימפרסיוניזם וקוביזם, לא הצליחו להעביר לצופה תוכן רוחני באמצעות היצירות שלהם. ניכר שהן גיליירובסקי והן גונצ'רובה דחו את מסורתיה של האמנות המודרנית המערבית, וראו באמנות הרוסית את האמנות האמיתית היחידה.

עם זאת, ניכר הבדל בין גונצ'רובה לגיליירובסקי בראיית עתידה התרבותי של רוסיה. גונצ'רובה חיפשה דרך להתחבר לזהות הלאומית השורשית באמצעות פנייה לאמנות הלאומית הרוסית של העבר: האיקונות, שלטי הרחוב והטקסטיל העממי המסורתי. היא וחבריה לקבוצה שילבו דימויים לאומיים, עממיים ודתיים ביצירתם, בהמשך ישיר לטענתו של סטאסוב כי המקורות הרוסיים הם עממיים ונוצרו בהשפעת המזרח. גונצ'רובה "קידשה" את אותם המקורות כמקור השראה לאמנות רוסית לאומית: כך לדוגמה, סטאסוב הראה שהאורנמנט המזרחי הפגני ממשיך להופיע בפריפריה לצד האיקונה הנוצרית, וגונצ'רובה שילבה ביצירתה את האורנמנט העממי לצד דמויות הקדושים. לעומת זאת, גישתו של גיליירובסקי הייתה המשך ישיר לתפיסה הסלאבופילית, שזכתה לתחייה מחודשת בפלגים של הימין הפוליטי: הוא דרש לשמר את הזהות הלאומית הרוסית בהווה, שלתפיסתו נעוצה במסורת הכנסייה האורתודוקסית הרוסית, ולדעתו החשיפה הנכונה ביותר של אמנות זו היא ביצירות האמנות הריאליסטיות.

הציירת והעיתונאי נבדלו זה מזה גם ביחסיהם כלפי דרכי הייצוג של האיקונה. גיליירובסקי העדיף את גישתם של גדולי הציור הרוסי של שלהי המאה התשע-עשרה, כמו רפין, איבנוב וויקטור וסנצוב (Viktor Vasnecov, 1848-1926), שבעבודותיהם שימרה האיקונה הרוסית את ייצוגה כחפץ קדוש, הממלא את הפונקציה הדתית שלו. הם שמרו על צורת האיקונה ללא שינוי ותיארו אותה בדרך ריאליסטית. לדידם, האיקונה הייתה סמל לאורח החיים הנוצרי האורתודוקסי, ותפקידה העיקרי היה לעורר יראה בקרב המאמינים. בעבודותיהם משמרת האיקונה את מטענה התרבותי והדתי כסמל של הכנסייה הפרבוסלבית.

דוגמה לכך היא עבודתו המפורסמת של איליה רפין משנת 1879, **הנסיכה סופיה אלקסייבנה כלואה במנזר לאחר ההוצאה להורג של הנאמנים ב־1698** (תמונה 5). בעבודה זו מתוארת הנסיכה סופיה רומנובה (Sofia Romanova) בעת מעצרה, לפני שנשלחה למנזר כעונש על המרד שהובילה נגד אחיה הצאר פיטר הגדול בשנת 1689. קירות החדר שבו נמצאת הנסיכה מעוטרים באיקונות על פי מיטב המסורת הרוסית, המסמלות את כפרת העוונות הפרבוסלבית, אך הנסיכה עומדת בגבה לאיקונות, סימן לכפירתה באל ובצאר החוקי. האיקונות ביצירה זו מצוירות בסגנון ריאליסטי ומשמשות לא רק להדגשת קדושתו של המקום שבו נמצאת הנסיכה, אלא גם להדגשת התנגדותה לפרבוסלביות האורתודוקסית שאותה מייצג פיטר הגדול.

גם אם לא נוכל לזהות אילו מבין העבודות הדתיות של גונצ'רובה הוצגו בתערוכה ב־24 במרץ, שני מאפיינים ברורים ידועים בכל עבודותיה הדתיות. הראשון הוא



תמונה 5. איליה רפין, הנסיכה סופיה אלקסייבנה כלואה במנזר לאחר ההוצאה להורג של הנאמנים ב־1698, שמן על קנבס, 1882, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה. תמונה דיגיטלית מתוך ויקי קומונס.

התבססות על סמלים בעלי הקשר דתי ולאומי המוכרים היטב ברוסיה.⁶² ממאפיין זה עולה דווקא השקפת עולם שמרנית של הציירת בכל הנוגע לתפיסת הסמלים הדתיים כמקור להשראה, וכבסיס שעליו אמורה להיות מושתתת האמנות הלאומית. לתפיסתה של גונצ'רובה, האמנות האידאלית היא אמנות דתית המפארת את המדינה.⁶³ על כן היא ביקשה לשמר את התוכן הדתי, שהרי הצופה "קורא" אותו בקלות. היא שמרה

62 Sharp (לעיל הערה 14), בעמ' 155-183; Д. Шарп, 'К проблеме безобразного в искусстве ; Наталья Гончаровой', Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов (ред.), *Исследования и Публикации*, ред. Г. Коваленко, Москва 2001, ст. 43-54

63 אמרה שכתב איליה זדניביץ' כציטוט ישיר של גונצ'רובה במבוא לקטלוג. ראו: Эганбюри (לעיל הערה 27), בעמ' 19.

על הסכמה האיקונוגרפית המוכרת ועל הסמלים הרוסיים, וככל הנראה שאבה את השראתה מאוסף הסקיצות הקדומות של מיכאיל לאריונוב.⁶⁴ היא שילבה בעבודותיה מוטיבים דתיים ששאבה מציורים אקדמיסטיים, כמו מוטיבים מעבודותיו הדתיות של ויקטור וסנצוב, הידוע בזכות עיטורי הכנסיות שלו – בהם **הגואל שעל הדם** (*Спас на крови*) בסנט פטרבורג ובקתדרלת ולדימיר הקדוש (Владимирский собор) בקייב. כמו כן היא העניקה ליצירותיה הדתיות שמות של האיקונות, כמו **הגואל** (*Спас*), **אם האלוהים** (*Матерь Божья*) ו**חיייהם של המרטירים הקדושים פלורוס ולאברוס** (*Жетие Святых Великомучеников Фрола и Лавра*).

אך מאפיין נוסף בעבודות הדתיות של גונצ'רובה הוא סגנון אנטי-ריאליסטי, אשר בא לידי ביטוי בשילוב בין טכניקות שונות של האמנות המודרנית – כמו הפשטה, כתמיות, עיוות צורה, משיכות מכחול "כבדות" ו"גסות" ושימוש בעיטורים עממיים. בכך ביקשה גונצ'רובה להפוך את האיקונה מנשגבת וקדושה, כפי שהיא נתפסת בעיני הצופה השמרן, לביטוי של סגנון אמנותי חדש.⁶⁵ היא מיקמה את האיקונה בתוך הקשר חדש על פי ערכיהם של ציירי האוונגרד הרוסי, אשר התנגדו לשימור מסורות וביקשו לשבור את הכללים הקיימים לגביהן. הקושי באיתור מקורותיה האיקונוגרפיים של גונצ'רובה נובע מבחירתה בסגנון אוונגרדי ייחודי, שאיננו מבוסס על תיאור ריאליסטי של האובייקטים כפי שהם באים לידי ביטוי הן באמנויות העממיות הן בציור האקדמיסטי. בחיבור בין שני מאפיינים אלו עשתה גונצ'רובה מהלך בלתי מתקבל על הדעת מנקודת המבט של מי שנאמן למסורות הפרבוסלביות, כמו גיליירובסקי: היא השתמשה בסמלים מסורתיים לצורך קידום רעיונות שאין דבר במשותף בינם לבין ההקשר המסורתי של סמלים אלה.

אולי היצירה שממחישה יותר מכול את ייחודה של היצירה הדתית אצל גונצ'רובה היא תמונת **הגואל** (תמונה 6), המתוארכת לשנת 1910. בתמונה מתואר ישוע על פי הסכמה האיקונית המקובלת במסורת הפרבוסלבית: ידיו מורמות כלפי מעלה, וכפות ידיו פתוחות כלפי הצופה בתנוחה מסורתית. מהשוואה בין **הגואל** של גונצ'רובה לבין **הגואל** של וסנצוב (תמונה 7) עולה מידת השפעתו של הצייר האקדמיסטי על עבודתה של גונצ'רובה ומידת מחויבותה של הציירת למסורת. בשתי היצירות ניצבת דמותו של ישוע במרכז, על רקע כחול המסמל שמיימיות; הילה זהובה מקיפה את ראשיהן של שתי הדמויות; שתיהן מביטות אל הצופה; ומבחינת הפורמט, בשני המקרים היצירה היא בפורמט ריבועי.

מצד שני, ישנם גם הבדלים בין שתי היצירות: ראשית, ישוע של גונצ'רובה מתואר כאיכר ולו ידיים של עובד אדמה, ואילו ישוע של וסנצוב מעודן, בעל אצבעות ידיים דקות האוחזות בספר החוקים. מקורות ההשראה לאיקונות הקדושים של גונצ'רובה הם איכרים רוסיים, שהפכו ביצירתה למודל לחיקוי. היא טענה כי פשוטי העם קרובים יותר לקדושה מיתר שכבות החברה הרוסית, ובעיניה האיכרים נחשבו לקדושים

64 בשנת 1913 הציג לאריונוב את האוסף הפרטי שלו, שכלל סקיצות לאיקונות קדומות ואיורים עממיים. בקטלוג התערוכה מופיעים למעלה מ-600 פריטים. ראו: М.Ф. Ларионовым, *Выставка иконописных подлинников и лубков: каталог выставки*, Москва 1913

65 В. Малик, *Религиозное начало в творчестве Натальи Гончаровой* [Выпускная квалификационная работа, Санкт Петербургский государственный университет], 2017, ст. 7



תמונה 6. נטליה גונצ'רובה, הגואל, חלק מרכזי של טריפטיכון, שמן על קנבס, 1910-1911, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה.

תמונה 7. ויקטור וסנצוב, הגואל (ישו פנטוקראטור), שמן על קנבס, 1896, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה. תמונה דיגיטלית מתוך ויקי ארט.



האמיתיים. נוסף על כך, גונצ'רובה הוסיפה סביב ראשו של ישוע עיגול דמוי הילה בדוגמת עיטור עממי נפוץ ברקמה רוסית כפרית, שגם הוא נועד לסמל את עולמו של האיכר כמקור הזוהר, וכן את השתייכותו של ישוע עצמו לעובדי האדמה הפשוטים. לעומת זאת, וסנצוב הוסיף אותיות בתוך ההילה. ישוע של גונצ'רובה מצויר בסגנון אוונגרדי שאינו ריאליסטי, בצבעים עזים ותוך שימוש בצבע שמן צהוב ולא בעלי זהב. למרות הסגנון האוונגרדי המהפכני והשינויים האיקונוגרפיים ביצירתה של גונצ'רובה, ברור לצופה כי מדובר באיקונה. על פי שמה של היצירה של גונצ'רובה, **הגואל**, אין ספק בנוגע לנושא היצירה ולממד האיקוני-דתי שלה. השם מעורר בצופה קשת רחבה של הקשרים שהציירת הכירה היטב וכיוונה אליהם, לא בחתרנות דתית אלא בהבנת המשמעות הסימבולית של האיקונה בחייו של כל רוסי ובהווייתו הלאומית. באיקונות של גונצ'רובה הדמויות המרכזיות קדושות בעיני הצופה בזכות השמירה על הסכמה האיקונוגרפית. במהלך חמש-עשרה השנים שבהן פעלה גונצ'רובה בגבולות האימפריה הרוסית, היא יצרה עשרות יצירות דתיות שלא מתחקות אחר האיקונה המסורתית – אלא הן בעצמן האיקונות, שלדעתה פשוט ממשיכות את המסורת הלאומית הרוסית. בשנים הללו שמה של הציירת נקשר ליצירה דתית פרוגרסיבית בצורה כה הדוקה, עד שבשנת 1913 פנה אליה האדריכל אלכסיי שצ'וסב (Alexey Shchusev) – אחד האדריכלים הבולטים ברוסיה, שבהמשך תכנן את המאוזוליאום של לנין – בבקשה שתבצע פרסקו בכנסיית השילוש הקדוש בקוגרשטי שבמולדובה.⁶⁶ מהתכתבות בין הציירת לאדריכל אנו לומדים שגונצ'רובה קיבלה הזמנה לביצוע 23 פרסקאות לפחות שיציגו את הקדושים השונים, והייתה גם כוונה להזמין ממנה ציורי מזבח. שמם של הקדושים שדמויותיהם הוזמנו מגונצ'רובה היו שמותיהם של בני המשפחה שעבורה נבנתה הכנסייה – משפחת בוגדן, אחת ממשפחות האצולה הבולטות בסרביה דאז. עקב נסיבות שונות, בהן מלחמת עולם הראשונה והמהפכה של 1917, הפרויקט לא יצא לבסוף אל הפועל. עם זאת, באוסף המוזאון לאמנות של אודסה נשמרו שתי סקיצות שנעשו עבורו, והן מאפשרות לבחון את השילוב שעושה הציירת בין הסגנון הפרימיטיביסטי, בצבעים עזים שמאפיינים את סגנונה בהשראת סגנונות מערביים כמו פוביזם, לבין השימוש בסמלים דתיים לאומיים שאותם אימצה מסקיצות לאיקונות ולובוק מסורתית.

גיליירובסקי הגיב בכעס לתעוזה של גונצ'רובה, שבאה לידי ביטוי בין השאר בשימוש בסמלים דתיים ביצירתה, וביטא זאת בביקורת שכתב. כעסו כלפי הציירת וקבוצת האוונגרד שאליה השתייכה שב ומצא ביטוי שנתיים מאוחר יותר בדיעה נוספת שחיבר באותו עיתון, עם פתיחת התערוכה של חברי קבוצת "זנבו של חמור".⁶⁷ בפברואר 1912 פרסם גיליירובסקי, הפעם בעמוד הראשי, חיבור בחרוזים ושמם "זנבחרוזים" (Ослинохвостие).⁶⁸ חיבור זה היה נקודת השיא בהתנגדותו של גיליירובסקי לאוונגרד הרוסי, ובו הוא חשף בפה מלא את האידאולוגיה שעמדה בבסיס ביקורתו

66 על הפרויקט במאמר שנעשה עבור התערוכה של נטליה גונצ'רובה בטרטיקוב ב-2013: С. Колузак, Церковь Святой Троицы в Кугурештах по проекту А. В. Щусева и эскизы ее росписей Н.С. Гончаровой, Третьяковская галерея, 2014, ст. 24, <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/tserkov-svyatoi-troitsy-v-kugureshtakh>

67 Ага, "Ослинохвостие", *Голос Москвы*, Февраль 15, 1912, ст. 1

68 Ага (שם).



תמונה 8. נטליה גונצ'רובה, 1911, השליחים, שמן על קנבס, המוזיאון הרוסי ממלכתי, סנקט פטרבורג. תמונה דיגיטלית מתוך ויקי ארט.

כלפי גונצ'רובה. בעיניו, שלטונו של ניקולאי השני, שהיה נתון להשפעתו של רספוטין, עודד התפתחות של כתות המאיימות על העולם הפרבוסלבי ועל סדר היום הלאומי התקין. הוא ראה באוונגרד, שחבריו שאבו השראה מהימים שלפני הרפורמות של פיטר הגדול, נציגות של אותן כתות שפגעו בחיים המסורתיים-הדתיים של האזרחים הרוסים הנאמנים.

בתערוכה הקבוצתית שנפתחה כמה ימים לאחר פרסום ידיעה זו, הייתה גונצ'רובה האמנית שהציגה את מספר העבודות הגדול ביותר – יותר מחמישים. ב-11 במרץ 1912 הגיע הצנזור לתערוכה והחרים את עבודתה בעלת האופי הדתי **השליחים** (*Евангелисты*) (תמונה 8), אף שטרם פתיחת התערוכה הוא אישר את הצגת כל העבודות. גונצ'רובה הועמדה שוב למשפט, ושוב זוכתה.⁶⁹

סיכום

ברשימה **האחים האסתטיים** נחשף בפנינו קצה הקרחון של מאבק ערכי מורכב שניטש בין שתי גישות לאומיות בראשית התפתחותו של האוונגרד הרוסי. לדעתו של מחבר הרשימה ולדימיר גילירובסקי, האיום שנשקף מפעילותה של הציירת נטליה גונצ'רובה



תמונה 9. צילום מסך מתוך רשת אינסטגרם, הכתבה באתר גלובליסט.

היה גדול כל כך עד שהוא בחר לפעול מייד למעצרה. גונצ'רובה ראתה עצמה כמי שעומדת בפתחו של עידן חדש וקריטי באמנות הלאומית הרוסית, ואף היא הרגישה דחף לפעול מייד: בעיניה, על האמנים הרוסים המודרניים לפרש מחדש את הסמלים הלאומיים, ובד בבד לאמץ את הסגנונות החדשים, כדי להחיות את הסמלים כחלק מן היצירה הלאומית. בהמשך לכך היא הכריזה על שימוש בסמלים הדתיים והלאומיים כאמצעי לבניית אותה אמנות חדשה.

יש לציין, עם זאת, כי הוויכוח בין השניים נשען על יסוד אידאולוגי לאומי-דתי משותף: שניהם עסקו הן בסגנון של האמנות הלאומית והן במקורות ההשראה שלה, וכן בשאלה מי רשאי להחליט על השימוש הראוי בסמלי הקודש. גיליירובסקי וגונצ'רובה יצאו מאותה נקודת מוצא פטריוטית ולאומית, אך גיליירובסקי תמך באמנות ריאליסטית אקדמיסטית, ואילו גונצ'רובה ביקשה להחיות את הסמלים הלאומיים ולהטמיע אותם בשדה האמנות האוונגרדית. על כן, גיליירובסקי היה הראשון שחש את הסכנה הנשקפת מעמדתה המהפכנית של הציירת, ומטרתו הראשונית, כפי הנראה, הייתה הכפשת שמה. הוא תקף אותה ברשימת הביקורת שלו בשל שתי סיבות עיקריות: האחת היא ההקשר הרעיוני הסימבוליסטי של הכנס שבו הוצגו יצירותיה, והשנייה היא השילוב בין עירום לבין תוכן דתי בציוריה. בזכות הבמה התקשורתית שהוענקה לציירת ולשותפיה האידאולוגיים, היה ביכולתם להגדיר בפני הציבור הרוסי מהי אמנות, מהם היסודות של האמנות הרוסית השורשית והלאומית, ומה תפקידם של הסמלים הלאומיים והדתיים בשיח התרבותי-פוליטי.

בימינו עדיין מהוות יצירותיה של נטליה גונצ'רובה מקור לשערוריות ולמאבקים לכליים ותרבותיים. בספטמבר 2019, יותר ממאה שנים לאחר החשיפה הראשונה של יצירות העירום שלה, צנזרה ענקית הרשתות החברתיות אינסטגרם – הממותגת

כפלטפורמה להפצה ולפרסום חופשי של תוכן ויזואלי – סרטון שהוכן לקידום תערוכה מיצירותיה של גונצ'רובה בארמון סטרוצי בפירנצה (Fondazione Palazzo Strozzi in Florence). היצירה שצונזרה הייתה **מודליסטית על רקע כחול**, אותה יצירה שככל הנראה הוחרמה על ידי הצנזור ברוסיה במרץ 1910. הרשת החברתית אסרה את הפצתו של הסרטון הפרסומי בטענה שהוא מכיל תמונות המציגות עירום (תמונה 9).⁷⁰ מנכ"ל הקרן של ארמון סטרוצי, ארטורו גלנסינו (Galansino), הגיב לפרשה ונאלץ להסביר לרשת אינסטגרם כי מדובר ביצירת אמנות בסגנון קוביסטי משנת 1909. הוא ציין גם כי הצנזורה הרוסית התנכלה לגונצ'רובה כבר משנת 1910. וכמו בפרשה משנת 1910, גם הפעם הוסרה הצנזורה לאחר בירור, והרשת החברתית אישרה את הפצת הסרטון ובו היצירה; אך הפעם לא היה זה כתב תרבות שעמד מאחורי הצנזורה, כי אם אלגוריתם ממוחשב.

Globalist Syndication (8.8.2019). Instagram censura nudo. Ma e un dipinto di Natalia 70 Guncharova del 1910. <https://culture.globalist.it/arti/2019/08/28/instagram-censura-nudo-ma-e-un-dipinto-di-natalia-goncharova-del-1910-2045608.html>